



“En cierto sentido, él es España”. Sobre *Don Quijote* llevado al cine

Harm DEN BOER
Universidad de Basilea

La filmografía de *El Quijote* ha generado en los últimos años varios libros y un flujo constante de artículos¹. No es de extrañar que un tema apenas abordado hace una década se haya convertido en uno de los más populares ahora. El interés actual por lo visual, el hecho de que el hispanismo se haya interesado cada vez más por el cine —empezando por la inevitable cuestión de la adaptación literaria— unido a un agotamiento de pensamiento crítico sobre la obra misma, debido tal vez a la “exigencia” de añadir a los actos de conmemoración de 2005, ha producido una cantidad de publicaciones desbordante. Sin hablar de los actos conmemorativos, exposiciones y proyecciones de películas. La presente aportación comenzó como un simple montaje de una serie de versiones filmicas de *El Quijote*, junto con unas primeras reflexiones donde primaba lo didáctico. A la hora de fijar lo observado de entonces, me he ido rindiendo cuenta de una información impresionante, aunque repetitiva.

Si me animo a comentar todavía algunos rasgos que me parecen relevantes de las interpretaciones más representativas de *El Quijote*, es aprovechando la riqueza de datos de las que disponemos, tratando de ofrecer una visión sintética. Y si he destacado la abundancia de lo producido es porque me parece importante señalar un panorama de recepción del cine totalmente cambiado, en el que, en mi opinión, no se insiste lo suficiente.

Veamos: en el caso del medio impreso estamos muy conscientes de su accesibilidad a través del tiempo y del lugar, hecho que sólo se ha reforzado con la revolución digital. La gran obra de Cervantes se ha podido leer sin dificultad casi desde que se publicara la primera parte, y muy pronto sin

¹ Punto de partida indispensable es el espléndido libro de Rosa, González y Medina, *Cervantes en imágenes* 2005.

límites geográficos y de lengua. No falta más que leer la segunda parte para saber que el autor estaba consciente de la recepción de su obra como sólo lo podía ser un hijo de la era de Gutenberg. Pues bien, las versiones cinematográficas, por ambiciosas que fueran, partieron de un contexto de recepción diferente, estaban por su naturaleza circunscritas a lugares y tiempos específicos, dependiendo de factores de producción y difusión. Sólo ahora se han rescatado originales y se ha reconstruido una filmografía que existía archivada y nada más en algún festival se exhibía ante un público de aficionados alejado del destinatario tenido en mente por los directores y productores de su tiempo. Así, *El Quijote* de Wilhelm Pabst de 1933 se construyó alrededor de la enorme reputación en ese momento del cantante Chaliapine; sus tres versiones francesa, inglesa y alemana demuestran la circunscripción de la producción a lugares concretos. *El Quijote* de Orson Welles es el ejemplo de un proyecto inacabado que ha cobrado una realidad extraña, problemática, por las noticias que circularon sobre él desde que el gran director empezó su rodaje hasta el momento del montaje póstumo exhibido en 1992, con la exclusión de la parte más reveladora de la interpretación de Welles, a consecuencia de conflictos sobre los derechos... (Cf. Riambau 2005: 426-427).

Estas limitaciones inherentes al cine o circunstanciales de cada producción corren el riesgo de quedar olvidadas ante la revolución digital que está dando al séptimo arte unas promesas de presencia y permanencia de las que carecía en su origen. Casi cualquier película, donde quiera que se realice, se puede conseguir en versión doméstica (VHS o DVD, es igual) y circula en cortes o versiones enteras en canales como YouTube. Lo que fue concebido para la recepción en una sola sesión se ha podido hacer objeto de análisis minuciosos que se sostienen sobre un uso repetitivo del material visual –recorriendo escenas, parando, acelerando, regresando la imagen– sólo posible gracias a la digitalización.

Cuando empecé este trabajo, tuve que hacer bastante esfuerzo para conocer o conseguir las versiones cinematográficas más conocidas de *El Quijote*, la de Pabst, Kozintsev o Gavaldón. Ahora, gracias al Centenario de 2005 y a la conversión incesante del patrimonio cinematográfico en bytes, las versiones más conocidas están disponibles en el mercado.

Al comentar algunas de las interpretaciones del caballero andante en celuloide como ofrezco a continuación, pretendo tomar en cuenta, en lo posible, las circunstancias de cada producción y procuro abstenerme de

juicios de valor que han caído sobre ellas. Quiero reflejar cómo en ellas se interpretan las aventuras del ingenioso hidalgo, consciente de las muchas opciones que han tenido los directores de acercarse a la obra. Se verá que el tan mencionado criterio de fidelidad –desde argumento, estructura o “espíritu”– es de muy poca utilidad a la hora de evaluar el proceso de adaptación del libro, como tampoco sirve insistir en la supuesta imposibilidad inherente de la empresa. No hace falta mencionar a Welles o al descabellado proyecto de Gilliam (Casas 2005 461-464) para crear más mito alrededor de *El Quijote*, una vez aceptada la diferente naturaleza de cada medio y reconociendo la aportación indiscutible de algunas versiones realizadas. No creo que sea necesariamente ‘obra maldita’ para el cine.

He escogido para mi propósito seis adaptaciones que representan seis momentos y otras tantas maneras de acercarse a *El Quijote*, desde los inicios del cine sonoro hasta fechas más recientes y donde se juntan versiones españolas y “extranjeras”. He prescindido de los dibujos animados y de las adaptaciones a la televisión, aún sabiendo las soluciones interesantes que en ellos se han podido ver. Después de comentar los rasgos más importantes de las películas de Pabst, Gil, Kozintsev, Welles, Gavalcón y Gutiérrez Aragón me detendré en el tratamiento de un personaje, Sansón Carrasco, a modo de conclusión.

Pabst, 1933

El Quijote dirigido por el austriaco Georg Wilhelm Pabst (1885-1967) fue realizado a instancias del cantante Feodor Chaliapine (1873-1938), que había brillado como Don Quijote en la ópera de Massenet². Es la primera adaptación sonora de las aventuras del ingenioso hidalgo, que ya gozaba de una considerable popularidad en el cine mudo³. La película de Pabst salió en tres versiones diferentes, en francés, inglés y alemán, todas de 1933. Sólo

² Sobre el origen de la producción no hay unanimidad. Gil Delgado menciona que “al parecer la idea de llevar a don Quijote al cine partió de un financiero griego” (2005: 65).

³ Dedicados al *Quijote*, casi una veintena de títulos, según los criterios adoptados (cortometraje, largometraje, dibujos animados; ver la filmografía en Rosa et.al. 2005: 471-480).

la versión francesa se nos ha conservado íntegra, con una duración de 82 minutos. Existe una versión inglesa, parcialmente conservada de 76 minutos, mientras existiría otra en alemán, hoy perdida. Este procedimiento de versiones diferentes, con cambios de escenas e incluso de actores –secundarios–, no era anormal en la primera época del cine sonoro. Lo que nos interesa resaltar es la ambición que guió el proyecto de Pabst y Chaliapine, dirigido a un público internacional bien fuera aprovechando la fama del cantante, bien partiendo del valor universal de *El Quijote*. Como será ya una constante en la filmación de *El Quijote*, el proyecto se enfrentó con reiterados obstáculos. Para la música se había buscado a Maurice Ravel, pero al final se encargó de ella Jacques Ibert. Por falta de dinero no se pudo rodar una parte sustancial de las escenas previstas, procedentes del guión de Paul Morand. El último contó con la ayuda de Alexandre Arnoux, autor de los diálogos y “buen conocedor del Siglo de Oro español” (Canavaggio 2006: 213)⁴.

