

DON JUAN TENORIO ILUSTRADO: UNA AVENTURA GRÁFICA PARA (RE)DESCUBRIR UN CLÁSICO

María Moya García 

Universidad de Granada
Campus de Melilla, España

Narut Chaosakun 

Universidad de Chulalongkorn
Bangkok, Tailandia

RESUMEN

El extraordinario impulso que la novela gráfica ha experimentado en los últimos años ha provocado que muchos autores busquen inspiración en los clásicos de la literatura, ofreciéndonos productos editoriales nuevos a los que merece la pena prestar atención. Se trata de un *input* que facilita el acceso a la lectura de un conjunto de obras alejadas de los intereses de gran parte de la colectividad. En este contexto, surge la transformación de *Don Juan Tenorio* en novela gráfica, realizada por el ilustrador Claudio Sánchez y el guionista Ricardo Vilbor (Sánchez y Vilbor, 2023), que no solo presenta un desafío filológico significativo en términos de reescritura literaria, sino que también abre nuevas oportunidades para fomentar la lectura. Este artículo explora ambos aspectos, analizando cómo se lleva a cabo el proceso de adaptación y cómo este formato puede ser una herramienta educativa efectiva.

PALABRAS CLAVE: José Zorrilla, *Don Juan Tenorio*, novela gráfica, interdisciplinar, adaptación de clásicos.

DON JUAN TENORIO ILLUSTRATED: A GRAPHIC NOVEL TO (RE)DISCOVER A CLASSIC

ABSTRACT

The extraordinary impulse that the graphic novel has received in recent years has caused many authors to seek inspiration in the classics of literature and offer new publishing products that are worth paying attention to. This is an input that makes it easier to read the classics, a set of works that do not interest a large part of the general public. In this context, the transformation of *Don Juan Tenorio* into a graphic novel by illustrator Claudio Sánchez and scriptwriter Ricardo Vilbor (Sánchez y Vilbor, 2023) presents not only a significant philological challenge in terms of literary rewriting but also opens up new didactic opportunities to encourage reading. This article explores both aspects, analysing how the adaptation process has been carried out and how this format can be an effective educational resource.

KEYWORDS: José Zorrilla, *Don Juan Tenorio*, graphic novel, interdisciplinarity, adapting classics.

DOI: <https://doi.org/10.25145/j.refiull.2025.51.17>

REVISTA DE FILOLOGÍA, 51; diciembre 2025, pp. 413-431; ISSN: e-2530-8548

[Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial 4.0 Internacional \(CC BY-NC-ND\)](#)



1. INTRODUCCIÓN

En un mundo donde el consumo de entretenimiento rápido prevalece, la literatura, en general, y las obras de autores clásicos, en particular, se enfrentan al desafío de mantener su *status* de antaño. De hecho, el alejamiento del canon literario en nuestros hábitos de entretenimiento tiene su reflejo en unas prácticas de consumo que favorecen la inmediatez visual, desplazando la reflexión profunda típica de este tipo de obras. A pesar de esto, las últimas encuestas sobre los índices de lectura (FGEE, 2023) indican un incremento en la cantidad de lectores, lo que sugiere que el problema no es la lectura *per se*, sino más bien el tipo de producto editorial (García Única, 2016). En este sentido, son interesantes las palabras de Cassany (2005) cuando afirma:

Hoy leemos muchos textos y muy variados en breves espacios de tiempo. En Internet, por ejemplo, saltamos de una práctica a otra: de responder correos a buscar datos en webs, de consultar un blog a chatear con amigos, etc. En casa, también pasamos de leer unos datos en televisión a leer el periódico, una novela [...]. Se trata de un auténtico *zapping* de la lectura (p. 3).

En este contexto, la novela gráfica ha experimentado un extraordinario impulso en los últimos años, gracias a su capacidad para presentar historias atractivas, con temas y perspectivas actuales, que ofrecen al lector un universo multimodal (García Fernández, 2010). Así, resulta más sencillo acceder a la información a través de las imágenes o, en el mejor de los casos, de la yuxtaposición entre la imagen y el texto, al favorecer una lectura rápida y activa (Cuñarro y Finol, 2013). Al amparo de este éxito, surge un fenómeno que resulta de notable interés y que cada vez se erige con más fuerza: la reescritura de las obras de la literatura clásica al formato de la novela gráfica. Si bien no se trata de un fenómeno novedoso y contamos con varios ejemplos en los años 40 y 50¹, es cierto que las últimas adaptaciones gráficas se presentan como productos editoriales alejados del ámbito más infantil y presentan un proceso de transcodificación literaria renovado.

El presente estudio pretende analizar la adaptación gráfica del inmortal clásico *Don Juan Tenorio* realizada por Sánchez y Vilbor (2023), una versión que no solo traslada el texto a un formato visual, sino que también reinterpreta sus elementos narrativos y estilísticos, ofreciendo así un producto editorial que responde a una semiótica específica. Por ello, el trabajo se divide en dos grandes epígrafes. El primero examina la irrupción de la novela gráfica como un género que ha reivindicado su uso en contextos como el ámbito educativo, gracias a la proliferación de adaptaciones de

¹ A modo de ejemplo, las primeras adaptaciones a la viñeta de *El Quijote* datan de los años 40 (Hispano Americana de Ediciones, S.A), con dibujos de Torrent. Junto a él, otros autores de renombre en el ámbito del tebeo español como José Munté Muntané, Juan García Quirós, Leopoldo Sánchez, Cruz Delgado o Chiqui de la Fuente han realizado adaptaciones muy interesantes, pero casi siempre dirigidas al público infantil, desvirtuando la complejidad narrativa de la obra de Cervantes.

clásicos y otras obras que permiten trabajar de manera competencial. Por su parte, el segundo se centra en el estudio detallado de la obra en cuestión, evaluando cómo se han reinterpretado los elementos del clásico original y poniendo de manifiesto su utilidad como recurso didáctico.

2. DE LA NOVELA GRÁFICA A LA ADAPTACIÓN DE CLÁSICOS

2.1. LA IRRUPCIÓN DE LA NOVELA GRÁFICA

La crítica actual sitúa el nacimiento del cómic moderno en la ciudad de Nueva York, alrededor de los años 90 del siglo XIX, con primera intención por parte de los autores de realizar caricaturas en el ámbito de la política (Jiménez Fernández, 2015). Así, se considera que su primer cultivador fue Richard Felton Outcault, que utilizó los primeros bocadillos en *The yellow Kid*, una tira cómica publicada en el periódico *New York Journal*².

