

***Mortadelo de la Mancha* de Francisco Ibáñez (2005): recreación, parodia y homenaje**

SANTIAGO LÓPEZ NAVIA

UNIVERSIDAD INTERNACIONAL DE LA RIOJA (ESPAÑA)/CÁTEDRA DE
ESTUDIOS HUMANÍSTICOS FELIPE SEGOVIA MARTÍNEZ (UNIVERSIDAD
SEK SANTIAGO DE CHILE)
santiagoalfonso.lopeznavia@unir.net

A José Manuel Bailón Blancas, in memoriam

1. Consideraciones generales. La novela gráfica de Francisco Ibáñez¹ como recreación del *Quijote*

1. La publicación de la novela gráfica² *Mortadelo de la Mancha* en 2005 en el contexto de la conmemoración del cuarto centenario de la publicación del *Quijote* es una valiosa muestra más de la transversalidad de lenguajes y actitudes de las muchas recreaciones de la novela cervantina a lo largo del tiempo (López Navia, 2018) en sintonía con la fuerza innovadora de la obra original, como afirma Ferré:

El cine, la televisión, los videojuegos, los dibujos animados autóctonos, el cómic, el manga y el anime japoneses, etc. Todos estos medios, formatos y géne-

- 1 A tiempo de fijar la versión definitiva de este trabajo me llega la triste noticia de la muerte de Francisco Ibáñez, a cuyo talento los niños de los años 60 y 70 debemos tanta felicidad y tanto aprendizaje. Pocos instrumentos fueron tan eficaces para educar al niño que fui como los llamados “tebeos”, en los que el reinado de Ibáñez era tan evidente como consolador y luminoso. Sea esta primera nota a pie de página una manifestación sentida de admiración, homenaje y gratitud.
- 2 Uso el término de acuerdo con la definición precisa y aquilatada que Manuel Barrero propone en el blog especializado *Tebeosfera*: «Denominación para designar obras a modo de relatos ilustrados, historietas primitivas, historietas que adaptan obras literarias y, también, etiqueta editorial impuesta sobre libros de historietas o sobre obras de cómic con elevadas aspiraciones artísticas» (2018). Visto así, toda novela gráfica se adscribe a la categoría de cómic, pero no al contrario. En este sentido, y aunque algún criterio formal de los propuestos por Baetens (2013) podría hacer discutible la consideración de *Mortadelo de la Mancha* como una novela gráfica, creo con convicción que el volumen que estudio en el presente artículo se ajusta a la categoría sobre todo por su condición de obra recreadora de un texto definido y reconocible.

ros, con estilos y recursos propios, se han apropiado de las ficciones y artificios del *Quijote* para ofrecerles una oportunidad de actualización mediática. Y se han atrevido, a menudo, a extrapolar sus contenidos para alcanzar nuevas visiones del mundo y de la cultura de los humanos derivadas de sus propias características como medios, jugando con la misma audacia artística con que lo hiciera su «primer autor» en un tiempo antiguo que parecía propicio a todos los experimentos e innovaciones (Ferré, 2017; 10).

2. En un sentido parecido, Vélez-Sainz (2007) constata algo evidente: las recreaciones del *Quijote* propuestas por la cultura popular (*Mortadelo de la Mancha* entre ellas) se adscriben a una perspectiva más libre y liberadora y menos rigurosa que la mirada que caracteriza a la enseñanza y la investigación especializada. En cuanto a las peculiaridades de la novela gráfica como recreación de la obra literaria original, no hay una aceptación unánime de sus bondades recreadoras. Por lo que respecta al *Quijote* en concreto, Martín (2004) entiende que el tratamiento gráfico del dibujante condiciona al lector hasta el punto de restarle la posibilidad de recrear personalmente la obra original, lo que supone una trivialización de la obra recreada. A partir de aquí podríamos (o no) atribuirle al cómic cierta eficacia didáctica. Así lo entiende de Buron-Brun:

Ante los nuevos tiempos que vivimos y una juventud que se desentiende de la enseñanza que los docentes intentamos transmitirle, no queda más remedio que recurrir, de manera pragmática, a unas herramientas pedagógicas que hasta ahora juzgábamos inapropiadas, como lo es, por ejemplo, el cómic (2016; 13).

3. Según Mogin-Martin (2007 y 2010) esta no es la intención de la novela gráfica que estudiamos:

Ce Mortadelo de la Mancha est une adaptation très particulière du roman de Cervantes, qui s'affranchit résolument du corset pédagogique-didactique du genre littéraire que constituent bien souvent les adaptations pour la jeunesse [...]

Mais cet album concerne-t-il le public habituel de *Mortadelo* et *Filemón* ? Oui et non, est-t-on obligé de répondre, en faisant l'hypothèse d'une multiplicité des niveaux de lecture, et donc des lecteurs. L'enfant saisira le comique habituel de situation, et y verra un épisode de plus des aventures de ses héros favoris, lesquels ont l'habitude d'évoluer dans des situations variées, parfois un peu curieuses. Cette fois ils s'incarment dans des personnages bizarres, qui rappelleront peut-être à certains des histoires racontées à l'école. Par contre, un public plus vieux, plus cultivé, voire adulte ou âgé saisira tout le sel des allusions historiques, politiques et sociales, ainsi que de la parodie langagière (Mogin-Martin, 2010; 9-10).

4. No podemos prescindir, en cualquier caso, de la intención de Francisco Ibáñez, que entendió su obra como un ajuste de cuentas, un punto vindicativo, con un libro que sus profesores le hicieron odiar en su infancia

y que, por lo tanto, afirmó en su momento no haber leído³. Otra cosa es que, tras el análisis detallado de *Mortadelo de la Mancha*, me cueste creer que Ibáñez no haya leído el *Quijote*. No es fácil, suponiendo que sea posible, parodiar una obra sin conocerla en profundidad. O Ibáñez ha acabado leyendo la obra original, o se ha documentado en profundidad para recrearla en su novela gráfica, personalmente o con la ayuda de un equipo de asesores especializados. No de otra forma podría entenderse, entre otros detalles, la cita precisa de los capítulos de la novela cervantina que hace el personaje-narrador que el autor crea mediante su propia caricatura, como veremos más adelante.

5. De acuerdo con la tipología de las recreaciones (o adaptaciones) propuesta por Gil González (2012), podríamos considerar que *Mortadelo de la Mancha* se adscribe a la categoría de la reescritura:

Consideramos reescritura cualquier adaptación en la que se transforme sustancialmente el argumento, las coordenadas espacio-temporales, el significado, la interpretación o incluso la técnica y el estilo de una fuente reconocible (Gil González, 2012; 151).