La película como la conocemos en su versión francesa e inglesa es una síntesis de la novela en nueve cuadros, acompañados de cinco partes musicales donde Chaliapine pudo lucir sus dotes musicales. El papel tan importante de la música refleja que el propósito de los creadores no fue una transposición del libro. En algunas de sus escenas pobladas de tipos populares de colorido andaluz este *Quijote* hace pensar más bien en una opereta, pero aún así la película consigue transmitir un argumento, el de la locura de un hidalgo soñador que choca mucho menos con la incompreensión de su alrededor (el pueblo) que con los representantes del poder. Esta historia no es ni puede ser fiel al original, pero sabe condensar y unir las aventuras más conocidas en una coherente interpretación.

Las escenas introductorias representan al hidalgo Quijano enajenándose en la lectura de los libros en su casa, visualizada gracias a unas imágenes de caballeros en acción que se desprenden de los folios. Se trata de una animación temprana, hecho por la alemana Lotte Reiniger (Rosa 2005: 100), que logra transmitir el mundo interior del hidalgo. Inmediatamente después nos hallamos al caballero cantando. El espectador reconocería desde

⁴ Desconozco si la colaboración de Arnoux refleja aparte del lenguaje un conocimiento visual de la España áurea, ya que la iconografía es una de las características principales de esta película.

el principio al cantante famoso Chaliapine haciendo de Don Quijote. No hay que buscar, pues, una recreación convincente de la ficción cervantina, sino una historia que parte de sus episodios más conocidos: la primera salida del caballero, aquí ya con su escudero (1.1), la aventura de los rebaños, el palacio de los duques, la aventura de los molinos (1.12), hasta el momento en que lleguen los representantes de la justicia a detener a don Quijote y llevarlo en una jaula a su pueblo (1.6), donde se queman sus libros a instancias de la Inquisición (1.9), en una dramática escena final. Privado del soporte de sus ilusiones y derrotado, Don Quijote muere en la cama.

Pabst, partiendo de Doré (1.5, 1.10., 1.11) y una tradición romántica, funde la historia de Don Quijote con una visión de España más andaluza que castellana, con exaltación simultánea de la España popular y la imperial del Siglo de Oro, reducida a la Leyenda negra de una Iglesia y Estado totalitarios y represores (1.14).

El guión da muestra de una lectura inteligente de *El Quijote*, al menos teniendo en cuenta su adaptación a las exigencias del cine. Al principio de la historia nos introduce una farsa teatral representada en la aldea del hidalgo donde al igual que en el episodio de Maese Pérez el titiritero, Don Quijote no tarda en intervenir (1.4). La película refleja así un aspecto de la autorreflexividad de la novela. El director trata de manera libre a los varios personajes: Chaliapine es un Don Quijote teatral (1.8) y su dimensión de cantante —¡en vivo, mientras se iba rodando! —⁵ contribuye a singularizarlo entre los demás personajes. De cualquier forma, Chaliapine, también como actor, deslumbra a los demás. Sancho es sobre todo un gracioso, el bachiller Carrasco es novio de la sobrina (que se llama, evidentemente, “María”) (1.2), preocupado por heredar la hacienda del hidalgo, Dulcinea es una atractiva pero dudosa mujer de pueblo (1.7), burlona ante los desvaríos de su aldeano enamorado. La película cobra una dimensión crítica por la introducción de un alguacil corrupto y cruel, en compañía de un inquisidor, que utilizan el delito de la oveja muerta (consecuencia de la aventura de los rebaños), para perseguir al loco sedicioso. El duque, que se había divertido deliciosamente a costa del caballero y su escudero, sabe convencer al inquisidor ansioso de

⁵ Información que he desprendido del texto de Albert Innarauto que acompaña el DVD *Adventures of Don Quixote*. VAI. 2006.

hoguera que no hace falta quemar a don Quijote si puede quemar sus libros (1.9).

Desde una visión purista, la película tiene muchos defectos: se ha observado que Sancho Panza es más un pícaro de ciudad (sobre todo en la versión francesa con el conocido Dorville, cf. Fernández Cuenca 2005, 48) que el simple aldeano refranero; Sansón Carrasco un burguesillo burócrata con una indumentaria de opereta, al igual que la ropa exhibida por la sobrina. Los pocos exteriores (montañas de nieve, rocas, mar) y sus habitantes tienen muy poco que ver con La Mancha del siglo XVII y mucho más con la España andaluza tomada por los viajeros románticos franceses como modelo del país entero. Por otra parte, la composición visual y los movimientos de la cámara dan un buen ritmo a la película y la iconografía presenta constantes citas de la pintura española. El alguacil parece traslado del conde duque de Olivares de Velázquez (1.16), el inquisidor está inspirado en el retrato del cardenal del Greco (1.13, 1.14), el cura vestido fiel a la iconografía de los quijotes ilustrados (cf. Altenberg 2007: 172)⁶ puede también ser una evocación de *El hechizado* de Goya (1.15, 1.17). Pabst sitúa *El Quijote* en una España emblemática de libertad popular y de leyenda negra, mientras el final siniestro de la quema de libros reflejaría la amenazante sombra del régimen nazi del que el director había huido (Buache 2005: 210).

Gil, 1948

La introducción pomposa de la productora nacional Cifesa, la música solemne (“Gloria, gloria, gloria”), al tiempo que se presenta la imagen de Cervantes en su estudio (2.1) sobre el que recorre la titulación anuncian una superproducción de su tiempo, que celebra al *Quijote* como obra maestra ante la que no cabe más que la veneración. Puede que los tiempos hayan cambiado demasiado para apreciar la calidad “épica” de la película dirigida por Rafael Gil (cf. Payán 2005b: 72), pero en cualquier caso estamos lejos

⁶ En casi todos los estudios sobre las adaptaciones del *Quijote* se observa la impronta de la iconografía. Por tanto, no daré más referencias. Altenberg lo tematiza algo más que sus antecedentes, pero lo que faltaría es ilustrar esos estudios contrastando las ilustraciones con fotografías de las películas comentadas.

del arranque paródico de la novela misma. Una vez entrada en el argumento, con su buen reparto y de actores, elaborados escenarios que reflejan con una fidelidad ya mayor los paisajes españoles y los admirables movimientos de cámara, puede entenderse mejor el éxito de esta versión: para el público de su tiempo fue sin duda una producción imponente (2.7). Es una adaptación que ha querido atenerse lo más escrupulosamente que se podía al texto original de la novela, al que su guionista trató como algo sagrado⁷.