A partir de ahí, la proliferación del género ha sido tal que, incluso, asistimos a un complejo debate en torno a la terminología. De hecho, en general, los estudiosos prefieren hablar de un género, denominado narraciones o narrativas gráficas, que abarca distintos tipos de formatos, que van desde el cómic, la novela gráfica o el tebeo, a otros más consolidados como el álbum ilustrado. Sin embargo, es cierto que la más controvertida es la vinculada con la diferenciación entre el cómic y la novela gráfica, que ha llevado a autores como Alarcón y Paladines (2023) a establecer algunas diferencias que nos permiten establecer un eje diferenciador entre sendos conceptos:

En primera instancia, entre ellos se encuentra que las novelas gráficas son escritas por un solo autor, a diferencia de los cómics en los que suelen participar varios autores. Con respecto a la extensión cabe resaltar que el cómic es seriado, es decir que se publica por volúmenes, pero la novela gráfica se constituye como una historia extensa, sin seriado o volúmenes, lo que ofrece una estructura narrativa clara. Esta estructura narrativa se asocia con temas netamente literarios, pues a lo largo de la línea narrativa es posible evidenciar el uso de recursos literarios como el subjetivismo, analepsis, y tiempos narrativos que logran establecer una complejidad en la lectura (Alarcón y Paladines, 2023, p. 71).

En cualquier caso, el renacer de la novela gráfica como un género alejado de ese mundo más infantil de historietas de superhéroes, humor o ficciones, se remonta a la década de los 90 del pasado siglo, gracias a la publicación de *Maus*, una parti-

² *The Yellow Kid* (el Chico Amarillo) fue el personaje principal de esta tira cómica, publicada entre 1895-1998, obra de Richard F. Outcault. Su éxito fue rotundo, tanto, que este niño con dientes desaliñados, sonrisa bobalicona y camisón amarillo, fue el iniciador del término «prensa amarilla». Por lo general, el niño no hablaba y las frases aparecían impresas en su camisón; sin embargo, fueron los primeros en usar globos o bocadillos que contenían diálogos de los personajes.



cular propuesta de Art Spiegelman (1986) sobre el Holocausto que no solo le hizo merecedor de un pionero premio Pulitzer, sino que abrió un camino que permitía ofrecer temas de índole histórica, social o cultural, a través de imágenes.

Además del éxito a nivel comercial se han multiplicado los cursos, jornadas y seminarios que congregan anualmente a especialistas, dando como resultado un creciente interés en el ámbito de la investigación. Una de las pioneras son las jornadas de la Universidad de Alicante, con una cita anual desde 1999, junto a otras iniciativas como el curso de verano «Imágenes y migraciones del cómic», de la Universidad de Alcalá, que se celebra anualmente desde el año 2017; «El cómic como herramienta de divulgación y comunicación científica», de la Universidad de Castilla la Mancha (2018); «La representación de la Memoria Histórica en el cómic, el cine y la música», de la Universidad Miguel Hernández (2021), «El cómic desde un punto de vista interdisciplinar», de la Universidad de La Gomera (2022), etc. El resultado ha sido la aparición de antologías y literatura científica dentro y fuera de nuestro país (García Fernández, 2010; Gasca y Gubern, 2011; Altarriba, 2011; Pons, 2017; Merino, 2017; o McKinney y Richter, 2020), que ponen de relieve las posibilidades de un formato en constante metamorfosis.

Asimismo, encontramos en los últimos años iniciativas que persiguen la promoción y dinamización de la lectura alrededor de las narrativas gráficas, que van de la creación de colecciones especializadas en las bibliotecas públicas (Fernández-Fernández y Bravo, 2009) y la creación de *comictecas* (Rodríguez-Herrera, 2018), a la promoción de la lectura en comunidades lectoras a través del cómic (Vitella, 2020). Se trata, pues, de un espacio en auge y que, además, también se desarrolla a nivel virtual (Moreno-Mulas *et al.*, 2017; Santamarta y Agustí, 2021). Tal ha sido el éxito editorial, que el pasado mes de enero se presentó en la sede del Ministerio de Cultura *El libro blanco del cómic en España*, una iniciativa propulsada por la Sectorial del Cómic (2024)³.

El género se ha especializado y ha abordado nuevos temas desde una perspectiva crítica. En este sentido, destacan las adaptaciones de clásicos de la literatura a novela gráfica, un producto con una idiosincrasia específica, resultado de un proceso de transcodificación literaria, que se analiza a continuación.

2.2. DE LA PLUMA A LA IMAGEN: EL PROCESO DE ADAPTACIÓN

La adaptación de una obra clásica a una novela gráfica sigue un complicado proceso en el que se debe tener en cuenta el momento histórico, la configuración de los personajes, el espacio narrativo y, por supuesto, la semiótica propia del género. En este sentido, hay que destacar que el sistema semiótico de la novela gráfica es el

³ La presentación, en la sede del Ministerio de Cultura, fue llevada a cabo por el ministro de Cultura Ernest Urtezar. El acceso a la información, la retransmisión del acto y el acceso al propio libro, puede realizarse a través del siguiente enlace: <https://sectorialcomic.com/libro-blanco/>.

resultado de combinar un código lingüístico (palabras) con un código icónico (imágenes), que mantienen una relación de interdependencia:

The format of comics presents a montage of both word and image, and the reader is this required to exercise both visual and verbal interpretive skills. The regimens of art (e.g. perspective, symmetry, line) and the regimens of literature (e.g. grammar, plot, syntax) become superimposed upon each other. The Reading of a graphic novel is an act of both aesthetic perception and intellectual pursuit (Eisner, 2008, p. 2).

Al referirnos al sistema semiótico de la adaptación, lo primero que hay que resaltar es la consideración de que cualquier creación literaria se circunscribe en una amplia y complicada red de aportes mutuos, que ha llevado a autores como Genette (1989) a tratar de sistematizar las distintas formas de intertextualidad y de reescritura, poniendo de manifiesto cómo unos textos se relacionan con otros. Entre los cinco tipos de relaciones transtextuales que enumera (Genette, 1989, p. 10)⁴, resulta de interés para nuestro estudio la hipertextualidad, definida por el autor como «[...] toda relación que una un texto B (que llamaré hipertexto) a un texto anterior A (que llamaré, desde luego, hipotexto) en el cual él se injerta de una manera que no es la del comentario» (Genette, 1989, p. 14). En esta relación intertextual se lleva a cabo una transformación del texto original, que puede manifestarse de dos maneras: como una transformación directa (decir lo mismo, pero de otra manera) o como una transformación indirecta, al que otorga el apelativo de «imitación», que no es sino decir una cosa distinta de una manera parecida o «a la manera de» un hipotexto.

En cualquier caso, toda reescritura y adaptación debe leerse como un producto independiente. El mismo *Don Juan Tenorio* (Zorrilla, 2009) es el resultado de un apasionante proceso que parte de la reescritura de *El burlador de Sevilla* atribuida a Tirso de Molina, que a su vez se basa en la tradición romanceril de Miguel de Marañón. Pero, además, han sido múltiples los autores que se han basado en el mito de don Juan, para crear obras nuevas con claras reminiscencias a las citadas, entre las que destacan, a modo de ejemplo, las de Antonio de Zamora (*No hay plazo que no se cumpla ni deuda que no se pague*, 1713), Molière (*Don Juan ou le festin de pierre*, 1665), Carlo Goldoni (*Don Giovanni Tenorio*, 1735), Aleksandr Pushkin (*El convidado de piedra*, 1830), Lord Byron (don Juan, 1819-1824), José de Espronceda (el don Félix de Montemar de su *El estudiante de Salamanca*, 1840), Azorín, Gonzalo Torrente Ballester y otros muchos (Christian Dietrich Grabbe, Alejandro Dumas, Edmond Rostand, etc.).