6. Tal vez no estemos ante una reescritura argumental plena, porque la novela gráfica que estudiamos parte de la adaptación de los motivos originales, pero sí claramente espacio-temporal por una razón tan obvia como la inserción de las aventuras en un espacio y un tiempo diferente de los originales. Más que de una reescritura interpretativa, podríamos hablar de una apropiación o actualización interpretativa al servicio de los problemas, conflictos y circunstancias del tiempo en el que se inserta la reescritura (la España de 2005), y aunque no aspira a ser una reescritura estilística, porque pretende reproducir el código desajustado del protagonista en tanto motivo de extrañamiento de los demás personajes, termina siéndolo por la libertad lingüística con la que Ibáñez propone la reformulación expresiva de *Mortadelo*, más paracaballeresca o pseudocaballeresca que propiamente caballeresca, como luego veremos, todo ello en la línea de la «lúcida parodia» que sugiere Martín Sánchez (2017; 149). Mogin-Martin entiende, en este sentido, que «ce n'est pas Ibáñez qui se plie à Cervantes, mais le contraire, et que les aventures de Don Quichotte s'insèrent dans la structure habituelle d'un album de *Mortadelo et Filemón*» (2010; 3).

3 Así se refiere en la breve noticia publicada en *EL MUNDO* el 17 de marzo de 2005.

2. Las claves argumentales de *Mortadelo de la Mancha* y el hilo conductor de la recreación

7. Tras una reflexión previa sobre la escritura y sus diferentes soportes e instrumentos, las circunstancias y costumbres propias de su actividad y las diferentes temáticas abordadas por los libros y sus diversos usos y funciones a través del tiempo, siempre en el registro humorístico propio de Francisco Ibáñez, los cartuchos⁴ nos llevan al género por excelencia, la novela, que a su vez, en un auténtico alarde de *non sequitur*, conduce a la T.I.A. (Técnicos de Investigación Aeroterráquea), la organización en la que los protagonistas trabajan como agentes. Aquí es donde tiene sentido el argumento de *Mortadelo de la Mancha*: los agentes Mortadelo y Filemón prueban el «transmutador trifásico de erudición retoricointelectiva», el último invento del profesor Bacterio, una máquina que permite que cualquier ser vivo (no necesariamente humano) asuma el contenido de cualquier libro.
8. El uso desafortunado de una edición del *Quijote* que Ofelia, la secretaria de la T.I.A, había protegido con las sobrecubiertas de un volumen dedicado a James Bond, que el superintendente Vicente inserta en el artefacto con el ánimo de mejorar sus habilidades como agentes secretos, hace que los protagonistas acomoden su acción, su atuendo y su discurso a los de los personajes originales de la novela cervantina. Debe tenerse en cuenta, en todo caso, que Mortadelo y Filemón no adoptan plenamente las identidades de don Quijote y Sancho Panza⁵, sino que se convierten en Mortadelo de la
- 4 Los cartuchos son «cápsulas insertas dentro de la viñeta o entre dos viñetas consecutivas [...], cuyo texto inscrito cumple las funciones de aclarar o explicar el contenido de la imagen o de la acción, facilitar o completar su continuidad narrativa, o reproducir el comentario del narrador virtual» (Gasca y Gubern, 2011; 274). Resulta significativo constatar que en la obra que estudiamos solo se usan los cartuchos en las páginas introductorias (3-6). Desde el momento en que comienza la acción las voces de los personajes se expresan en globos o bocadillos («recipientes simbólicos o contenedores que encapsulan los diálogos de los personajes parlantes representados en la viñeta, cuya procedencia se indica mediante un rabo o delta invertido dirigido al emisor de la locución inscrita», Gasca y Gubern, 2011; 279), incluso en el caso de las inserciones aclaratorias del autor, convertido en un personaje más que, como veremos, se manifiesta de forma regular para cumplir una función muy concreta.
- 5 El lector habitual de las aventuras de Mortadelo y Filemón verá que el primero, aun convertido en Mortadelo de la Mancha, hace uso de una las habilidades más

Mancha (de la Mancha, sí, pero Mortadelo) y Filemoncho (por analogía con Sancho, pero sin perder su nombre pese a la adición de un falso sufijo), hablando de forma inmediata en un registro que imita y parodia el español preclásico de una forma bastante singular, de la que daremos detalle más adelante, y extrañando también inmediatamente su atuendo habitual, que consideran impropio de un caballero y su escudero. Con el fin de compensar cuanto antes este desajuste en su aspecto exterior, Mortadelo se embute en la armadura de Carlos V y Filemón hace lo propio con las ropas de un labriego de la misma época, que sustraen de un museo⁶. Así, jinetes respectivamente de un caballo viejo y de una motocicleta Vespa, igualmente robados, protagonizan disparatadas peripecias que recrean las de sus modelos hasta que recuperan su verdadera identidad (más bien la conciencia de su verdadera identidad) gracias a una descarga eléctrica, única solución posible para anular los efectos del transmutor, que inspira una versión cómica y con su punto escatológico del epitafio del capítulo II, 74⁷ del *Quijote*. Al igual que ocurre con Alonso Quijano al final de la novela original, los protagonistas terminan renegando de la literatura caballeresca, pero con su supervivencia, según apunta Mogin-Martin, se alejan de la estrategia cervantina a la hora de cerrar las aventuras de don Quijote:

La fin de l'histoire ne peut bien sûr être totalement cervantine: Mortadelo et Filemón retournent à la raison, mais, en bons héros récurrents, ils ne peuvent pas mourir, même si le narrateur crée un suspense à la fin de l'avant-dernière page (Mogin-Martin, 2010; 4).

9. Lo que apunta Mogin-Martin tiene que ver con la estrategia recreadora de Ibáñez, en la que hay que destacar de forma especial sus recurrentes apariciones, primero como él mismo (9, 13) y luego caracterizado como Cervantes (24, 28, 37 –que elegimos como ejemplo–, 42 y 45) para advertir al lector de determinados hechos relevantes en la historia, consta-

características de su identidad como personaje: su uso frecuente de disfraces, a cuál más hilarante, para camuflarse y pasar inadvertido, que Filemoncho considera «brujería, herejía e apostasía» (18). En este sentido, los protagonistas adoptan una identidad mixta de la que participan los rasgos externos, actitudinales y expresivos de don Quijote y Sancho y los propios de su aspecto normal como agentes de la T.I.A., aunque incluso en los momentos en los que, circunstancialmente, recobran este aspecto, los rasgos expresivos son los propios de la identidad literaria que adoptan.

- 6 La necesidad de Mortadelo de la Mancha de adoptar los elementos externos propios de la caballería andante es permanente: cuando le roban su primera armadura se enfunda en otra, y cuando le pasa lo mismo con su caballo adopta una vaca por montura.
7 «Yace aquí el hidalgo fuerte/que a tanto extremo llegó/de valiente, que se advierte/que quien los voltios palpó/cagola e halló la muerte» (45).

tar la relación de las peripecias de los protagonistas con las que viven don Quijote y Sancho Panza en la novela original (citando de forma precisa sus capítulos) y cerrar la historia tras su vuelta a la normalidad⁸ (45).



1.

10. De esta forma, la autorrecreación del dibujante cumple dos funciones de interés: legitimar la relación entre su obra y el *Quijote* y reforzar las transiciones narrativas en sintonía con la función de marca estructuradora del relato que asumen las diferentes voces de la narración (el narrador-segundo autor, el traductor y Cide Hamete Benengeli) en el original.