Podríamos seguir insistiendo en la fidelidad pretendida por director y guionista como un acto de responsabilidad española frente a la incompreensión de la obra echada en cara a los directores extranjeros⁸; en el concepto de ambos de presentar una “síntesis” más que una adaptación, o en su propósito didáctico de dar a conocer la historia del ingenioso hidalgo para que el público se animase a leer la obra maestra.

Efectivamente, este *Quijote* da la impresión de ofrecernos todo el libro. No parece faltar ningún episodio, y la familiaridad continua con el texto viene reforzada por los diálogos reproducidos del original y por la imagen, que enseña hasta qué punto nuestra recepción de *El Quijote* ha sido influido por las ediciones ilustradas. Si casi todas las adaptaciones reproducen la iconografía de Doré (2.5, 2.6) y otros ilustradores de ediciones de gran divulgación, en la de Gil nunca nos deja de acompañar la sensación de familiaridad visual con la historia del hidalgo manchego.

Evidentemente, la fidelidad no es más que una ilusión. Como cualquier otra película, la de Gil, aún a pesar de su duración de más de dos horas, tuvo que ofrecer una historia condensada. Incorpora todavía una historia intercalada, la de la pastora Marcela y Grisóstomo, pero no es más que lógico que se hayan eliminado las demás. Están todos los episodios que forman parte del conocimiento popular de *El Quijote*, pero la omisión de Andresillo (I, 4) dentro de una serie tan completa o la del molesto eclesiástico en el palacio de los duques (II, 39) parece significativa, porque la película de Gil elude los pasajes que pudieran revelar tensiones o conflictos. Así nos quedamos con un Quijote loco que libera a los galeotes, cuya ingratitud

⁷ El guionista Antonio Abad Ojuel afirmó: “Trabajé con el mismo cuidado que si manipulase cosas sagradas” (Alcaraz 2005: 233).

⁸ Abad Ojuel lo expresa así en una entrevista: “Recordemos aquella bufonada danesa que hicieron Pat y Patachón, o el grave error de Pabst en la versión que hizo con Chaliapin; las dos fueron de una incompreensión total y culpable” (Alcaraz 2005: 235).

de delincuentes es manifiesta, todo muy claro. Los duques se divierten con el hidalgo y su escudero, pero nunca son despiadados ni se ríen a costa de la cómica pareja (2.8). Por su parte, Don Quijote y Sancho Panza acatan sin problemas la autoridad de los duques. Así, el personaje de la película es un Quijano loco y objeto de burlas, pero nunca se le falta demasiado el respeto, no alcanza a cobrar una dimensión trágica (2.3). Este Quijote es un mito y casi un santo cuando al final reconoce su locura y se dispone a morir cuerda y cristianamente (2.9): se nos ha conducido de la simpatía ante el personaje hacia la reverencia ante la obra inmortal que Cervantes le dedicó y legó a la hispanidad. No quiero insistir en la película como producto o propaganda de la España franquista, aunque hay elementos para considerarla así, desde el protagonista como héroe cristiano al absolutismo de director. (“*El Quijote* “es”, y no puede verse de una o de otra manera, sino sólo como lo escribió Cervantes”, “mi propósito [...] es, repito, exaltar *El Quijote*, cantar su gloria con las imágenes”, Gil en Rosa 2005, 229-230 y 231 respectivamente; ver también Mañas Martínez 2006).

Resulta, pues, que una película de la que podemos disfrutar por calidad de su imagen, por la constante sensación de familiaridad con la obra original y por un Sancho Panza estupendo (interpretado por Juan Calvo: 2.4) presenta también una de las lecturas más reductoras del clásico.

Kozintsev, 1957

La interpretación que ofreció el director ruso Grigori Kozintsev en 1957 ha sido elogiada como una de las mejores adaptaciones del libro, si no la mejor en absoluto. Su mérito estriba en la coherencia. Kozintsev nos presenta a un hidalgo loco por la justicia que tropieza con un mundo indiferente. Es pues un héroe trágico. Encuentra en el rústico Sancho a un compañero solidario más que un verdadero dialogante, mientras que se enfrenta con la temible oposición del poder, representado por la aristocracia y la Iglesia.

Frente a la versión de Pabst, sintética pero episódica, la de Kozintsev ofrece un verdadero desarrollo. Hecha en color, con grandes partes rodadas en la Crimea como evocación de la Mancha, un buen reparto de actores, un

pueblo español reconstruido (3.2) y numerosos figurantes, no le faltaron medios al igual que la producción de Gil. Su duración de 99 minutos le da como a la película de Gil amplitud para incorporar las aventuras del hidalgo, pero al mismo tiempo destaca por su economía. Presenta las aventuras más conocidas, la venta, los galeotes (3.6), Andresillo (3.5., 3.14), la aventura del león, Sancho manteado, Sancho gobernador, los molinos de viento (3.8), pero tienen una articulación diferente a la que tienen en el libro para dar sentido al conflicto central. Don Quijote, interpretado por Nicolai Cherkasov (3.4) al que el público conocía por *Iván el Terrible*, es en toda la película una persona suave, melancólica, que intuye su fracaso desde que asume su lucha contra la injusticia del mundo. El director ha colocado en el centro de la película el palacio de los duques, fuente del poder. Allí asistimos a las burlas que hacen los duques (3.9, 3.10) y su entorno a Don Quijote (3.11) y Sancho Panza (3.12), mientras el director ha distribuido los episodios con los galeotes y Andrés en torno: nos presenta primero la ilusión de las intervenciones del hidalgo, y después remacha el desencanto cuando tras abandonar el palacio de los duques, camino a su pueblo se enfrenta con los galeotes nuevamente encadenados y con un Andresillo que maldice a su salvador por la ilusoria defensa que del mismo ha recibido (3.14).

No se ha dejado de insistir en la película como un reflejo o comentario de la sociedad soviética posestalinista (Gil-Delgado 2005: 79). Don Quijote y Sancho representarían los ideales revolucionarios, la corte de los duques tiene la frialdad y el cinismo del régimen comunista, mientras que los fracasos del hidalgo expresan lo utópico del proyecto socialista.

Ahora bien, el hecho de considerar a Don Quijote como héroe de valor universal –aquí un melancólico eslavo más que un loco colérico–, no significaba para Kozintsev renunciar al origen español del personaje y la historia. Todo lo contrario, tenía la convicción, heredada de Goethe, de que “el arte de valor universal es siempre, y antes que nada, nacional” (García de Dueñas 2005: 106). El director quería captar el “alma” de España y para ello se valió de un español, el exiliado escultor Alberto Sánchez Pérez, responsable de la dirección artística y de ese pueblo (¿manchego?) que vemos al inicio de la película. Kosintev se inspirará como tantos otros extranjeros en la

España romántica, la iconografía remite claramente a las ilustraciones de Doré (3.13) y no faltan el baile y la música de guitarra.