En este paradigma, las adaptaciones de clásicos literarios a novela gráfica suponen un proceso en el que uno o varios autores transforman una obra determinada para crear un producto nuevo que, claro está, guarda cierta relación con el modelo original, pero que, sin embargo, también se caracteriza por su independencia. En palabras de Arellano, «la conexión con un referente primario no es obstáculo en

⁴ El autor distingue entre la intertextualidad, la paratextualidad, la metatextualidad, la hipertextualidad y la architextualidad.



absoluto para crear algo nuevo; aunque la adaptación, evidentemente, guarde cierta relación con el modelo original» (2022, p. 177). Canyissà (2013) lo explica haciendo uso de una metáfora musical, advirtiendo que:

La partitura de una sinfonía clásica es única, pero cada director de orquesta hace sonar esas mismas notas de una forma diferente. Por eso resulta muy oportuno que el verbo que designa esta ejecución de la partitura sea, precisamente, el verbo interpretar. [...] En primer lugar porque el paso de la novela al cómic es comparable con la operación de trasladar las notas escritas sobre la partitura a una dimensión sonora, en ambos casos hay una interpretación (entender qué quiso decir el autor de la partitura) y en ambos casos hay una ejecución que implica pasar de un medio (escrito) a otro medio (sonoro / dibujado).

La primera consecuencia de este proceso de transcodificación o traslación literaria es que el nivel de análisis se torna más complejo, puesto que a la semiótica intrínseca al género hay que sumarle el ejercicio de traducción intersemiótica e interlingüística. Sendos conceptos son definidos por Jakobson (1959, p. 233) como la reformulación de un mensaje, la interpretación de signos verbales a través de otros del mismo lenguaje. Este carácter dual provoca que, en muchas ocasiones, la labor de adaptar una obra clásica a este tipo de formatos sea compartida por varios autores, lo que resulta especialmente evidente en las obras de la literatura clásica, en las que es muy frecuente que nos encontremos con un guionista que se centra en la adaptación del texto y un artista que se encargue del componente gráfico. Es el caso, por ejemplo, de *La vida es sueño*, en la que trabajan Ricardo Vilbor como guionista, Alberto Sanz como dibujante y Mario Ceballos como colorista (Arellano, 2022; Moya y Manzanares, 2022) o, como veremos, la obra que nos ocupa.

En cualquier caso, la presencia de un hipotexto literario obliga al autor a tomar una serie de decisiones sobre cómo enfrentarse a la adaptación, que constituiría un proceso análogo al que se realiza a la hora de realizar adaptaciones para niños o lecturas graduadas (Navarro Durán, 2016): ¿Debe el hipertexto mantenerse fiel al original o producir un producto nuevo?, ¿se toma el hipotexto como una fuente de inspiración para ofrecer un producto editorial nuevo? En el caso de obras clásicas, ¿se debe mantener el lenguaje, por muy anacrónico que resulte? Y en las obras en verso, ¿mantenemos la rima o lo reconvertimos a prosa?

En esta línea, Sotomayor (2005) enumera varios mecanismos, que se ajustarían perfectamente a la idiosincrasia de la novela gráfica. Entre ellos, destaca la eliminación de episodios y fragmentos, la simplificación del lenguaje a través de diversos mecanismos (sustitución de la narración y la descripción por el diálogo o del estilo directo por el indirecto), la introducción de elementos cercanos y familiares que permitan acercar la historia al lector o el acompañamiento de imágenes que complementen al texto escrito. Por su parte, Navarro Durán (2006) defiende que una buena adaptación debe ser fiel y clara y que en ningún caso debe falsear el libro:

En una adaptación, como es lógico, es indispensable seleccionar; pero también lo es hacerlo con tino para mantener la unidad de la obra; hay, además, que eliminar la dificultad del texto y, sin embargo, no se debe cambiar su contenido. Suavizar



algunos pasajes, quitar la hondura de otros, pero no modificar su papel en la obra (Navarro Durán, 2006, p. 20).

El panorama editorial nos ofrece un nutrido catálogo de novelas gráficas basadas en los clásicos de la literatura universal, que va de la obra de Homero y Shakespeare a la novela victoriana o la narrativa americana del siglo xx. A ello hay que sumar la colección de clásicos adaptados al formato del manga, con títulos como Don Quijote de la Mancha o la Divina comedia de Dante⁵, y la colección de «Clásicos en cómic» del Grupo SM, dirigido a un público infantil, que incluye La Odisea, Romeo y Julieta, Lazarillo de Tormes o Tirante el Blanco, entre otros⁶. Finalmente, en los últimos años se han puesto en boga adaptaciones de best sellers, como Patria, Los pacientes del doctor García o la Trilogía del Baztán, por citar algunas⁷.

Sin embargo, nos encontramos ante un producto que, aunque nace con una finalidad divulgativa, debe seguir un proceso de adaptación que pasa por conocer el sistema semiótico del género y tener en cuenta su hipotexto literario. Ambos elementos se analizan en el siguiente epígrafe, tomando como base el Don Juan Tenorio.

3. DON JUAN TENORIO ILUSTRADO

3.1. APUNTES SOBRE LA OBRA DE ZORRILLA

Don Juan Tenorio, escrita por José Zorrilla en 1844, es una de las obras más emblemáticas de la literatura española⁸. La historia de amor, honor y redención de este pendenciero seductor ha perdurado a lo largo del tiempo, convirtiéndose en una pieza fundamental del repertorio teatral y literario hispánico. Tanto es así que, a pesar de su discreto estreno en el Teatro de la Cruz de Madrid el 28 de marzo de 1844, se ha erigido como la pieza más representada en la historia de la literatura española. Este éxito se ha extendido a otras formas de arte, destacando una decena

⁵ Para un panorama editorial bastante completo de los clásicos de la literatura universal adaptados a la novela gráfica se remite al siguiente enlace: <https://lapiedradesisifo.com/novelas-graficas-que-versionan-obras-literarias/>.

⁶ En total, son diecisiete los títulos que conforman la colección, teniendo en cuenta que *Los tres mosqueteros* está publicado en dos partes.

⁷ La adaptación de *Patria* fue realizada por Toni Fejzula en el año 2020; un año más tarde, Escudero y Garreta daban vida a la adaptación de la *Trilogía del Baztán*; por último, Claudio Stassi, que también ha adaptado *Nada* de Carmen Laforet y *La ciudad de los prodigios* de Eduardo Mendoza, fue el encargado de realizar la adaptación de la novela de Almudena Grande *Los pacientes del doctor García*, que vio la luz en el año 2022.