3. En la estela de las principales aventuras de la novela original

11. La recreación de las aventuras de los protagonistas del *Quijote* es bastante libre tanto por lo que respeta a su orden como a los aspectos que intervienen en su tratamiento. El primer episodio recreado en la novela grá-

⁸ Agradezco a Penguin Random House las facilidades para reproducir las viñetas seleccionadas en este trabajo y a mi querido colega Jesús Duce García la ayuda para obtener la versión más accesible.

fica es el de los molinos (I, 8): Mortadelo cree que los molinos que sirven de reclamo a un cabaret homónimo son gigantes, pese a las advertencias de Filemoncho, quien le hace notar que son meros adornos que «pregonan corral de comedias con mancebas alegres e chacoteras» (12) contra las cuales arremete el primero ocasionando un auténtico desastre.

12. Sigue después la aventura del yelmo de Mambrino (I, 21). Mortadelo toma una bacía que servía como reclamo en una barbería, desoyendo las aclaraciones de Filemoncho sobre la verdadera condición del objeto, y comienzan a renglón seguido los disparatados homenajes a Dulcinea. En línea con el eficaz manejo que suele hacer Ibáñez de los elementos escatológicos, Filemoncho debe llevarle a Ofelia, a quien Mortadelo identifica con Dulcinea, la noticia de su batalla contra los gigantes junto con un excremento de perro que confunde con una orquídea, con el previsible resultado traumático para el escudero. La muestra de delicadeza del caballero se completa muy pertinentemente con un rollo de papel higiénico que cree cinta de seda, con la nueva reacción airada de la ofendida Ofelia, que resulta lesionada cuando Mortadelo de la Mancha arroja a sus pies la panoplia de sus armas, según la treta urdida por el profesor Bacterio para ganar tiempo mientras encuentra el antídoto necesario para devolver a los protagonistas a su estado natural.
13. De nuevo con el ánimo de rendir homenaje a Ofelia-Dulcinea, Mortadelo de la Mancha se apropia en un quiosco de un ejemplar del *Kamasutra* que toma por un libro de caballerías y le encomienda la entrega del presente a dos monjas a quienes confunde con las damas de Dulcinea (doña Elisenda de la Papada y doña Gertrudis de las Antiparras), en un momento probablemente inspirado en el encuentro de don Quijote y Sancho Panza con las aldeanas que el segundo hace pasar por Dulcinea encantada y sus damas en el capítulo II, 10 del *Quijote*, con el consiguiente escándalo de una de ellas (la madre superiora) y el indisimulado regocijo de la otra (la madre portera). También termina muy mal para el sufrido caballero su intento de agasajar a su dama con unas adelfas que arranca ante la desesperación del operario –a quien reputa como el marqués de los Rastrojos, vecino de Dulcinea– que había invertido dos horas de trabajo en plantarlas. Nótese cómo la recreación de Ibáñez se aleja del modelo a la hora de inventar nuevos personajes que se ajustan a las licencias argumentales que se permite en plena coherencia con el legítimo grado de autonomía que avala al proceso recreador.

14. Poco después Mortadelo de la Mancha confunde con gigantes unos globos aerostáticos a bordo de los cuales hacen campaña algunos militantes del Partido Popular. Filemoncho hace notar que «más parecen hinchados pellejos de vino» (16), observación que remite al episodio de los odres durante la estancia de don Quijote y Sancho en la venta (*Quijote* I, 35), pero en la convicción de que son gigantes, y blandiendo un serrucho que identifica con la espada de Amadís de Gaula, Mortadelo derriba primero el globo en el que viajan José María Aznar y Francisco Álvarez-Cascos y después hace lo propio con los que ocupan, entre otros, Mariano Rajoy y Federico Trillo, Josep Piqué, con los consiguientes problemas políticos para la T.I.A.
15. A la anterior peripecia le sigue la parodia de la aventura de los leones (*Quijote* II, 17). En un nuevo equívoco lingüístico –recurso fundamental, como veremos luego–, colgado en este caso de la percha escatológica tan recurrente en la obra que estudiamos, Mortadelo de la Mancha lee en la placa de una furgoneta «transporte de meones» en donde en realidad dice «transporte de leones», y se propone actuar con justicia, porque «un caballero andante no puede permitir que seres humanos sean trajinados cual borregos tan solo por aliviar los sus esfínteres» (23). Con la espada que Filemoncho sustrae de la estatua del Cid, Mortadelo rompe el candado de la puerta que encierra al león transportado en el vehículo, y lo vence no por la fuerza de su brazo, sino por un cúmulo de casualidades, a cuál más traumática y disparatada, que convierten a la fiera en una auténtica ruina física, muy acertadamente expresada en la viñeta correspondiente (27).
16. A continuación, nos encontramos con la parodia del episodio de Clavileño (*Quijote* II, 40-41). Los protagonistas se suben a la grupa de la estatua del caballo Silvestre (obviamente inventado por Ibáñez), que Mortadelo cree Rocinante encantado por Merlín, cubriéndose ambos los ojos para protegerse del encantador en la confianza de que, al sentir su contacto, el falso Rocinante volvería a ser de carne y hueso⁹. No por casualidad, al ver a Mortadelo de la Mancha y Filemoncho con los ojos vendados y subidos a lomos de la estatua, los policías que acuden al aviso de que unos terroristas han colocado una bomba en la plaza en donde se encuentra el monumento afirman que «¡Parece el capítulo de Clavileño, el caballo de madera del *Quijote*!» (20). Toda vez que la bomba ha sido puesta precisamente debajo de la estatua, esta y los protagonistas saltan por los aires al igual que ocurre en
- 9 «Mas montaremos en él e seguro que al contacto con las nuestras nalgas el encantamiento se esfuma e desvanece» (20).

el episodio original y van a caer sobre el actor que, en un teatro próximo, representa a Ricardo III en la escena IV del quinto acto de la tragedia homónima de Shakespeare justo en el momento en que exclama la mítica frase atribuida al rey en la batalla de Bosworth (22 de agosto de 1495): «¡Un caballo! ¡Mi reino por un caballo!¹⁰».

17. Sigue la parodia de la liberación de los galeotes (*Quijote* I, 22). Mortadelo de la Mancha libera a un grupo de delincuentes que van a ser trasladados a prisión en un furgón policial. Al igual que ocurre en el episodio original, el lenguaje que usan los maleantes en sus respuestas a Mortadelo es deliberadamente ambiguo. El primero afirma que «le alivié el peso a un pobre andoba que se encorbaba bajo una pesada saca... ¡Y hasta le di un masajito en la nuca y todo» (29), cuando lo cierto es que redujo de un golpe de kárate a un guardia jurado que custodiaba el dinero que había robado; el segundo se justifica con otro mensaje ambiguo: «¡Me echaron el guante solo por entrar en una tienda!» (29)– Eso fue lo que hizo en efecto, estrellando su coche contra el escaparate en un alarde de alunizaje. El tercero afirma haber sido «condenado por ayudar a bajar a la calle a un pobre viejecito» (29), a quien en realidad defenestró cuando fue descubierto robando en la casa de su víctima¹¹. El liberador impone a los malhechores que comparezcan ante Dulcinea, y estos acaban robándole la armadura y dándole

10 «A horse, a horse. My kingdom for a horse!». Cito el texto en inglés según la edición del Proyecto Gutenberg (2000).