Gavaldón, 1973

Ha despertado reacciones muy encontradas la libre adaptación de *El Quijote* presentado por el mexicano Roberto Gavaldón a partir del guión del español Carlos Blanco (cf. Payán 2005c, 92-98). Es una película marcada por la presencia de Cantinflas en el papel de Sancho Panza, evidente desde la titulación del principio (4.2), y por su opción de apartarse del canon ‘hispanico’ de fidelidad al texto. Pero es en muchos sentidos un producto ingenuo. El color poco matizado, la indumentaria de estudio, la cámara poco sutil, los exteriores hacen pensar en un “spaghetti western”, los decorados no logran reflejar la España del hidalgo ni proponen otro mundo de ficción. La presencia de Fernando Fernán Gómez como Don Quijote no puede distraer verdaderamente del protagonismo de Cantinflas, que por otra parte tiene poco que ver con Sancho Panza, porque nunca deja de ser el cómico actor mexicano. Tiene dos actuaciones memorables, uno de Sancho gobernador y otro, inventado en la película, cuando defiende a Don Quijote ante la justicia (4.9) y nos presenta su típica, incontenible, verborrea, las cantinfladas llenas de ingenio verbal. En este sentido no es nada fiel al Sancho del libro, pero sí rinde homenaje al arte conceptista barroco.

Cantinflas también hace de Sancho un defensor del pueblo ante el poder de los ricos, y este motivo tan presente en el cine mexicano imprime su sello en toda la interpretación de *El Quijote* en esta película. El hidalgo y su escudero luchan “de nuevo”, como en la versión de Kozintsev, contra la injusticia, pero en esta película lo hacen con un patetismo que encuentra poco apoyo en el libro. Dulcinea será una cuidadora de cerdos y ramera de la venta, redimida por la locura de *El Quijote* (4.7); muy pronto lo sigue, llena de esperanzas, como a un salvador. Sansón Carrasco, que encuentra a sus lugareños en la venta, es solidario con ellos desde el principio, defiende a Don Quijote ante la justicia y anima al hidalgo a seguir su empresa, abandonada ya su intención inicial de devolverlo a su pueblo. Los duques son ricos frívolos y crueles (4.11) que tienen a don Quijote y Sancho Panza

“En cierto sentido, él es España”

como juguetes; quizás sean los episodios en el palacio los más logrados de la película, aunque la escena de la fingida muerte de Dulcinea en el palacio hace poco sentido. Sirve para que el hidalgo, al descubrir el engaño (4.13), se quede sin ilusiones y emprenda el camino a su pueblo. La película ofrece un final abierto cuando Sancho logra animar a su amo a seguir cabalgando.

Uno de los elementos más originales de la película con respecto del libro es la aparición de Cervantes como personaje (interpretado por Javier Escrivá). Es escribano del juez (4.8), y durante el juicio contra Don Quijote apunta –en una letra odiosamente torpe– “este loco sería un buen tipo para una novela” (4.10). Es un personaje muy idealizado.

El rechazo que sufrió la película en su tiempo, al parecer por criterios puristas –¡cómo atreverse a torcer así al clásico!– habrá sido excesivo, pero con su debilidad del argumento ni Cantinflas lo pudo salvar.

Welles 1957... / Franco, 1992

Es tan difícil incluir como ignorar esta producción, que sólo se nos ha transmitido a través de un montaje póstumo del material de Orson Welles. Hay toda una bibliografía sobre las vicisitudes del proyecto de Welles, iniciado en 1957 en México y en el que siguió ocupado hasta su muerte en 1985, como también una polémica sobre el montaje hecho por el director español Jess/Jesús Franco para que pudiera ser estrenado en la Exposición Universal de Sevilla en 1992 (Sánchez 2005: 99-102). Nadie sabía cómo Welles mismo hubiera terminado el proyecto, qué habría incluido y qué no, qué orden hubiera tenido la película. Lo que es cierto es que en el montaje de Franco faltan unas escenas esenciales, a las que el español no pudo tener acceso por cuestiones jurídicas. Con todo, el interesado ha podido ver el montaje ya en numerosos festivales y tiene acceso a la película en DVD, distribuida por varias empresas. Entretanto, también se pueden conocer las escenas “prohibidas” más famosas a través de canales como YouTube, aquellas que muestran al hidalgo asistiendo a una función de cine.

Siempre se comenta que el proyecto Quijote fue algo muy personal para Welles, un sueño. Desgraciadamente, no se pudo realizar, sobre todo porque el director no encontró nunca la financiación adecuada. La idea de

hacer una película sobre Don Quijote surgió en 1956, a partir de un programa de televisión, donde Welles introdujo a los personajes Don Quijote y Sancho Panza paseándose en el mundo moderno. El director norteamericano encontró a un Sancho estupendo en la persona de Akim Tamiroff, mientras que el exiliado español Francisco Reiguera iría a encarnar al hidalgo más icónico que ha conocido el celuloide (5.1). Delgado hasta el extremo, con grandes ojos y ojeras profundas, irradia locura; pero no obstante su aspecto frágil sabe dar una sensación de fuerza tremenda. El actor vivía ilusionado con su papel de Quijote, que le ofrecía la mejor garantía de seguirse promocionando; fue una de las víctimas al darse cuenta de que la película no iba a acabarse.

Welles comenzó a rodar en México en 1957, en 1959 tuvo la oportunidad de continuar en Italia, y en 1961 filmó en España, un lugar fundamental para la película que tenía pensada. Es curioso que los tres directores no españoles comentados aquí –no incluyo a Gavaldón, mexicano, pero heredero de *El Quijote* como muestra la cultura de su país– celebraban siempre al Quijote como obra universal, pero la veían indisolublemente vinculada a España. Welles es quizás el mejor exponente de esta actitud ante el clásico. Se había imaginado unas escenas –que nunca se llegaron a rodar– de un baile de máscaras donde aparecían Don Quijote y Sancho al lado de Tom Sawyer, Don Juan, Madame Bovary y Drácula, es decir un diálogo de los grandes clásicos de la literatura, pero al mismo tiempo consideraba a Cervantes “lo más español que se pueda ser” y veía a la pareja protagonista de su película como extensión de España: “Es un ensayo sobre España, no sobre Don Quijote. Nunca he dicho esto a nadie” (Riambau 2005: 425). Welles asimiló la idea de *El Quijote* como quintaesencia española, un país de espontaneidad y alegría, contraimagen de la realidad moderna y mecanizada que él rechazaba. No discutiremos la imagen que tenía Welles de España, muy en la línea de Hemingway. Con el tiempo, él mismo se dio cuenta que ya no era así: en 1982 constató que con “la liberación [...], la democracia fácil, el turismo, Don Quijote y Sancho se han evaporado” (Riambau 2005: 422). El país, entre turístico e industrial, y su gente ya se habían transformado para siempre.

Comentemos ahora lo que se puede afirmar sobre un proyecto inacabado. La manera de acercarse Welles al *Quijote* es radical en comparación con todas las otras adaptaciones que comentamos aquí. Para el director, se trata-

ba de una película de los dos héroes, es decir sin tomar en cuenta a los otros personajes que aparecen en el libro, con la excepción tal vez de “Dulcie”⁹. Welles coloca a los dos en la época moderna (5.12), en una reactualización genial del anacronismo quijotesco. Así, entre imágenes y episodios conocidos –los molinos de viento (5.4, 5.5, 5.7), la silueta de los dos en un vasto paisaje (5.2)– y otros “atemporales” con una procesión de Semana Santa o un campo de toros, Don Quijote se topa con una muchacha en Vespa, Sancho entra en un bar y ve en la televisión el lanzamiento de un misil, y en lo que es quizás la escena más reveladora del proyecto: don Quijote asiste a la proyección de una película en el cine (5.11) e interviene cuando ve a la heroína en peligro rompiendo el celuloide ante el estupor y la protesta de los espectadores.