⁸ Con el fin de aligerar las citas del texto, todas las referencias a la obra original se realizarán siguiendo la edición de Aniano Peña (Zorrilla, 2009), por ser la misma que, según los propios autores, se ha utilizado a la hora de adaptar la novela gráfica: «La edición de Cátedra de esta obra (de la que hemos sacado muchos de los datos que aquí aparecen), a cargo del difunto profesor D. Aniano Peña, lleva casi 40 ediciones [...]» (Sánchez y Vilbor, 2023, p. 103).





de adaptaciones cinematográficas que van del cine mudo al del siglo XXI, además de numerosas versiones televisivas⁹.

Su tradición textual es igual de rica y contamos con una cifra considerable de imitaciones, continuaciones y parodias, que se extendieron a lo largo de los siglos XIX y XX (Dominicis, 1978). En el ámbito que nos ocupa, ha sido adaptada al formato iconográfico en dos ocasiones: la primera, a cargo de Roman Antelo (2009) en una versión infantil publicada por el Grupo SM; la segunda, por Rodríguez y Méndez (2009), supone una adaptación libre en la que la personalidad de los personajes se ajusta a las convenciones del siglo XX.

En esta ocasión, la novela gráfica realizada por Sánchez y Vilbor (2023) recrea fielmente el drama de Zorrilla, destacando tanto por su rigurosa adhesión al texto original como por su capacidad para reinterpretar y revitalizar la obra a través del lenguaje visual. No es el primer trabajo adaptado por el guionista. A *don Juan* le precedieron las adaptaciones de *La vida es sueño*, *La venganza de don Mendo*, ambas con hipotexto teatral en verso, y *Montemar*, adaptación de *El estudiante de Salamanca*. El dibujo es obra de Claudio Sánchez, que ya había trabajado con Vilbor en uno de los relatos de *Viaje a Xambala*.

En cuanto a la metodología del estudio, tomamos como base los criterios establecidos por Moya y Capperucci (2023) para analizar de manera cualitativa las adaptaciones de clásicos a novela gráfica. Estos criterios abarcan tanto los aspectos materiales como narrativos y semióticos de la obra, sin olvidar su dimensión didáctica. A modo de resumen, en primer lugar, se consideran los datos editoriales y las características formales de la edición, como el formato, la tipografía o la calidad del papel, pues todos ellos inciden directamente en la experiencia de lectura, especialmente en contextos escolares. A continuación, se analizan los elementos narrativos propios del género de las narrativas gráficas: se examinan el argumento, la organización temporal, la representación del espacio y la configuración visual de los personajes. Junto a ello, se estudia la semiótica de la novela gráfica, es decir, los códigos icónicos, los planos, los gestos, el uso de onomatopeyas y la relación entre color y contenido. Otro apartado fundamental es la adaptación respecto al hipotexto literario: aquí se valoran las modificaciones introducidas, la fidelidad en la caracterización de los personajes y el grado de ajuste del lenguaje a las convenciones gráficas sin perder el espíritu del original. Finalmente, los criterios atienden a la dimensión educativa, considerando la edad del alumnado, la materia en la que puede insertarse, su relación con el currículo y las competencias que fomenta, así como los posibles valores transversales que se pueden trabajar.

⁹ Todas las adaptaciones, así como los estudios vinculados a las mismas, se encuentran disponibles en https://www.cervantesvirtual.com/portales/alece/catalogo_películas/?texto=tenorio.

3.2. ANÁLISIS DE LA NOVELA GRÁFICA

3.2.1. *Datos editoriales*

La presentación y el formato de *Don Juan Tenorio* (Sánchez y Vilbor, 2023) resultan análogas al diseño de otras obras del género. Está impreso en formato folio y abarca un total de 104 páginas (eso sí, sin numerar), encuadernadas en tapa blanda e impresas con papel estucado, más apropiado para la impresión de imágenes que el papel de gramaje común.

Tanto la portada como la contraportada han sido diseñadas con colores vivos, acordes con el contenido de la obra y con el resto de viñetas de la novela. En la parte superior se consigna el título y la autoría en letras blancas y como imagen central se muestra a un don Juan desafiante, empuñando su espada, y el perfil de doña Inés vestida de hábito, con una lágrima recorriendo su rostro. El telón de fondo es la ciudad de Sevilla. La contraportada incluye un dibujo de don Juan peleando en un tejado, con el rostro altanero de quien ha vencido a su rival.

La obra está precedida por una presentación a cargo de Salvador García Castañeda, profesor emérito de la Universidad de Ohio, y un prólogo de Pedro Ojeda Escudero, profesor de Literatura de la Universidad de Burgos y presidente de Amigos del Teatro de Valladolid, en los que se resalta el valor de la adaptación. El contenido extra lo completa un dossier con curiosidades de don Juan Tenorio, cuyos datos han sido extraídos de la edición de Cátedra (Zorrilla, 2009), y bocetos de los personajes, además de un documento con material didáctico de la obra que puede descargarse de manera gratuita en la página web de la editorial, poniendo de manifiesto la intención didáctica de la obra¹⁰.

3.2.2. *Elementos narrativos*

En líneas generales, la estructura y el argumento siguen con bastante exactitud la obra original. Sánchez y Vilbor, al igual que Zorrilla, estructuran el volumen en siete actos, cada uno con un título, distribuidos en dos partes (la primera de cuatro y la segunda de tres). La novela gráfica mantiene intacta la distribución (incluso los títulos de cada uno de los actos) y, entre acto y acto, se inserta una lámina en la que se incluye la parte (primera / segunda), el acto con su título correspondiente y una imagen que anticipa el contenido del mismo, cuya finalidad es guiar visualmente al lector. Por ejemplo, en la «Parte primera. Acto I. Libertinaje y escándalo» (Sánchez y Vilbor, 2023, p. 2) la imagen corresponde a los antifaces que portan don Juan y don Luis cuando acuden a su cita y que aparece en la acotación inicial de la obra original: «Don Juan, con antifaz, sentado en una mesa escribiendo [...]» (Zorrilla, 2009,

¹⁰ Se puede acceder a este material a través de un código QR, que redirige a la siguiente página web: <https://www.graftoeditorial.com/comic/material-didactico-don-juan-tenorio/>.



p. 73). En la «Parte segunda. Acto I. La sombra de doña Inés», la imagen se corresponde a una de las tumbas del panteón de don Juan (Sánchez y Vilbor, 2023, p. 61).

La línea argumental sigue con bastante exactitud la obra de Zorrilla, y las exiguas modificaciones se insertan en aras de mejorar la comprensión de la escena o acelerar el ritmo de la obra. Caso paradigmático es la lucha final entre don Juan y el capitán, que en la novela gráfica se hace más evidente que en la obra teatral, aunque en la viñeta final Sánchez y Vilbor mantienen el suspense del hipotexto, dando a entender que uno de los dos personajes ha matado al otro, sin evidenciar quién ha fallecido (Sánchez y Vilbor, 2023, p. 84). De igual modo, algunos fragmentos se han acortado para otorgar más dinamismo al texto. Tal es el caso de las once primeras escenas, que preceden a la narración de las hazañas de don Luis y don Juan, que en la novela gráfica se resumen en apenas cuatro páginas.