11 En la novela de Cervantes la expresión trasnochada de don Quijote, que habla en el español medieval propio de los libros de caballerías, suscita la extrañeza de los demás personajes, pero a veces se produce un desajuste a la inversa, como en el caso de la deliberada ambigüedad con la que los galeotes refieren las causas de sus condenas sin que don Quijote, movido por su buena intención, capte la falacia *in dictione*. Es el mismo recurso que emplea Ibáñez en la forma de expresarse de los maleantes a quienes libera Mortadelo de la Mancha en el episodio de la novela gráfica que recrea el capítulo I, 22 del original, aunque en este caso, y a diferencia de lo que hace el protagonista en la novela cervantina, no reaccione con un discurso reivindicativo de las razones de sus favorecidos. Lo normal en las recreaciones del *Quijote* es que en el desajuste expresivo la balanza del exceso estilístico se incline hacia don Quijote, pero en *El carro de la muerte* de Sinesio Delgado (1907) el protagonista, que no deja de ser causante de ese mismo desajuste por lo desfasado de su forma de hablar como caballero andante, es objeto a su vez de la confusión lingüística, ocasionada desde el punto de vista diafásico por el estilo alambicado de Silvio Liliál, que encarna una elaborada parodia del lenguaje modernista, y desde el punto de vista diastrático por el argot castizo de dos maletillas con quienes se encuentran don Quijote y Sancho en el camino. Don Quijote no entiende ni a aquel ni a estos (ver López Navia, 2012). Aunque más someramente, Mogin-Martin también da cuenta de la importancia de este juego de confusiones en *Mortadelo de la Mancha* (ver Mogin-Martin, 2010; 8).

una paliza. Por si este desenlace traumático fuera insuficiente, caballero y escudero terminan prisioneros en Alcalá-Meco.

18. La recreación paródica del episodio quijotesco del bálsamo de Fierabrás (I, 17) es especialmente hilarante. Siguiendo la receta del brebaje, que aprendió del brujo Arguiñáñez –evidente guiño al lector de la época, que entenderá la alusión al famoso cocinero Karlos Arguiñano– Mortadelo de la Mancha lo prepara para desencantar a Ofelia-Dulcinea, que evidentemente no está encantada, sino absolutamente harta de los excesos y ocurrencias de su caballero. Es esta una nueva ocasión para mostrar la eficacia de Ibáñez en el uso de los recursos escatológicos al describir los ingredientes empleados, a cuál más repugnante: «raíz de mandrágora estofada, rabo seco de lagartija, tres pelos de sobaco de puercoespín, diente de mono molido...» (32), ingredientes a los que añade la secreción nasal de Filemoncho (32).
19. En la parodia de las bodas de Camacho (así se llama también el contrayente, como en *Quijote* II, 19-21), los principales desaguisados, a cuál más cómico, son provocados por la vaca que Mortadelo de la Mancha adopta como montura después de que la grúa municipal le dejase sin su caballo, en un episodio especialmente disparatado en el que el novio, el miope Camacho, se casa con el perro que, a falta de su Vespa (desaparecida, por cierto, sin más explicaciones unas cuantas páginas antes)¹², monta Filemoncho a instancias de Mortadelo, de modo que todo termina en un completo desastre. La agresión de Filemoncho a Mortadelo de la Mancha cuando este vuelve a sugerir a aquel la conveniencia de presentarse ante Ofelia-Dulcinea para darle cuenta de todo lo acontecido en las bodas de Camacho podría estar inspirada en la sublevación de Sancho contra don Quijote en el capítulo II, 60 de la novela, cuando se resiste a completar los azotes necesarios para desencantar a Dulcinea. En el caso de la novela gráfica de Ibáñez la reacción agresiva del escudero se debe a la insistencia de su amo, constantemente empeñado en dar cuenta de sus hazañas a su señora (42).
20. El disparatado remedo de la secuencia narrativa del gobierno de la ínsula Barataria en el bloque comprendido entre los capítulos 45 y 53 de la segunda parte del *Quijote* (42-44) está marcado por el equívoco lingüístico.

¹² No sé hasta qué punto esta desaparición no justificada puede ser una recreación deliberada de las apariciones y desapariciones del burro de Sancho Panza a lo largo de la primera parte en la primera edición del *Quijote*. En todo caso ahí está la casualidad.

El recurso ya había aparecido con anterioridad: a tiempo de comprar el ejemplar del *Kamasutra*, que confunde con un libro de caballerías, Mortadelo afea la conducta del quiosquero por hacerle pagar «piezas de a diez de Euriko el apóstata» (22) cuando este le indica el precio del ejemplar (diez euros). En el caso que ahora nos interesa, Mortadelo, empeñado en recompensar a Filemoncho por sus servicios como escudero, entra a pedir un gobierno para este en un bar en cuyo rótulo («LOS CUERNOS. BAR. APERITIVOS») lee «Gobiernos para pensativos», y el camarero, sordo a su vez, entiende que se le pide «un refrigerio con guarnición», cuando Mortadelo le había reclamado «un imperio, una gobernación» (42). Tras fracasar (traumáticamente, como siempre) en su solicitud, lo intenta de nuevo en una pescadería en cuyo escaparate lee «tareas y encargos» en donde estaba escrito «lampreas y barbos» (43), y la pescadera entiende que le pide un sollo (nombre que también recibe el esturión) cuando Mortadelo le pide «un chollo aquí, para Filemoncho» (43). Para rematar la comicidad de los equívocos, poco más adelante le da una angula como respuesta a la petición de una ínsula (44).

21. De acuerdo con Mogin-Martin, la clave cómica que predomina en las aventuras de los protagonistas es recurrente y se basa en el juego de la confusión, la burla y, en no pocos casos, la agresión física:

Le contraste entre le héros, le monde tel quel qu'il le voit et le langage avec lequel il le décrit, et le «bon sens» des autres, qui perçoivent le monde réel: au mieux ils s'en moquent, au pire ils vivent la démarche de Don Quichotte comme une agression, et répondent en conséquence (Mogin-Martin, 2010; 5).

4. *Mortadelo de la Mancha* en su tiempo

22. La acción y el discurso de *Mortadelo de la Mancha* se ajustan a las referencias socioculturales de nuestros días sin renunciar en muchos casos a una intención crítica que enriquece la comicidad de la recreación desde la perspectiva distorsionada de lo que, en sintonía con el *Quijote*, Martin-Mogin denomina un «esprit dérangé, c'est-à-dire de quelqu'un qui est à la fois libéré de toute inhibition et fait abstraction des contraintes du réel» (2010; 5).
23. Alguno de los elementos de este ajuste no se asocia necesariamente al tiempo en que se desarrolla la acción (2004-2005), pero resulta fácilmente

identificable por el lector por su presencia en la cultura popular, como la alusión a John Wayne en el momento en que, ante las reservas de Filemoncho, Mortadelo reivindica su apostura y la del caballo viejo que ha sustraído en plena calle: «Que sí, que montado en él aseméjome al condestable Johnwaynez de la tabla redonda» (11). Lo normal, sin embargo, es que el marco de referencias se ajuste a los comienzos de nuestro siglo, con lo que las aventuras de los protagonistas originales se someten a un interesante proceso de actualización que afecta a personas, hechos y objetos.