El director establece un diálogo con los personajes y reivindica el carácter metaficcional de la obra como nadie. Así, se planteó unas escenas en las que él, Orson Welles, explica el libro ante una niña (“Dulcie”). En otras, conservadas en el montaje de Jess Franco, vemos primero a Don Quijote entregando a Sancho la misiva destinada a Dulcinea, seguido por el pasaje de la novela leído por el mismo Welles que reproduce lo que comenta el “autor de esta historia”, y finalmente asistimos a Sancho que se dirige a la cámara diciendo que “el autor tiene razón” (5.10). Hay, pues, un dialoguismo constante: paisajes filmados que parecen salidos de la iconografía tradicional, alternados con tomas de un pueblo “eterno” de la Mancha con molinos de viento, pero con antenas de televisión, y con escenas de la estatua de Don Quijote y Sancho en la Plaza de España de Madrid (5.3), imágenes con Orson Welles filmando en España, el director que recibe un premio en Andalucía, etc. Muy interesante es también el diálogo que nos imaginaríamos constante en la película con el arte español. Cuando Don Quijote arremete contra los molinos de viento, el director nos visualiza los gigantes presentes en la mente del hidalgo con imágenes rapidísimas de la pintura negra de Goya (5.6).

⁹ Personaje interpretado por la niña Patty/Patricia McCormack. En las escenas en el cine, ella está sentada en una butaca chupando un pirulí. Sancho se sentará a su lado. Don Quijote tras cargar contra la pantalla pensando defender a la heroína de la película la descubre en el cine. El guión dice: “Él la mira desde arriba... / Es evidente que sus ojos están llenos de la visión de su señora Dulcinea...”. En otras escenas, Dulcie y Welles comentan aspectos de la España por donde pasan. Cf. Rosa et al. 2005: 439-445.

El montaje de Franco también da una idea del uso de cámara por Welles, más extremo que en las otras versiones. Los héroes son vistos bien de forma icónica, como siluetas en el paisaje (5.2), o en primeros planos desde abajo (5.5), con tremenda expresividad. Es otra forma más para transmitir la presencia de ellos no en la “realidad” sino en nuestra memoria o interpretación. Se nota de nuevo la poca utilidad del concepto de adaptación libre o fiel. Esta película es libre en la selección de escenas, omisiones y en el traslado al mundo moderno, pero es quizás la más fiel en su conciencia de *El Quijote* como mundo presente en nosotros. La película revive la ficción cervantina y simultáneamente tematiza nuestra recepción de ella.

Gutiérrez Aragón, 2002

Con el título *El caballero Don Quijote* Gutiérrez Aragón presentó su versión de la segunda parte de las aventuras del ingenioso caballero, esta vez concebida como película. No hemos comentado la adaptación que hizo el director de la primera parte realizada para TVE, con el espléndido reparto de Fernando Rey y Alfredo Landa, que han marcado la memoria visual de la pareja como antes las ilustraciones de Doré. Esa serie de seis capítulos que ocupa más de seis horas era una versión que se apartaba poco del libro, fiel al propósito educativo del medio, “la mayoría de los episodios de *El Quijote* están hechos desde la perspectiva de la gente que no lo ha leído”, diría el director. Él mismo encontraba que el formato seriado en la televisión le iba muy bien a la primera parte de *El Quijote*, libro que por su estructura episódica era difícil de trasladar al cine, que requiere un arco de tensión definido. La serie estaba hecho con espléndidos paisajes e interiores, era una fiesta de reconocimiento. Aragón optó entonces por la sobriedad al representar la imaginación del hidalgo, representaba con realismo la venta, los molinos, los mercaderes y sólo la mirada de Quijote, en diálogo con la otra pasmada de Sancho aludían a la confusión de los planos real e imaginario. Nada más en el episodio de los rebaños usó el recurso de dos planos alternándose, visualizando ante el espectador el mundo interior del hidalgo, la batalla de Pentapolín, frente a los carneros reales. Fiel al libro, pero asumiendo el reto de su traslado complicado al cine, el director

presentó una innovación con la introducción del narrador de *El Quijote* en la película misma. Deja al vizcaíno con la espada en alto, y nos presenta al narrador caminando por Toledo, cuyas intrincadas callejuelas y tintorerías de aire oriental le llevan al encuentro casual con el manuscrito del libro. Pero hay también sutiles momentos de exploración personal del mundo de ficción cervantino. Para mí son memorables las escenas en la Sierra Morena, donde cura y barbero tratan de detener a la esquiiva pastora Marcela y descubrimos cómo el cura jadea tratando de apresar el desnudo pie de la bella joven. Aquí el director rehuye la caricatura del clero para dar auténtica vida a un episodio “intercalado”.

El caballero Don Quijote profundiza más en todos los aspectos y se emancipa del héroe del legado visual. Introduce a un Quijote personal, un anciano que reúne melancolía, grandeza, pero también el egoísmo imperativo del hidalgo cervantino. Es un magnífico papel de Juan Luis Galiardo. Sancho Panza también se ha refrescado, deja de ser el obligatorio campesino manchego bajo y gordito para convertirse en un hombre humilde, simple y tierno. Se ha comentado que la trayectoria televisiva, cómica de Carlos Iglesias tal vez era un obstáculo para que el espectador español aceptara a este Sancho serio y más complejo –aunque nunca le abandona un espíritu de inoportunidad cómica.

La fotografía y los movimientos de cámara son en esta película lo mejor que se ha visto en las adaptaciones. Por una parte, paisajes espléndidos más verdes que el tópico de la aridez (moderna) manchega aunque siempre predomina una luz dorada de ocaso, en apoyo de la interpretación crepuscular del protagonista cansado. El decorado es realista, se aparta del idealismo hasta el punto de presentar a un Quijote y Sancho en harapos, y Dulcinea como joven bigotuda y de malos dientes (6.10), casi caricaturales. Frente a la serie televisiva, Aragón apostó aquí por la representación del mundo mágico imaginado por el hidalgo. Con una tonalidad diferente (con un azul y rojo fuertes), se nos marca el espacio del encanto, la cueva de Montesinos (6.4) o el recibimiento por los duques tal como Don Quijote lo exagera en su mente.

También hay una profundización en el aspecto autorreflexivo de *El Quijote*. Vemos como Don Quijote y Sancho descubren en un encuentro a un lector de sus hazañas, y toman conciencia de haberse convertido en seres

de ficción. En casa de don Álvaro Tarfe y de su bella hija adolescente, Don Quijote oye de las aventuras apócrifas narradas por un tal Avellaneda (6.8). Hidalgo y escudero emprenden un viaje al manicomio de Toledo en pos de sus “dobles”. Todavía más original es el juego con la ficción cuando Don Quijote y Sancho Panza al regresar a su pueblo se encuentran con una tropa de comediantes que representan sus mismas hazañas (6.6). Sancho se siente inicialmente halagado por ver las aventuras de su señor y suyas representadas, hasta que se da cuenta de que su amo está profundamente alterado. Nos podemos imaginar el pasmo, la indignación, o la tristeza que le provoca el encuentro con este comediante doble suyo (visualmente idéntico y representado también por Galiardo) en el hidalgo. Sólo vemos la cara de Don Quijote, que tarda en encontrar palabras para lo que vive.