En cuanto a los personajes, se mantiene el mismo elenco que la versión teatral, si bien es cierto que no se incluye el *dramatis personae* de la obra, como en otras novelas gráficas adaptadas por Vilbor (Moya y Manzanares, 2022). Todos ellos están representados y caracterizados con una iconografía y vestimenta que respeta sus descripciones originales, pero también incorporan elementos modernos que los hacen más accesibles a un público contemporáneo. Caso paradigmático es el de don Juan, que en la primera parte se muestra como un joven seductor, con rasgos de penden-ciero, cínico y burlador, mientras que, en la segunda, cinco años después, evidencia signos de la edad, con ojeras más pronunciadas y un mechón de pelo canoso, y termina la obra con un rostro demacrado, con tinte espectral, que concuerda con el momento su muerte. Por su parte, doña Inés mantiene su imagen de joven novicia ingenua, de belleza arrebatadora, que idealiza el amor porque nunca lo ha conocido. No obstante, su caracterización es totalmente moderna, con una ropa que ciñe sus curvas y un rostro que sigue los cánones de belleza actuales, con labios gruesos, nariz respingona, pómulos prominentes, cejas perfectamente delineadas y una sensualidad que contrasta con la chica de apenas dieciséis años que representa (Sánchez y Vilbor, 2023, p. 38).

La ambientación de la novela gráfica es otro aspecto destacado. Los escenarios, desde las calles de Sevilla hasta los interiores de los palacios y conventos, están meticulosamente ilustrados para reflejar la época y el tono de la obra. Para ello, los autores hacen uso del gran plano general y del plano medio en las viñetas que ilustran la ciudad. El ejemplo más claro es la Hostelería del Laurel, escenario que inicia la obra y que se dispone tal como lo concibió Zorrilla. Sin embargo, otros espacios, muy descritos en las acotaciones del hipotexto, se perfilan en la novela gráfica con una mayor creatividad artística. Por ejemplo, la acotación inicial del acto segundo de la primera parte («Destreza»), pone en escena el «Exterior de la casa de DOÑA ANA, vista por una esquina. Las dos paredes que forman el ángulo se prolongan igualmente por ambos lados, dejando ver en la de la derecha una reja, y en la izquierda, una reja y una puerta» (Zorrilla, 2009, p. 107), desapareciendo estas rejas en la novela gráfica (Sánchez y Vilbor, 2023, p. 25). Algo similar ocurre con el panteón de don Juan en el último acto, acotación que ocupa casi una página en la obra teatral, en la que claramente se indica la posición de los sepulcros de don Gonzalo y don Luis, uno a cada lado, con sus respectivas estatuas de rodillas (Zorri-



lla, 2009, p. 175), que, sin embargo, aparecen de pie en la novela gráfica (Sánchez y Vilbor, 2023, p. 86).

La interacción entre texto e imagen en esta adaptación es particularmente efectiva. Los diálogos y descripciones se integran armoniosamente con las ilustraciones, evitando la sobrecarga visual y textual. Sin embargo, el reto de adaptar este tipo de obras recae en la realización de un guion que, por una parte, mantenga la esencia de una comedia en verso y, por otra, cumpla con las convenciones de la novela gráfica. Uno de los elementos que caracterizan al *Don Juan Tenorio*, además del verso, es el uso de un lenguaje marcado por su estilo retórico y grandilocuente, propio del Romanticismo, que se aleja de la brevedad y la concisión que avocan los bocadillos en la novela gráfica. Zorrilla crea una obra que se caracteriza por el uso de expresiones altisonantes, con predominio de la adjetivación, el uso de arcaísmos léxicos y sintácticos y el uso de recursos como metáforas o interrogaciones retóricas, además del empleo de frases en italiano, especialmente al inicio de la obra (Zorrilla, 2009). Como es lógico, la rima se pierde en la novela gráfica, igual que todo vestigio de la lengua italiana, aunque se ha realizado un esfuerzo por que el texto resultante siga resonando a verso, con un estilo clásico y enmarcado en el Romanticismo. Asimismo, se mantiene el decoro en el lenguaje, de manera que los personajes se tutean en determinadas ocasiones y emplean el voseo cuando se dirigen a superiores o cuando, perteneciendo a la misma clase social, carecen de confianza.

A pesar de la pérdida del verso, en los momentos climáticos de la obra se percibe un loable esfuerzo por mantener la esencia del original, integrando textualmente los pasajes más conocidos. Por ejemplo, al finalizar la apuesta, Zorrilla pone las siguientes palabras en boca de los dos contrincantes:

Luis	Solo una os falta en justicia.	
Juan	¿Me la podéis señalar?	
Luis	Sí, por cierto: una novicia	670
	que esté para profesora.	
Juan	¡Bah! Pues yo os complaceré	
	Doblemente, porque os digo	
	que a la novicia uniré	
	la dama de algún amigo	
	que para casarse esté	675

En la novela gráfica, la escena se desarrolla en dos viñetas y tres bocadillos. En primer lugar, don Luis, mirando la lista, exclama «Un momento. Falta una en justicia. Una novicia que esté para profesar», a lo que don Juan le responde «¡Bah! Pues yo os complaceré doblemente: os apuesto que en seis días a la novicia uniré la dama de algún amigo que para casarse esté» (Sánchez y Vilbor, 2023, p. 17). Algo similar ocurre con la expresión que sella el protagonista tras matar a don Luis y don Gonzalo, que en la obra teatral cierra el primer acto, mientras que en la novela gráfica se anticipa y se añaden varias viñetas con la huida de don Juan a Italia: «Llamé al cielo y no me oyó, y pues sus puertas me cierra, de mis pasos en la tierra responda el cielo... y no yo» (Sánchez y Vilbor, 2023, p. 58). Y, por supuesto, las célebres



décimas que recita don Juan a doña Inés, que mantienen los versos iniciales de cada estrofa: «¿No es cierto, ángel de amor, que en esta apartada orilla, más pura la luna brilla y se respira mejor?» (Sánchez y Vilbor, 2023, p. 47).

3.2.3. *Semiótica de la novela gráfica*

Sánchez y Vilbor exploran de manera innovadora el uso del espacio en la página, utilizando la secuencialidad para enfatizar el ritmo narrativo. La disposición de las viñetas y el flujo de las imágenes guían al lector a través de la historia de manera intuitiva, destacando momentos clave y transiciones emocionales. El texto se transcribe íntegramente con letra versalita, en lugar de la minúsculas, por lo que se juega con el tamaño y la tonalidad para lograr efectos del lenguaje propios del cómic, por ejemplo, cuando un personaje habla a gritos o está enfadado. Se juega también con los distintos tipos de globos o bocadillos, siguiendo las convenciones del género: bocadillos cuadrados cuando interviene el narrador; globos de texto para los diálogos, que se alternan con los globos de conversación (unidos entre ellos); en forma de nube para expresar lo que el personaje piensa, pero no verbaliza; de estrella con puntas rectas para mostrar la ira o el enfado, etc.