24. Por lo que respecta a las menciones a personas relevantes de los últimos años del siglo XX y principios del XXI, la primera de ellas, muy temprana en el decurso de la novela gráfica, tiene que ver con el papa Juan Pablo II, bajo cuya sotana van a refugiarse los protagonistas huyendo del profesor Bacterio cuando el superintendente Vicente intenta motivarlos para que se sometan al nuevo invento del científico. Los comentarios del sumo pontífice ante la actitud de Mortadelo y Filemón, que según la interpretación de aquel parecen ocultarse para mantener relaciones homosexuales, chocan con la relamida laxitud de un obispo que le acompaña, cuyo aspecto, expresión verbal y movimiento corporal parecen apuntar a algo más que un amable ejercicio de tolerancia pastoral (8).
25. Más adelante, en el episodio inspirado en las bodas de Camacho, la Iglesia vuelve a salir mal parada en la persona del padre Sotánez, el sacerdote encargado de officiar la ceremonia, cuyo orondo aspecto y cuya ostensible gula distan mucho de reflejar la moderación que, paradójicamente, reclama en su discurso. Para rematar la parodia, el cura, totalmente ebrio tras caer accidentalmente en la fuente de ponche dispuesta para el banquete, casa al miope Camacho con el perro callejero que monta Filemoncho tras haber perdido su montura (40) y que Mortadelo, en su constante visión disparatada de la realidad, confunde páginas atrás con un «penco [...] abandonado, inerme e desvalido» (37).
26. Estos fragmentos de *Mortadelo de la Mancha* suscitaron en su momento la reacción de los sectores más conservadores del catolicismo, especialmente en el foro Hazte Oír, en el que se promovió el boicot de la obra y se animaba a los lectores a remitir a Ediciones B sus protestas contra su contenido, que consideraban inadecuado. En la misma línea, en su edición del 8 de noviembre de 2006, *El Confidencial Digital* dedicaba su breve sección crítica «La guindilla» a Francisco Ibáñez «por no dedicar a sus per-

sonajes a otros menesteres más adecuados», con una actitud de beligerancia que choca con la visión más atemperada que, en los días inmediatamente siguientes, asumieron otros medios más progresistas de la Iglesia, como *Redes Cristianas* (2006), e incluso otros de orientación abiertamente laicista como *Laicismo.org* (2006), que reprodujeron el mismo texto pese a su orientación evidentemente diferente.

27. En esta misma línea de alusión a personas reales de los años próximos a la publicación de la novela gráfica, y a tiempo de confundir con gigantes los globos aerostáticos pilotados por dirigentes del Partido Popular, Mortadelo los describe como «gordos e cebados cual mago (16) Arielsharon», evidente referencia a quien entonces era primer ministro de Israel. También se nombra al «burgomaestre Rajoy (31), al conde Mario (por el banquero Mario Conde), a Karlos Arguiñano («el brujo Arguiñáñez», como ya hemos visto), y a Zapatero, y de nuevo a Aznar (36). Por otra parte, cuando Mortadelo le pregunta por «el amigo Camacho», a cuyas bodas asisten los protagonistas en busca de la aventura, Filemoncho le habla de José Antonio Camacho, entrenador de la selección española de fútbol entre 1998 y 2002 refiriéndose a él como «adiestrador en ese juego de moda a razón de rodar pelota e salir por patas» (37). Por fin, el profesor Bacterio se refiere a los protagonistas, carbonizados tras la electrocución que los devuelve a la normalidad, como «Nelson Mandela y Obián Nguema» (46).
28. En cuanto a hechos y circunstancias relevantes del momento, Mortadelo alude a la mala fama de los políticos cuando afea la conducta de Filemoncho acusándole de ser «insolente, petulante, lenguaraz e mal pensado cual politicastro» a tiempo de premiar sus servicios otorgándole el gobierno de una ínsula, y este pone en evidencia la propensión a la corruptela común en la actividad política cuando responde que se conforma «con ser burgomaestre del mi pueblo e poder rapiñar en los portazgos, diezmos e gabelas» (ambas citas en la p.42). La importancia social del fútbol, a propósito de la histórica rivalidad entre en Real Madrid y el Barcelona, está también presente en el momento en que, poco antes, Filemoncho entiende que la afluencia de invitados a la boda de Camacho puede ser un «tropel ansioso de atisbar el Madriles-Barcino» (37).
29. Los objetos, artefactos y construcciones que demuestran los avances de la civilización están también presentes y suscitan en ocasiones la confusión o el asombro de los protagonistas, como ya vimos en el homenaje de

Ibáñez a la batalla de don Quijote con los odres de vino cuando Mortadelo confunde los globos aerostáticos con gigantes. Mortadelo se asombra ante la autonomía del coche en el que el superintendente Vicente lo traslada junto a Filemoncho al cuartel general de la T.I.A. tras liberarlos de la prisión de Alcalá-Meco atribuyéndola a la magia común en las aventuras caballerescas: «¡Ah, diligencia sin rocín ni mula! [...] ¡Aqueste sí es encantamiento, hechizo e brujería del mago Merlín!» (30). Mortadelo cree que los petardos expuestos en el exterior de una tienda de pirotecnia «semejant velas para las ofrendas a las ánimas del purgatorio» (25) y Filemoncho confunde la granada que cuelga del cinturón de un soldado con «un pedrusco con asa [...] para lanzárselo a los salteadores de caminos» (25), con desastrosas consecuencias en ambos casos para el sufrido león con el que se recrea el capítulo II, 17 del *Quijote*.

30. En esta misma línea, Filemoncho se refiere a la ruta del Toboso aclarando que «agora llámase la A-17 o cosa parecida¹³» (18) y con el fin de hacer más eficaz su comunicación con Ofelia-Dulcinea y evitar los desastres que le suelen deparar las embajadas amorosas que le encomienda Mortadelo, le sugiere que le ponga un fax (27). En el mismo sentido, pero con diferente intención, uno de los delincuentes liberados en el remedo de la aventura de los galeotes se sustrae violentamente a la misión de comparecer ante la dama de Mortadelo instándole primero a que le mande un correo electrónico («¡Como no le mandes un e-mail a la tu dama esa de las narices...!», 30) y propinándole a renglón seguido una soberana paliza. Por terminar con este ámbito de referencias, Filemoncho recomienda con acierto a Mortadelo que renueve su armadura en el Trasquilón Inglés, evidente alusión a unos grandes almacenes españoles muy fáciles de identificar.

31. El choque de los protagonistas con las novedades tecnológicas de la civilización propias del momento en que se publican es un motivo muy común en las recreaciones narrativas del *Quijote*¹⁴, pero en esos casos don

13 Es evidente que Filemoncho no está muy versado en la red de carreteras de España, porque la A-17 es la Autopista de Barcelona. Supongo que Ibáñez no habrá querido afinar mucho y se habrá conformado con lo que da de sí el sintagma «cosa parecida» para dar a entender que los antiguos caminos tienen ahora nombres más técnicos.