A modo de conclusión, dime con qué Carrasco andas

Hay un personaje que reviste una variedad curiosa en las interpretaciones filmicas de *El Quijote*: el bachiller Sansón Carrasco. Su representación física escapa de los estereotipos conferidos a los demás personajes. También su personalidad es interpretada de manera muy diversa en las adaptaciones que hemos comentado. Tal vez la explicación de lo primero, la indecisión iconográfica del personaje, resida en que no ha recibido mucha atención de los ilustradores del libro. Consultando la base de datos iconográfica del “Cervantes Project”¹⁰ aparece la mitad de las veces que el cura y aún menos que Dulcinea, la musa invisible del hidalgo; más significativo es que donde aparece, tiene poca consistencia: se le puede apreciar como un personaje sin rasgos particulares aparte de sus vestidos de bachiller. Es más un figurante que un verdadero carácter. Sólo en algunas estampas (7.1, 7.2, 7.4) vemos una elaboración del retrato que el narrador de la segunda parte nos ha dado¹¹.

¹⁰ Cf. <http://www.csd.tamu.edu:8080/dqiDisplayInterface/searchImages.jsp>. Cervantes Iconography, parte del Cervantes Project.

¹¹ Dice el narrador: “Era el bachiller, aunque se llamaba Sansón, no muy grande de cuerpo, aunque muy gran socarrón, de color macilenta, pero de muy buen entendimiento; tendría hasta veinte y cuatro años, carirredondo, de nariz chata y de boca grande, señales todas de ser de condición maliciosa y amigo de donaires y de burlas” para luego describir cómo se pone de rodillas ante Don Quijote (II, 3).

No es del todo sorprendente que así sea, pues el bachiller cumple un papel ambiguo dentro de la ficción cervantina. El narrador lo introduce como el hijo de un paisano de Quijote y Sancho que vuelve de Salamanca hecho bachiller (II, 3). Nos es presentado como un joven no muy simpático, socarrón, y aprendemos más adelante que se cree buen poeta. Sus acciones no ayudan a dar una buena imagen de él, se arrodilla burlescamente ante Don Quijote, cuando actúa como el Caballero de los Espejos es humillado por el loco hidalgo, después sueña con venganza y entra quizás con demasiado entusiasmo en la ficción pastoril, sin tener la disculpa de ser un simple o un loco. Con todo, Sancho y don Quijote lo quieren como paisano suyo y lo invitan a compartir sus aventuras. Podemos decir que es un personaje arrastrado por la ficción: pedante y socarrón, sigue al hidalgo en una misión que le brinda la oportunidad de compartir la aventura, aunque sea como un parásito. Así, bromas aparte sobre un bachiller de campo, Sansón parece funcionar sobre todo como un ayudante en el desarrollo de la ficción. Él es el responsable de conducir al hidalgo a su pueblo y a devolverle a la cordura, misión en que invierte energía y un cierto sacrificio. El bachiller es, a fin de cuentas, de la compañía selecta que rodea a Alonso Quijano en su lecho de muerte.

En las películas que hemos comentado, queda poco de la ambigüedad del personaje (Orson Welles no lo trata, porque sólo se ocupa de Don Quijote y Sancho Panza). En *Gil*, el muy joven Fernando Rey (lejos del cínico caballero de *Tristana* o el colérico Don Quijote) tal vez recuerde algo del retrato del libro “carirredondo ... de boca grande”, con excepción de la nariz chata del texto (7.6). Vemos su entrada al pueblo leyendo divertido el libro de las hazañas de su vecino manchego, se arrodilla ante Don Quijote sin sorna ni malicia. Como Caballero de los Espejos acepta su derrota en el duelo, sin rencor. Este Carrasco añade a la bondad de los españoles que rodean al héroe, asimilando su locura benévolamente aunque al mismo tiempo preocupado por la salud del hidalgo. En la película de *Gil*, Carrasco es la persona que ayuda al buen morir del señor Quijano (7.11) y el que tras el último suspiro del hidalgo, levanta el libro en estampa de la inmortalidad de la obra de Cervantes.

En Gavaldón, conocemos a un Carrasco puro y bueno (7.5) que se divierte al reconocer a su vecino en el curioso caballero que entra en la venta,

todo sin malicia. Es como en la película de Gil, un aliado incondicional del hidalgo. Lo defiende ante la justicia y su única falta es sugerirle a ésta la quema de los libros para salvar a su vecino alucinante, acto del que se arrepiente cuando se da cuenta de lo que significa esa quema para Don Quijote. Este Carrasco se hace Caballero de los Espejos para que Don Quijote vuelva a animarse y es ‘traductor’ del hidalgo ante Dulcinea. Como Caballero de la Blanca Luna le vence en duelo, pero es parte de las “burlas” de los duques y el bachiller se da cuenta de que ha sido usado. Arrepentido, implora la ayuda de Sancho para que éste acompañe al desilusionado señor Quijano a su pueblo.

Si tanto en Gil como Gavaldón el personaje de Carrasco ha recibido poca personalidad propia, en la película de Pabst su papel, interpretado por René Donnio (1889-1934) es diferente. Aquí es un personaje egoísta, pusilánime, novio de la sobrina que en todo da una impresión de ser el anti-héroe, es decir, el carácter opuesto del heroico y generoso don Quijote. Es una interpretación alejada del original, pero interesante, sólo que la elaboración del carácter y su apariencia no dejan de comunicar torpeza. Es un comentarista, un espectador ridículo que no interviene en el argumento.

En Kozintsev tenemos a otro bachiller antipático (7.9), pero esta vez interesante por las posibilidades que el director ruso ha visto en el personaje. En *Don Kikhot* es el “sabio bachiller” que visita al Quijote convalesciente en un intento de curarlo. Se presenta como un hombre de ciencia, moderno, que no acepta los valores “anticuados” del hidalgo. “Los últimos métodos científicos recomiendan que se trate a los enfermos con rigor. Y yo por tanto protegeré a Quijano el bueno del insensato Don Quijote”. Lo vemos siempre tendido perezosamente en el suelo o comiendo, indiferente al sufrimiento de los demás, pretendiendo una moral de filósofo estoico¹². Es, como en la película de Pabst (7.3, 7.10), el carácter opuesto del héroe, pero aquí triunfante, seguro de sí mismo como representante del arte de vivir en este mundo. En la escena más dramática de la película, el Don Quijote derrotado que va volviendo a su aldea reconoce al Andrés que cree haber

¹² Acompaña a su pueblo al Don Quijote derrotado. Mientras, en perfecta simetría con el principio pasan por los galeotes nuevamente encadenados, al que no paga atención proclama con cara de triunfo: “En todas las circunstancias de la vida hay que conservar la serenidad [...] y en la calma filosófica se adquiere la verdadera libertad (1’34 min.)”.

salvado y quiere decirle a Carrasco que no todo ha sido en vano. Entonces el muchacho maldice al hidalgo por no haberlo defendido y Carrasco suelta la carcajada. Es significativo que cuando el hidalgo se dispone a morir en su cama y se encuentra rodeado de sus seres queridos, el bachiller ocupe un lugar aparte, a la espalda del héroe (7.12).