Muy interesante resulta el análisis de la gestualidad y expresividad de los personajes a través de las metáforas visuales, que guían al lector en la evolución psicológica de todos ellos. A modo de ejemplo, gracias a la expresión y el lenguaje corporal de don Juan, uno es capaz de visualizar el momento exacto en el que cambia su actitud altiva y se enamora de doña Inés (Sánchez y Vilbor, 2023, p. 38). Incluso la forma de dirigirse a don Gonzalo es radicalmente opuesta a la manera en la que habla a su padre en el primer acto (Sánchez y Vilbor, 2023, p. 51).

Por último, los colores y las sombras juegan un papel crucial en la creación de la atmósfera, utilizando paletas cromáticas que intensifican las escenas dramáticas y románticas, si bien es cierto que no existe demasiadas diferencias entre la primera y la segunda parte, a pesar de que, tradicionalmente, la segunda parte se inserta en un mundo de sombras y espectros que no se evidencia en la novela gráfica. Asimismo, cabe destacar el uso del color para evidenciar las retrospecciones de don Luis y don Juan a la hora de comparar sus hazañas, que pasa de colores vivos a un tono sepia con el que se trata de evidenciar un tiempo pasado (Sánchez y Vilbor, 2023, pp. 11-13 y 15-16).

Como vemos, la obra se caracteriza por su rigurosidad con el original y su carácter pedagógico. No hay que olvidar que este tipo de adaptaciones no suelen nacer con un fin didáctico, sino comercial; sin embargo, en este caso, el proceso de adaptación pone de manifiesto un interés por parte de los autores de convertir su obra en un recurso didáctico efectivo. Por tanto, en el siguiente epígrafe, analizaremos brevemente las posibilidades didácticas de la obra.



3.3. POSIBILIDADES DIDÁCTICAS

El análisis de la obra planteada por Sánchez y Vilbor (2023) revela que esta novela gráfica no solo es un excelente ejemplo de adaptación literaria, sino que puede resultar útil desde una perspectiva pedagógica, al facilitar la implementación de estrategias didácticas que abarquen la comprensión de una época y de un género literario, permitiendo, además, una lectura multimodal.

En este sentido, hay que destacar que el formato de la novela gráfica encaja a la perfección con la lectura multimodal o de los llamados textos multimodales, «entendiéndose como el uso de variados sistemas semióticos para la construcción de significado» (Kress y Staffan, 2012). En palabras de Calderón Núñez:

La multimodalidad en educación da acceso a que tanto los docentes como los estudiantes puedan enfrentarse a diversos sistemas semióticos ya existentes y recientes, lo que abre la oportunidad de que las prácticas educativas adquieran un enfoque conforme a la actualidad cultural y tecnológica, potenciando la enseñanza y el aprendizaje mediante un sistema comunicacional completo, o sea, lo ya utilizado con lo contemporáneo (Calderón Núñez, 2022, p. 64).

Vila (2019) ha demostrado cómo el lenguaje icónico favorece la lectura de este tipo de obras en múltiples niveles. Por un lado, mejora los niveles de comprensión:

Enlazar [estas] dos modalidades [...] da acceso a la formación de un doble estímulo que facilita al alumnado construir modelos de representación visual y verbal de la información por medio de procesos cognitivos (percepción, memoria corto plazo, de trabajo y largo plazo), que le permiten realizar conexiones basadas en los mecanismos de asociación de cada sistema semiótico. De esta manera, se estimula el aprendizaje y la habilidad de comprensión del estudiante, ya que el acompañamiento de la imagen facilita la información extra y complementaria al texto, lo que estimula la memoria de trabajo del aprendiz, que tiene más posibilidades de recordar estas representaciones gracias a las conexiones correspondientes entre ambos sistemas (Calderón Núñez, 2022, p. 44).

Además, facilita el acceso al espacio narrativo en el que se inserta la historia, ofreciéndonos una información icónica que sirve de apoyo al texto. En palabras de Villalba (2020, p. 425):

Constituyen materiales reales elaborados en el seno de una sociedad que representan las inquietudes e intereses de quien escribe y de sus potenciales lectores. El paisaje, los edificios, la ropa, la manera en que unos personajes se relacionan con otros... Todo ofrece información acerca de la cultura en la que se enmarca la obra.

En este caso, la adaptación de *Don Juan Tenorio* ofrece una ventana visual y contextual al siglo XVII, permitiendo a los estudiantes entender mejor el entorno histórico y cultural en el que se desarrolla la obra teatral, gracias a la visualización de aspectos como la vestimenta, la arquitectura y las costumbres de la época. Asimismo, la adaptación mantiene la esencia del lenguaje grandilocuente de Zorrilla,



aunque adaptado a un formato más accesible y contemporáneo, y los diálogos, fieles al estilo original pero presentados en bocadillos de texto, facilitan la lectura y comprensión. Por último, la novela gráfica logra captar las características esenciales del Romanticismo, tanto en el tema del amor, capturando el dramatismo, la emotividad, el énfasis en los sentimientos contradictorios, como en el ambiente espectral en el que se desarrolla la segunda parte de la obra.

En resumen, las posibilidades didácticas de *Don Juan Tenorio* pasarían por la creación de propuestas didácticas, de carácter interdisciplinar, dirigida bien al alumnado de Secundaria o Bachillerato, bien al estudiante de Español como Lengua Extranjera. Para ello, se podría hacer un repaso por la literatura científica en el entorno educativo más reciente para comprobar la utilidad del género en áreas como las Ciencias, especialmente en lo relativo a la implementación de los ODS (Petit Pérez y Solbes Matarredona, 2012; Gallardo y García, 2021); las Ciencias Sociales, combinando la geografía o la historia (Palma Valenzuela y Combil Hernández, 2019); la Historia, especialmente con adaptaciones de determinados acontecimientos históricos (Saitua, 2018); la Literatura (Baile López, 2018; Badel 2020) o, con una mayor impronta, en el ámbito de la enseñanza de español como lengua extranjera (Villalba 2020; Manzanares y Moya, 2022), gracias al desarrollo de proyectos innovadores, con muy buenos resultados. En este sentido, cabe destacar la aportación de Alarcón y Paladines (2023), quienes realizan una revisión sistemática en la que se analizan 54 publicaciones relacionadas con las posibilidades didácticas de la novela gráfica en el ámbito de la educación literaria, teniendo en cuenta, por un lado, las secuencias didácticas o guías de lectura, y, por otro, las aplicaciones didácticas de la novela gráfica en el aula.