14 El asombro de don Quijote ante los avances de la civilización es un recurso muy común en las recreaciones narrativas de la novela original, especialmente desde los primeros años del siglo XX y más concretamente con motivo del tercer centenario, aunque no siempre motivan una interpretación acomodada a su imaginario caballeresco. El don Quijote relativamente sensato que protagoniza *La nueva salida del valeroso caballero*

Quijote y Sancho no incorporan a su discurso ninguna reminiscencia que demuestre lo que podríamos denominar “consciencia sincrónica” de las personas a quienes mencionan, los hechos que refieren o los avances a los que se enfrentan. La novela gráfica de Cervantes aporta una diferencia relevante en este sentido, porque las manifestaciones de los protagonistas no son ajenas al conocimiento de esos aspectos, singularidad a tono con esa identidad quijotesca que, como apuntamos al principio de nuestro trabajo, no adoptan plenamente. Así, en su visión del mundo *Mortadelo de la Mancha* y *Filemoncho* actúan de acuerdo con el modelo cervantino adoptando una comprensible extrañeza que se traduce en un alejamiento del eje sincrónico de la narración, pero su discurso incorpora interesantes muestras de coherencia con ese eje.

5. La parodia del español preclásico

32. A diferencia de la novela original, en la que don Quijote se expresa en un castellano preclásico de tono medievalizante cuando actúa como caballero andante y Sancho Panza emplea circunstancialmente el mismo registro de acuerdo con lo que yo denomino quijotización expresiva¹⁵, en la recreación de Ibáñez no hay disociación ni de nivel ni de contexto, porque los dos protagonistas se expresan en todo momento en un español más o menos medievalizante (o paramedievalizante, si se nos admite la licencia). El sistema expresivo de los protagonistas se basa en la alternancia de dos registros diacrónicamente y diafásicamente diferentes que se alternan sincrónicamente.

don Quijote de la Mancha de Antonio Ledesma Hernández (1905) no deja de hacer alguna atribución de corte mágico como la de creer que el *trolley* del trolebús es un largo brazo que transporta al vehículo por los aires. En *La resurrección de don Quijote* del padre Valbuena (seudónimo atribuido a diversos autores, como Josep Burgas y Joaquim Penina) los protagonistas conocen el telégrafo y el ferrocarril. En *Don Alonso Quijano el Bueno* de Ventura Fernández López (1922) el protagonista se asombra muy en especial por los trenes y los aviones, el de *Don Quijote en Yanquilandia* de Juan Manuel Polar (1925) confunde al tren con un vestigio y el de *La resurrección de don Quijote de la Mancha* de Higinio Suárez Pedreira (1946) combate contra un barco de vapor que confunde con una serpiente marina. Por fin, y ya bien entrado el siglo XXI, el don Quijote de *Don Quijote en la España de la reina Letizia* de Amando de Miguel (2016) manifiesta su asombro ante avances tan simples como el papel higiénico y tan complejos como la televisión o el teléfono móvil.

- 15 Como sobradamente se sabe, el concepto de «quijotización» fue acuñado por Salvador de Madariaga (1976). Yo entiendo por «quijotización expresiva» la que afecta a la forma de hablar de Sancho Panza, que poco a poco se va impregnando de la retórica caballeresca de don Quijote (ver López Navia, 2022; 50, n.71.)

camente en el proceso recreador: el literario, en la parodia de la literatura cabalresca, y el coloquial-vulgar, en el tiempo real de la escritura de la novela gráfica. Así, Filemoncho usa de forma ocasional una expresión propia de una extracción sociocultural baja con alguna que otra licencia soez en una curiosa mezcla de registros informal y de respeto («¿Passa con vos¹⁶, tío?»³²; «si os queréis beneficiar a la amondongada moza...», 34, o “ya estame palpando las criadillas», 37, cuando muestra su hartazgo por las constantes intromisiones de Merlín), con un efecto de contraste que, de acuerdo con lo que apunta Mogin-Martin (2010), incrementa la comicidad de la obra. Por su parte, *Mortadelo de la Mancha* muestra cierta propensión a hablar en rima en determinadas circunstancias («A Jumento regalón, no mirarle el orejón», 11, singular versión de «A caballo regalado...»; «aquestos encantamientos ya tócanme los pimientos», 13; «otro estoconazo en mitá [sic] del bazo» y «¡E como no hay dos sin tres, ahí va otro del revés», 17; «Do hay escudero, sobra barbero» y «Tu jumento es harto recio e llévanos a ambos por el mismo precio», 19).

33. En alguna ocasión el registro expresivo apunta al original, como en la frase «¡No fuyáis, viles criaturas, que el caballero Mortadelo desfacerá a lanzazos este encantamiento!» (12) que pronuncia Mortadelo a tiempo de iniciar su acometida contra el cabaret Los Molinos en el remedo de la aventura del capítulo I,⁸¹⁷, pero en general el registro expresivo arcaizante está totalmente sujeto a la discreción de Ibáñez, a mitad de camino entre una meritoria creatividad y una buena intención que no se ajusta a la ortodoxia del español preclásico que frecuenta don Quijote en la novela original, empezando por el tratamiento que Filemoncho dispensa a su señor, a quien llama “maese Mortadelo», empleando un tratamiento de respeto propio de

16 Obsérvese que, a diferencia de lo que ocurre en las aventuras de Mortadelo y Filemón, en *Mortadelo de la Mancha* es Filemoncho quien, como escudero, dispensa a Mortadelo un tratamiento de respeto mientras que este tutea a aquel, a quien en términos normales se refiere como «jefe». Para Mogin-Martin este cambio en la jerarquía, en línea con sus perspectivas opuestas ante la realidad, define la singularidad cómica de *Mortadelo de la Mancha* frente a otras aventuras protagonizadas por Mortadelo y Filemón: «Le comique de situation est simplement un peu plus compliqué ici, du fait des contrastes dus à la différence d'époque, ainsi qu'aux rôles un peu moins stéréotypés des personnages. Mortadelo est d'habitude le subordonné, et c'est lui qui joue le rôle du 'chef', mais un chef devenu fou ! Filemón obéit, même s'il a des instants de rébellion, et visiblement la machine a eu des effets moins nocifs sur lui, puisqu'il comprend plus de choses que son maître, et essaye de l'empêcher d'agir» (Mogin-Martin, 2010; 8).