Finalmente, Gutiérrez Aragón presenta a un Carrasco más complejo. Es contrario al libro, un hombre mayor, quizás para que la secreta envidia que siente ante Don Quijote sea más convincente¹³. Comparte con el barbero y el cura la pasión por los libros (7.7), que él vive con especial vehemencia. Se considera amigo de Don Quijote, pero también es orgulloso y un Caballero de los Espejos que sueña con venganza tras ser humillado (7.8). Triunfante al haberle vencido en su segunda oportunidad, se da cuenta que al sentenciar al hidalgo a retornar a su pueblo, le ha privado de su ilusión, y de sus ganas de vivir. Demasiado tarde, descubre que con la muerte de Don Quijote morirá también su propia ilusión.

Filmografía

1933. *Don Quixote / Don Quichotte*. Dir. Georg Wilhelm Pabst. Gran Bretaña / Francia. Versión francesa, 82 min. Versión consultada: *Adventures of Don Quixote*. English and French Version. VAI, 2006 (DVD).
1947. *Don Quijote de la Mancha*. Dir. Rafael Gil. España, Cifesa, 133 min.
1957. *Don Kikhot*. Dir. Grigori Kozintsev. USSR, 102 min. Versión usada: *Don Quijote en el cine. Un Siglo de Quijotes en la Pantalla. Visto por Georg W. Pabst, Grigori Kozintsev, Manuel Gutiérrez Aragón, Peter Yates*. Divisa Home Video 2005 (DVD).
1973. *Don Quijote cabalga de nuevo*. Dir. Roberto Gavaldón. España/México, 129 min.

¹³ Con sus “quevedos” es quizás un guiño a Quevedo, y a las famosas rivalidades literarias del Siglo de Oro.

1991. *El Quijote de Miguel de Cervantes*. (TV). Dir. Manuel Gutiérrez Aragón. España, 310 min. Versión usada: *Don Quijote en el cine. Un Siglo de Quijotes en la Pantalla. Visto por Georg W. Pabst, Grigori Kozintsev, Manuel Gutiérrez Aragón, Peter Yates*. Divisa Home Video 2005 (DVD).
1992. *Don Quijote de Orson Welles*. Dir. Orson Welles, montaje: Jesús Franco. USA/España, 116 min.
2002. *El caballero Don Quijote*. Dir. Manuel Gutiérrez Aragón. España, 117 min.

Bibliografía

- Alcaraz, Juan de. 2005. “Antonio Abad Ojuel habla acerca de su adaptación de *Don Quijote a la pantalla*”, en Rosa, et. al. 2005, 233-236.
- Altenberg, Tilmann y Klaus Meyer-Minnemann, 2007. *Europäische Dimensionen des Don Quijote in Literatur, Kunst, Film und Musik*. Hamburg: Hamburg University Press.
- Altenberg, Tilmann. 2007. “*Don Quijote im Film*”, en Altenberg, Tilmann y Klaus Meyer-Minnemann, 2007, 171-234.
- Ayala, Francisco. 2005. *La invención del Quijote*. Madrid: Punto de Lectura.
- Borau, José Luis. [1958] 2005. “‘Don Quichot’ (Don Quijote)”, en Rosa, et. al. 2005, 253-266.
- Buache, Freddy. 2005. “De Don Quichotte al exotismo”, en Rosa et al. 2005, 207-212.
- Canavaggio, Jean. ‘*Don Quijote*’, *del libro al mito*. Madrid: Espasa, 2006.
- Casas, Quim. “En los dominios de la fatalidad”, en Rosa et al. 2005, 461-464.
- Close, Anthony. 2005. *La concepción romántica del Quijote*. Barcelona: Crítica.
- Fernández Cuenca, Carlos. 2005. “Historia cinematográfica de Don Quijote de la Mancha”, en Rosa et al. 2005, 25-64.
- Gil-Delgado, Fernando 2005. “Don Quijote (Don Kikhot)”, en Payán 2005, 73-79.
- Hartau, Johannes. 1987. *Don Quijote in der Kunst. Wandlungen einer Symbolfigur*. Berlin: Gebr. Mann.
- Herranz, Ferrán. 2005. ‘*El Quijote*’ y *el cine*. Madrid: Cátedra.

- Jarnés, Benjamín. 2005. “La gran aventura quijotesca”, en Rosa et al. 2005, 203-206.
- Lucía Megías, José Manuel. 2006. *Leer el Quijote en imágenes. Hacia una teoría de los modelos iconográficos*. Madrid: Calambur.
- Mañas Martínez, María del Mar. 2006. “Don Quijote de la Mancha, de Rafael Gil: una adaptación literaria del cine español en las conmemoraciones cervantinas de 1947”. *Anales Cervantinos*, 38, 67-93.
- Payán, Miguel Juan, ed. 2005a. *El Quijote en el cine*. Madrid: Jaguar.
- Payán, Miguel Juan. 2005b. “Don Quijote de la Mancha, 1947”, en Payán 2005, 70-72.
- Payán, Miguel Juan. 2005c. “Don Quijote cabalga de nuevo”, en Payán 2005, 91-98.
- Rodríguez Sánchez, María de los Ángeles. 2001. “*El Quijote y el cine español*”, en: Bernat Vistarini, Antonio Pablo, ed. *Volver a Cervantes : Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas, Lepanto 1/8 de Octubre de 2000*, Vol. 2, 1253-1266.
- Rosa, Emilio de la, Luis M. González y Pedro Medina. 2005. *Cervantes en imágenes. Donde se cuenta cómo el cine y la televisión evocaron su vida y su obra (edición ampliada)*. Festival de Cine de Alcalá de Henares, Ayuntamiento de Alcalá de Henares.
- Sánchez Rodríguez, Juan Luis. 2005. “Los actores y don Quijote”, en Payán 2005, 177-196.
- Sanz Larrey, Gonzalo. 2005. “Paisajes de la España del Quijote y semblanzas cinematográficas cervantinas”, en Payán 2005, 229-234.
- Usero Cañestro, Jesús. 2005. “Lost in La Mancha y la maldición del Quijote en el cine”, en Payan 2005, 121-128.
- Utrera Macías, Rafael. 2000. “Representación cinematográfica de mitos literarios”, *Versants* 37, 197-230.