En el caso de la obra que nos ocupa, se podría tener en cuenta:

- Contextualización histórica de la España del Siglo de Oro, destacando los aspectos culturales.
- Comparación de fragmentos de la obra de Zorrilla y de la novela gráfica.
- Comparación de los personajes principales (don Juan y doña Inés) en las distintas manifestaciones artísticas y épocas, relacionándolas con la novela gráfica.
- Análisis de los recursos semióticos propios de la novela gráfica: elementos visuales, la composición de viñetas, el uso del color o las expresiones de los personajes, a la luz de las acotaciones del texto teatral.
- Exploración de las características del teatro romántico como género.
- Realización de ejercicios de identificación y análisis de recursos lingüísticos propios del género, como el análisis de las acotaciones del texto en relación con la representación de los escenarios.
- Creación de historietas inspiradas en la historia, promoviendo la experimentación con el lenguaje visual y la narrativa gráfica.
- Fomento del trabajo interdisciplinar entre áreas como Lengua y la Literatura, Historia, Geografía (a la hora de contextualizar el cronotopo de la obra) o Plástica (con el estudio de la semiótica de la novela gráfica).



4. CONCLUSIÓN

El estudio de la adaptación gráfica de *Don Juan Tenorio* por Sánchez y Vilbor (2023) pone de manifiesto que nos encontramos ante una obra que no solo logra trasladar la obra teatral de Zorrilla al formato de novela gráfica, sino que también revitaliza el texto original a través de un enfoque visual meticuloso y contemporáneo. Esta adaptación no se limita a ser una simple transposición hipertextual; en cambio, ofrece una relectura crítica que combina la fidelidad al texto fuente con la exploración de nuevas posibilidades narrativas. Es decir, frente al afán de mantener la conexión con la obra original, la adaptación no es una mera imitación, sino una reinterpretación que aporta algo nuevo y valioso, demostrando que la creatividad en la adaptación puede coexistir con el respeto por el texto original. Esto permite, además, que la novela gráfica se consolide como un formato potente en el ámbito educativo, facilitando una comprensión multidimensional de obras clásicas y añadiendo una dimensión y un aspecto adicionales de valor a esta reinterpretación visual.

En cuanto al análisis de la obra, la adaptación por Sánchez y Vilbor conserva la estructura original de la obra de Zorrilla, aunque se permiten algunas licencias o modificaciones para facilitar la comprensión y el ritmo ameno de la lectura, lo que se hace sin minar la esencia del texto. Los personajes y escenarios, adaptados con una iconografía que respeta, pero visualiza y actualiza las descripciones y las características originales, logran conectar con el público actual, subrayando la vigencia del hipotexto clásico. La obra no solo recrea fielmente los elementos literarios del texto original, sino que también destaca por su capacidad de integrar texto e imagen de manera que potencie la narrativa, respetando las convenciones del cómic moderno. Esta dualidad entre el elemento lingüístico y la visualización icónica, propia de la novela gráfica, se convierte en un recurso esencial para una lectura multimodal que enriquece y, a la vez, renueva la experiencia del lector.

Finalmente, la adaptación de obras literarias al formato de novela gráfica, como el trabajo de Sánchez y Vilbor, no solo se justifica en términos de mercado editorial, sino que se revela como una herramienta pedagógica alternativa. Este enfoque no solo actúa como un producto editorial innovador para deleitar, sino también como un recurso de aprendizaje esencial que facilita la enseñanza de contenidos literarios e históricos mediante un enfoque visual e intertextual. Desde una perspectiva crítica, el estudio no solo destaca la aproximación multimodal a obras clásicas, sino que también resalta la necesidad de hacerlas accesibles y relevantes para el público contemporáneo, especialmente para los jóvenes. Esto amplía las posibilidades didácticas y permite una integración efectiva en programas educativos de literatura o lectura, que buscan acercar a los estudiantes a los clásicos literarios desde una perspectiva moderna y accesible.

En conclusión, la adaptación de *Don Juan Tenorio* por Sánchez y Vilbor ejemplifica de manera destacada cómo las novelas gráficas pueden servir no solo como una invitación para (re)descubrir o (re)interpretar clásicos literarios, sino también como un apoyo educativo para la enseñanza y motivación del aprendizaje de la literatura, manteniendo su relevancia en el contexto contemporáneo y en el entorno educativo actual. Las oportunidades educativas que ofrece esta adaptación



son amplias y valiosas. Puede integrarse en programas de alfabetización visual y literaria, permitiendo a los estudiantes comparar la novela gráfica con el texto original y analizar las decisiones artísticas realizadas. También puede utilizarse en talleres de escritura creativa, motivando a los alumnos a reinterpretar escenas o personajes desde una perspectiva moderna. Además, la obra tiene el potencial de apoyar proyectos de adaptación multicultural y análisis psicológico de personajes, así como de proporcionar experiencias de aprendizaje inmersivo mediante tecnologías emergentes, como la realidad virtual.

RECIBIDO: 30.6.2025; ACEPTADO: 26.9.2025.



BIBLIOGRAFÍA

- ALARCÓN, Ana Lucía y PALADINES, Lenin Vladimir (2023). La novela gráfica: posibilidades didácticas y aplicaciones en educación literaria. *Rimarina. Revista de Ciencias Sociales y Humanas*, 7 (2), 69-81. <http://investigacion.utc.edu.ec/index.php/rimarina/article/view/539/707>.
- ALTARRIBA, Antonio (2011). *La historieta española (1857-2010): Historia, sociología y estética de la narrativa gráfica en España*. CSIC.
- ARELLANO, Ignacio D. (2022). Una adaptación al cómic de *La vida es sueño*. En Ignacio Arellano y Carlos Mata (Eds.), *Re-creando el Siglo de Oro: adaptaciones áureas en la literatura y en las artes* (pp. 177-188). Idea.
- BADEL, Jairo Antonio (2020). La novela gráfica como herramienta didáctica para la lectura de textos literarios desde la perspectiva culturalista. *Revista Tecnológica-Educativa Docentes 2.0*, 9 (1), 142-145.
- BAILE-LÓPEZ, Eduardo (2019). Una propuesta inicial de canon para analizar la literatura desde el cómic. En Víctor M. Sanchis, Laura Palomo y Ana Andúgar (Coords.), *Además de la palabra: aproximaciones interdisciplinares a los estudios literarios* (pp. 235-246). Universidad de Alicante
- CALDERÓN NÚÑEZ, Valentina (2022). El texto multimodal y sus usos en la educación primaria. *Revista Realidad Educativa*, 2 (1), 61-87. <https://doi.org/10.38123/rre.v2i1.207>.
- CANYISSÀ, Jordi (2013). La literatura en los cómics de Jacques Tardi: la novela como partitura y modelo artístico. *Tebeosfera*. https://www.tebeosfera.com/documentos/la_literatura_en_los_comics_de_jacques_tardi_la_novela_como_partitura_y_modelo_artistico.html.
- CASSANY, Daniel (24 de agosto de 2005). Investigaciones y propuestas sobre literacidad actual: multiliteracidad, Internet y criticidad [Ponencia plenaria]. Cátedra Unesco para la Lectura y la Escritura. Universidad de Concepción: Chile. <http://www2.udec.cl/catedraunesco/05CASSANY.pdf>.
- CUÑARRO, Liber y FINOL, José Enrique (2013). Semiótica del cómic: códigos y convenciones. *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 22, 267-290. <https://doi.org/10.5944/signa.vol22.2013.6353>.
- DOMINICIS, María Canteli (1978). *Don Juan en el teatro español del siglo xx*. Miami.
- EISNER, Will (2008). *Comic and Sequential Art*. W.W. Norton & Company.
- FEDERACIÓN DE GREMIOS DE EDITORES DE ESPAÑA (2023). *Hábitos de lectura y compra de libros en España, 2022*. <https://www.federacioneditores.org/lectura-y-compra-de-libros-2022.pdf>.
- FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Silvia y BRAVO, Pedro A. (2009). Cómic, lectura y bibliotecas. La Biblioteca Central Tecla Sala de L'Hospitalet. *Boletín de La Asociación Andaluza de Bibliotecarios*, 24 (94-95), 105-114. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3197734.pdf>.
- GALLARDO, Marta y GARCÍA, Manuel D. (2021). Los Objetivos de Desarrollo Sostenible a través de la novela gráfica en la Educación Superior. *REIDICS*, 9, 97-114. <https://doi.org/10.17398/2531-0968.09.97>.
- GARCÍA FERNÁNDEZ, Santiago (2010). *La novela gráfica*. Astiberri.
- GARCÍA ÚNICA, Juan (2016). El odio a los clásicos (y otras razones para llevarlos a las aulas). *Lenguaje Y Textos*, 43, 41-52. <https://doi.org/10.4995/lyt.2016.5822>.
- GASCA, Luis y GUBERN, Ramón (2011). *El discurso del cómic*. Kalamo Libros.