17 «¡Non fuyades, cobardes y viles criaturas, que un solo caballero es el que os acomete!». Cito siempre por la edición de Martín de Riquer (1980).

quienes destacaban en un oficio e inadecuado para un caballero andante. Así, y además de una ordenación sintáctica en ocasiones libérrima, observamos, entre otras, las siguientes singularidades lingüísticas en la expresión de los protagonistas:

- a) La elisión de la vocal de la preposición «de» («¡Ahorraremos a los lectores sensibles el final d'aquesta farragosa aventura de los molinos!», 13).
- b) La forma plena del adjetivo posesivo antepuesto al sustantivo y precedido del artículo determinado en vez de la forma apocopada («el mío yelmo», 13).
- c) El uso espurio del artículo determinado ante el adjetivo interrogativo («¿la cuál orquídea?»).
- d) Formas verbales desajustadas al paradigma bien por la forma («harazle» por «harasle» o «védela» por «vela», 14; «sí que habela vuelto locuela», 15; «cosnozco», 15 y 34 o «El conde Mario fuere banquero», 23; «necesito un arma», 25; «¿Por ventura tienes tú una tía que pagare nuestro rescate al turco?», 31 o «disles», 36) o bien por la concordancia («como tú veredes», 22), o desajustadas al significado adecuado («perjuraría» en vez de «juraría», 20 y 42; «ese pasquín no espetaba nada», 42, por «decía»).
- e) Usos a veces forzados de ciertas palabras y secuencias en determinados contextos: «[Nuestros ropajes] no han de restar harto lejos» (10); «está mal visto un escudero que *porte* yerma la entrepierna» (11, para justificar la necesidad de que Filemoncho tenga su propia montura); «*transita* como ido» (15, para decir que el superintendente, tras un golpe, camina como si estuviera loco).
- f) Inserciones del italiano («vedo», 11; «credo», 33; «dono por finita», 45).
- g) Uso de la «l.l» (ele geminada) del catalán en vez del dígrafo «ll» (elle) que resulta de la asimilación regresiva de la «l» por parte de la «r» (apicoalveolares ambas)¹⁸ en las formas enclíticas («decil.le» por

¹⁸ Tal como apunta Lapesa, estas asimilaciones «estuvieron de moda en el siglo XVI [...]; después decayeron, aunque la facilidad con que procuraban rimas a los poetas las sostuviera al final del verso durante todo el siglo XVII» (Lapesa, 1980; 391).

«decille», 28; «preparal.lo» por «preparallo», 33; «habel.lo percibido» por «habello percibido», 34). No es nada casual teniendo en cuenta que Francisco Ibáñez es catalán.

6. Algunas consideraciones sobre el tratamiento gráfico

34. Salvo las que forman parte de la cubierta, las guardas de cubierta y contracubierta y la portada, en donde la viñeta ocupa toda la página y se emplean dibujos y bocadillos añadidos a los que se usan en el desarrollo de la historia, las viñetas son en general proporcionadas¹⁹. Hay también algunas viñetas, insertas en determinadas páginas, que son un poco más largas por su relevancia, pero no más anchas. Es el caso de la p.9, en la que se emplea este recurso para marcar el comienzo de las aventuras de los protagonistas tras su transformación, y también de la p. 12, en el comienzo de la aventura de los molinos, para reforzar el juego de perspectivas entre el primer plano de la viñeta y el fondo.
35. En algunos casos las viñetas de una particular relevancia se extienden en vertical en la longitud propia de dos líneas, como se puede ver en las dedicadas al derribo del globo pilotado por Aznar y Álvarez Cascos (16 y 17) o a la explosión del caballo de piedra que montan los protagonistas en el remedo de Clavileño (20), entre otras.
36. Llama la atención el refuerzo visual mediante una flecha indicativa del orden que debe regir la lectura de determinadas secuencias de viñetas cuando se altera la estructura regular que definen las cuatro líneas proporcionadas que suelen ocupar cada página. Así se ve, por ejemplo, en la sucesión de viñetas que recogen el ataque de Mortadelo al globo aerostático pilotado por José María Aznar y Francisco Álvarez-Cascos (16).

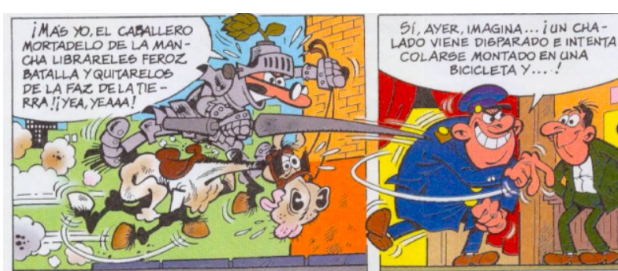
¹⁹ Y siempre, de acuerdo con lo que es propio en la brillante trayectoria de Ibáñez, extraordinariamente expresivas, sobre todo las dedicadas a los animales. Baste recordar, entre otros muchos ejemplos de este acierto, *Safari callejero*, inicialmente publicada en Bruguera entre 1969 y 1970 y luego reeditada en Ediciones B.



2.

37. Desde el punto de vista gráfico, resulta muy interesante el recurso narrativo de referencia a un acontecimiento del pasado que significa el uso de la línea quebrada para encuadrar la viñeta de la p.8 antes reproducida, en la que el agente de la T.I.A. que captura a los protagonistas fugitivos con el apoyo de un miembro de la Guardia Suiza del Vaticano recuerda el momento en el que se refugian bajo la sotana del papa Juan Pablo II. Este recurso narrativo se ve reforzado por la inserción del brazo del agente desde la viñeta que representa el presente de la narración, encuadrada con la línea recta común a toda la obra, en la que representa el pasado narrado. Es frecuente que los brazos (o una parte de ellos) o algún aditamento de los personajes se inserten en la viñeta siguiente o en la anterior para expresar relaciones de continuidad. Así se puede observar en el dedo índice de la mano derecha del personaje de Ibáñez, que entra leve pero significativamente en la viñeta anterior para llamar la atención sobre la causa de la transformación de los protagonistas mientras que con el mismo dedo de la mano izquierda señala la siguiente (p.9), antes reproducida, en la que se adelanta la consecuencia correspondiente. También se puede apreciar el recurso en la inserción de la lanza de Mortadelo, aún fuera del local de Los Molinos, en la viñeta en la que el portero del establecimiento habla con un cliente sobre una anécdota propia de su servicio, de modo que la punta del arma anticipa

la inmediata irrupción del protagonista (12, que elegimos como ejemplo), o en las manos de los maleantes liberados por este, que rebasan la línea de su viñeta a tiempo de narrar, con el uso deliberadamente confuso del lenguaje, los hechos pasados pretendidamente injustos que motivaron su detención, referidos de nuevo en viñetas enmarcadas por la línea quebrada que representa el pasado (29):



3.

38. En conclusión, la novela gráfica *Mortadelo de la Mancha* supone un significativo ejercicio de reescritura del *Quijote* en el que los personajes de Francisco Ibáñez asumen la actitud y el comportamiento de don Quijote y Sancho Panza sin que eso suponga una redefinición plena de su identidad a la luz de los modelos cervantinos y en el que el autor mismo, caracterizado como Cervantes, se convierte en personaje-narrador al servicio de la estructuración del relato y de su relación con la novela original.
39. La obra de Ibáñez recrea libremente algunas de las principales aventuras del *Quijote* sin atenerse a su secuencia temporal ni hacer uso ortodoxo de sus ingredientes. Los protagonistas reviven, así, las aventuras de los molinos (I, 8), el yelmo de Mambrino (I, 21), el encuentro de don Quijote y Sancho con las aldeanas (II, 10) la lucha contra los odres de vino en la venta (I, 35), el enfrentamiento con los leones (II, 17), el viaje a lomos de Clavileño (II, 40 y II, 41), la liberación de los galeotes (I, 22), la receta del bálsamo de Fierabrás (I, 17), las bodas de Camacho (II, 19-21) y el gobierno de la ínsula Barataria (II, 45-II, 53), combinando siempre la confusión, la

burla y los inconvenientes que acarrearán los lances de *Mortadelo de la Mancha* y Filemoncho para su integridad física, en la línea habitual de Ibáñez.