Ilustración 1. Pabst 1933

De arriba abajo, y de la izquierda a la derecha:

Primera fila:

- 1.1 La pareja icónica
- 1.2 Carrasco, novio de la sobrina “María”
- 1.3 Don Quijote en la playa (sin motivación)

Segunda fila:

- 1.4 Don Quijote interviene ante una farsa de Amadís
- 1.5 La imagen icónica (Doré) del caballero malherido
- 1.6 El héroe enjaulado, pero aquí por la Inquisición

Tercera fila:

- 1.7 Dulcinea, alegre mujer de pueblo
- 1.8 Don Quijote/Chaliapin teatral, mirando la farsa
- 1.9 La quema siniestra de libros

Cuarta fila:

- 1.10/ 1.11 Doré y Pabst: Sancho encuentra su rucio
- 1.12 La aventura de los molinos de viento, controlada por el inquisidor

Quinta fila:

- 1.13 El cardenal del Greco (New York, Museo Metropolitano de Arte)
- 1.14 La España negra: inquisidor y corregidor
- 1.15 Don Quijote y el cura

Sexta fila:

- 1.16 ¿Reminiscencia del Conde Duque de Olivares de Velázquez? (Staatssammlung Dresden)
- 1.17 ¿Reminiscencia del hechizado de Goya? (London, Nacional Gallery)

“En cierto sentido, él es España”



Ilustración 2. Gil 1948

De arriba abajo, y de la izquierda a la derecha:

Primera fila:

2.1 El héroe, en su icónico estudio, teatral

2.2 Imagen icónica de la pareja

2.3 El Quijote entre loco y heroico

Segunda fila:

2.4 Un gran Sancho (Juan Calvo) gobernador

2.5 Recuerdos de Doré: llegada a la venta con las rameras a la entrada

2.6 Sancho encuentra su rucio

Tercera fila:

2.7 Una película, hecha a lo grande: espectáculo, cámara rodante y muchos figurantes

2.8 Don Quijote acogido por los Duques

2.9 Sansón Carrasco, trompeta de la fama: Don Quijote muere y Sansón (Fernando Rey) ya está consciente de la gloria.

“En cierto sentido, él es España”



Ilustración 3. Kosintsev 1957

De arriba abajo, y de la izquierda a la derecha:

Primera fila: Ecos iconográficos (Doré)

3.1 Barbero, sobrina, ama y cura

3.2 Un Quijote icónico en un pueblo reconstruido

Segunda fila:

3.3 Dulcinea, idealizada joven de pueblo

3.4 Quijano/Quijote romántico, enamorado

Tercera fila: Kosintsev y Doré

3.5 Andresillo castigado

3.6 Don Quijote liberador de galeotes

Cuarta fila: Amplios horizontes

3.7. La pareja icónica como siluetas en el ancho paisaje

3.8 Tristes molinos de viento

Quinta y sexta fila: El palacio del duque

3.9 Un monje dominico, la pareja de duques, el bufón(!)

3.10 La frialdad de los duques

3.11 El héroe burlado “Don Loco”

3.12 Sancho icónico gobernador

Séptima fila:

3.13 Sancho y su rucio (Doré)

3.14 Don Quijote reencuentra a Andresillo observado por un cínico Sansón Carrasco.

“En cierto sentido, él es España”



Ilustración 4. Gavaldón 1973

De arriba abajo, y de la izquierda a la derecha:

Primera fila: Primeras escenas

4.1 Don Quijote y los odres de vino

4.2 Cantinflas desde la titulación como protagonista de la película

Segunda fila:

4.3/4.4 Manera de representar la imaginación, alternando la venta con el castillo, dirigido o digerido por la mirada de don Quijote

Tercera fila:

4.5 Los molinos de viento

4.6 La pareja con un paisaje no icónico

Cuarta fila:

4.7 Dulcinea en la venta, porquera-ramera redimida

4.8 El escribano Cervantes y el bueno de Sansón Carrasco

Quinta fila:

4.9 Sancho/Cantinflas usa ingenio verbal en la defensa del acusado Quijote

4.10 El escribano Cervantes toma apuntes durante el proceso

Sexta fila:

4.11 Vanidosos y cínicos duques

4.12 Don Quijote derrotado por un Sansón apenado

Séptima fila:

4.13 Don Quijote desengañado por Dulcinea

4.14 Fin: Don Quijote y Sancho cabalgan de nuevo...

“En cierto sentido, él es España”



Ilustración 5. Welles 1957/ 1992

De arriba abajo, y de la izquierda a la derecha:

Primera fila:

- 5.1 Don Quijote icónico y la incorporación del lector
- 5.2 Icónica pareja
- 5.3 El Quijote, autorreferencialidad: el monumento en la Plaza de España

Segunda fila:

- 5.4 Molinos de viento icónicos
- 5.5 La cámara refleja el mito: Don Quijote mira los molinos
- 5.6 Los gigantes, tomados de la pintura negra de Goya
- 5.7 Aspas metamorfoseadas reflejando la locura
- 5.8 Fuerza de la imagen: Don Quijote fantasmagórico

Tercera fila:

- 5.9 Quijote y la recepción de España: El Mercedes de Welles recorre la España de los sesenta
- 5.10 Metaficción: Don Quijote y Sancho que se dirige al autor/director

Cuarta fila:

- 5.11 Don Quijote asiste a una función de cine
- 5.12 Viajando por la España moderna
- 5.13 La España “eterna” (mujer y cántaro), lugar romántico de encuentro con *El Quijote*.

Ilustración 6. Gutiérrez Aragón, 1990.

De arriba abajo, y de la izquierda a la derecha:

Primera fila: Otra visualización:

6.1 Sancho tierno ofrece una perdiz al viejo Quijano/ Quijote

6.2 Don Quijote y Sancho dejan Toledo

6.3 Los diálogos visuales entre Don Quijote y Sancho

Segunda fila: Visualizar el mundo de la magia:

6.4 Merlín en la cueva de Montesinos (color azul)

6.5 El mundo mágico de la ilusión: Don Quijote habla con un mago

Tercera fila: Metaficción:

6.6 Don Quijote mira a su remedo teatral

6.7. “Don Quijote” actor derrotado

6.8 Don Quijote lee las aventuras de su vida y se entera de Avellaneda

Cuarta fila:

6.9 Dulcinea travestida

6.10 Dulcinea aldeana fea

6.11 Un Sancho ya quiijotizado comunica la muerte de su señor en familia.

“En cierto sentido, él es España”



Ilustración 7. Sansón Carrasco, personaje

De arriba abajo, y de la izquierda a la derecha:

Primera fila:

7.1 Edición ilustrada, París, 1865

7.2 Sansón, según el retrato de Il, cap. 3 en la edición de París 1863

Segunda fila:

7.3 Sansón burguesillo grotesco de Pabst 1933

7.4 Sansón por Gustave Doré

Tercera fila:

7.5 El buen Sansón ayuda de Gavaldón 1973

7.6 El bachiller Sansón Carrasco protector y admirador de don Quijote de Gil
1948

Cuarta fila:

7.7 Sansón envidioso lector/escritor frustrado de Gutiérrez Aragón 1990

7.8 Sansón jura venganza como derrotado Caballero de los Espejos (Gutiérrez
Aragón, 1990)

Quinta fila:

7.9 Sansón triunfante según Kosintsev 1957

7.10 Sansón, compañía de María y Cura en Pabst 1933

Sexta fila:

7.11 Sansón sostenedor del mito en Gil 1948

7.12 Sansón *a la espalda* del héroe rodeado por sus seres queridos en Kosint-
sev 1957.

“En cierto sentido, él es España”