- GENETTE, Gerard (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Trad. Celia Fernández Prieto. Taurus.
- JAKOBSON, Roman (1959). On Linguistic Aspect of Translation. En Reuben A. Brower (Ed.), *On Translation* (pp. 232-239). Harvard University Press.
- JIMÉNEZ FERNÁNDEZ, Concepción María (2015). *Didáctica de la Literatura en Educación Primaria*. UNIR.
- KRESS, Gunther y STAFFAN, Selander (2012). Multimodal design, learning and cultures of recognition. *Internet and Higher Education*, 15, 265-268. <https://eric.ed.gov/?id=EJ977340>.
- McKINNEY, Collin y RICHTER, David F. (2020). *Spanish graphic narratives. Recent Developments in Sequential Art*. Palgrave Macmillan.
- MANZANARES, Juan Carlos y MOYA GARCÍA, María (2022). Sino-booktubers: Un proyecto digital para mejorar la competencia lectora, comunicativa e intercultural del alumnado de la clase de ELE. En Juan Ramón Guijarro y Raúl Ruiz (Eds.), *Investigación e innovación en lengua extranjera: Una perspectiva global* (pp. 217-250). Tirant Lo Blanch.
- MERINO, Ana (2017). *Diez ensayos para pensar el cómic*. Eolas ediciones.
- MORENO MULAS, María Antonia, GARCÍA-RODRÍGUEZ, Araceli y GÓMEZ DÍAZ, Raquel (2017). Conversando en la nube: Cómo organizar un club de lectura virtual. *Revista General de Información y Documentación*, 27 (1), 177-200. <https://doi.org/10.5209/RGID.56566>.
- MOYA GARCÍA, María y CAPERUCCI, David (2023). Las adaptaciones literarias a novela gráfica como recurso didáctico: propuesta para un análisis cualitativo. *Studi sulla Formazione*, 26 (2). <https://doi.org/10.36253/ssf-14989>.
- MOYA GARCÍA, María y MANZANARES TRIQUET, Juan Carlos (2022). De la palabra a la imagen: la conversión de La vida es sueño de Calderón en novela gráfica. En José Luis Ortega, Stephen Pearse y Silvia Corral (Eds.), *Investigación e innovación en Didáctica de la Lengua y la Literatura. Homenaje a Daniel Martín Fernández* (pp. 475-488). Editorial GEU.
- NAVARRO-DURÁN, Rosa (2006). ¿Por qué adaptar a los clásicos?. *TK*, 18, 17-26.
- NAVARRO-DURÁN, Rosa (2016). Las adaptaciones de los clásicos: puentes hacia islas de tesoros. *Edetania*, 49 (julio), 17-28. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5593045>.
- PALMA-VALENZUELA, Andrés y CAMBIL-HERNÁNDEZ, María Encarnación (2019). La novela histórica y el desarrollo de la competencia espacial y temporal. En Ana María Hernández (Coord.), *Estrategias y recursos didácticos para la enseñanza de las Ciencias Sociales* (pp. 19-35). Ediciones Pirámide.
- PETIT-PÉREZ, María Francisca y SOLBES-MATARREDONA, Jordi (2012). La ciencia ficción y la enseñanza de las ciencias. *Enseñanza de las Ciencias*, 30 (2), 55-72. <https://raco.cat/index.php/Ensenanza/article/view/254503>.
- PONS, Álvaro (2017). *La cárcel de papel. Diario de un lector de tebeos*. Hispaniola.
- RODRÍGUEZ HERRERA, Agustín (2018). Creación y gestión de comictecas. *RUIDERAE: Revista de Unidades de Información*, 14 (2), 1-22. <https://revista.uclm.es/index.php/ruiderae/article/view/1932>.
- SAITUA, Iker (2018). La enseñanza de la historia a través de la novela gráfica: una estrategia de aprendizaje emergente. *Revista de Didácticas Específicas*, 18, 65-87.
- SÁNCHEZ, Claudio y VILBOR, Ricardo (2023). *Don Juan Tenorio*. Grafito Editorial.

- SANTAMARTA, Agnès y AGUSTÍ, Lluís (2021). Clubes de lectura virtuales en España: participantes y funcionamiento. *Ocnos. Revista De Estudios Sobre Lectura*, 20 (1), 108-121. https://doi.org/10.18239/ocnos_2021.20.1.2458.
- SOTOMAYOR, María Victoria (2005). Literatura, sociedad, educación. Las adaptaciones literarias. *Revista de educación*, n.º extra 1, 217-238. <https://www.educacionyfp.gob.es/dam/jcr:7b859c9f-13c2-432c-b114-ce4a4a6375de/re200517-pdf.pdf>.
- SPIEGELMAN, Art (1986). *Maus. Relato de un superviviente*. Apex Novelties-Pantheon Books.
- VILA, Jesús (2019). *Fomento lector de los clásicos hispánicos a través del cómic*. [Trabajo Fin de Máster, Universidad de Cádiz]. <http://hdl.handle.net/10498/21620>.
- VILLALBA, Cristina (2020). La explotación didáctica de la novela gráfica en clase de ELE: una propuesta a partir de *La casa de Paco Roca*. *Foro de profesores de E/LE*, 16, 423-433. <https://ojs.uv.es/index.php/foroele/article/view/17474/17074>.
- VITELLA, Franco (2020). Comics, the Library Has Those: How Public Libraries Can Use Graphic Novels to Foster Reading Communities. *Journal of Graphic Novels and Comics*, 13, 1-21. <https://doi.org/10.1080/21504857.2020.1808497>.
- ZORRILLA, José (2009). *Don Juan Tenorio*, ed. de Aniano Peña. Cátedra.