40. Las peripecias de los protagonistas se suceden con constantes referencias a personas, circunstancias y elementos propios de la sociedad de mediados de la primera década de nuestro siglo con una intención crítica de la que no se escapan la política ni las instituciones y con el uso eficaz del recurso a la confusión que suscitan en los protagonistas algunos objetos relacionados con el avance tecnológico, en sintonía con las recreaciones narrativas del Quijote especialmente desde principios del siglo XX.
41. La parodia del Quijote en *Mortadelo de la Mancha* también se construye con la expresión de los protagonistas, que pretende recrear con significativas licencias fonéticas, léxicas y morfosintácticas el español medieval y también se nutre de ocasionales descensos al registro coloquial e incluso al vulgar, así como de formas verbales del italiano y algún rasgo ortográfico (la *ele geminada*) del catalán.
42. En cuanto al tratamiento gráfico, la obra se expresa en viñetas proporcionadas sin que falten algunas de mayor tamaño tanto en disposición horizontal como vertical para marcar el comienzo de alguna aventura o definir la perspectiva. Las relaciones de continuidad se marcan en ocasiones con flechas que definen una secuencia de viñetas o con la inserción de ciertas partes del cuerpo o algún aditamento de los personajes desde una viñeta a otra.
43. *Mortadelo de la Mancha*, en fin, define su propuesta de reescritura recreadora con una mirada paródica que se extiende a personajes, temas, formas y estructura, rindiendo al *Quijote* un homenaje que, de acuerdo con la intención que él mismo declara, ajusta las cuentas de Ibáñez con una obra que afirma no haber leído y sin embargo demuestra conocer con detalle suficiente como para que el ajuste arroje un saldo favorable para las múltiples manifestaciones de la recepción de la novela de Cervantes y, desde luego, para el lector que sabe disfrutarlas.

Bibliografía

(s. a.), «La guindilla», *El Confidencial Digital*, 8 de noviembre de 2006. <https://tinyurl.com/ydxvc94x>

(s. a.), «Católicos ultras contra Mortadelo y Filemón», *Redes Cristianas*, 11 de noviembre de 2006. <https://tinyurl.com/47yav3re>

(s. a.), «Católicos ultras contra Mortadelo y Filemón», *Laicismo.org*, 9 de noviembre de 2006. <https://tinyurl.com/3mc6ydhk>

BARRERO Manuel, «Novela gráfica», *Tebeosfera*, 2018. <https://tinyurl.com/3y7wu5rw>

BAETENS Jan, «Novelas gráficas: ¿literatura sin texto?», in *La novela gráfica. Poéticas y modelos narrativos*, TRABADO José Manuel (ed.), Madrid, Arco/Libros, 2013, p.169-187.

BURON-BRUN Bénédicte de, «El cómic como herramienta pedagógica transfronteriza», in *Diálogos en la frontera. De la cultura popular a la cultura de masas en la era moderna*, BELTRÁN ALMERÍA Luis et al. (dir.), Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2016, p.13-28.

CERVANTES SAAVEDRA Miguel de, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, RIQUER Martín de (ed.), Barcelona, Planeta, 1980.

DELGADO Sinesio, *El carro de la muerte*, LÓPEZ NAVIA Santiago (ed.), in ARELLANO Ignacio (dir.), *Don Quijote en el teatro español: del Siglo de Oro al siglo XX*, Madrid, Visor Libros, Biblioteca Cervantina, 2007, p.535-603.

FERNÁNDEZ LÓPEZ Ventura, *Don Alonso Quijano el Bueno*, Toledo, Imprenta, Librería y Encuadernación de Rafael Gómez-Menor, 1922.

FERRÉ Juan Francisco, «Versiones del *Quijote*», in *Trans. Revista de Traductología*, 21, 2017, p.10-13.

GASCA Luis y GUBERN Román, *El discurso del cómic*, Madrid, Cátedra, 2011.

GIL GONZÁLEZ Antonio, *Narrativa(s). Intermediaciones novela, cine cómic y videojuego en el ámbito hispánico*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2012.

IBÁÑEZ Francisco, *Mortadelo de la Mancha*, Barcelona, Ediciones B, 2005.

_____, *Safari callejero*, Barcelona, Bruguera, 1970.

LAPESA Rafael, *Historia de la lengua española*, Madrid, Editorial Gredos, 1980.

LEDESMA HERNÁNDEZ Antonio, *La nueva salida del valeroso caballero don Quijote de la Mancha*, Barcelona, Casa Editorial Lezcano, 1905.

LÓPEZ NAVIA Santiago, «Las recreaciones de Cervantes y el *Quijote* desde 1609: una panorámica de la diversidad de lenguajes, perspectivas y actitudes», in *400 años de cervantismo. Actas de las jornadas/Montevideo 2016*, GONZÁLEZ BRIZ, María Ángeles (dir.), Montevideo, Centro Cultural de España en Montevideo-Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (Universidad de la República)-Departamento de Cultura de la Intendencia de Montevideo, 2017, p.121-127.

_____, *Inspiración y pretexto II. Nuevos estudios sobre Cervantes, su obra y su recepción*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2022.

MADARIAGA, Salvador de, *Guía del lector del Quijote*, Madrid, Espasa-Calpe, 1976.

MARTÍN SÁNCHEZ Santiago, «Mortadelo y Filemón: Entre La Mancha y Los Alpes Julianos», in *Caracol*, 15, 2017, p.145-160.

MIGUEL Amando de, *Don Quijote en la España de la reina Letizia*, Barcelona, Stella Maris, 2016.

MOGIN-MARTIN Roselyne, «Les mutations de *Mortadelo y Filemón*: du divertissement enfantin à la critique de la société espagnole», in *Texte et image dans le monde ibérique et ibéro-américain*, CASTELLANI Jean-Pierre y ZAPATA Mónica (dir.), Tours, Presses Universitaires François Rabelais, 2007, p.67-76.

S. LÓPEZ NAVIA, «*Mortadelo de la Mancha* de Francisco Ibáñez...»

_____, «*Mortadelo de la Mancha* (2005). Un avatar de *Don Quichotte* en Bandes Dessinées pour les jeunes espagnols», in *Publijé. Revue de Critique Littéraire*, 1, 2010, p.1-10.

POLAR Juan Manuel, *Don Quijote en Yanquilandia*, Cartagena, Editorial Juvenilia, 1925.

SHAKESPEARE William, *The Tragedie of Richard the Third*, Project Gutenberg, 2000. <https://www.gutenberg.org/files/2257/2257.txt>

SUÁREZ PEDREIRA Higinio, *La resurrección de don Quijote de la Mancha*, La Coruña, Editorial Moret, 1946.

VALBUENA [Padre], *La resurrección de don Quijote*, Barcelona, Antonio López, 1905.

VÉLEZ-SAINZ Julio, «Unpossessing Cervantes: A Bilingual Spiral Flying Circus Performance of *Don Quijote* by Double-Edge Theatre», in *Cervantes and/on/in the New World*, VÉLEZ-SAINZ Julio y ROMERO-DÍAZ, Nieves (dir.), Newark, Delaware, Juan de la Cuesta, 2007, p.231-251.