

Las adaptaciones del *Quijote* de Manuel Gutiérrez Aragón. Algunas apreciaciones a propósito de la construcción visual del mito¹

Blanca Ballester Morell
Universitat de les Illes Balears
blanca.ballester@uib.es

Palabras clave:

Don Quijote. Iconografía. Manuel Gutiérrez Aragón. Adaptación cinematográfica.

Resumen:

En este trabajo se reflexiona sobre la serie televisiva *El Quijote de Miguel de Cervantes* y el largometraje *El caballero Don Quijote*, teniendo presente la influencia que la iconografía tradicional, y en especial las láminas de Doré, ejercieron en la construcción visual del personaje de Don Quijote en el primer acercamiento filmico de Manuel Gutiérrez Aragón al mito; y las variaciones que, en relación a dicha cuestión, el director cántabro incorporó en su segunda aproximación a la novela de Cervantes una década después.

The adaptations of *Quijote* by Manuel Gutiérrez Aragón. Examining the visual construction of the legend

Key Words:

Don Quixote. Iconography. Manuel Gutiérrez Aragón. Film adaptation.

Abstract:

This essay reflects on the television series *El Quijote de Miguel de Cervantes* and the feature film *El caballero Don Quijote*, bearing in mind the influence that traditional iconography, and especially Doré's illustrations, had on the visual construction of the character of Don Quijote in Manuel Gutiérrez Aragón's first cinematic representation of the legend; and the variations that, in relation to this matter, the Cantabrian director incorporated in his second approach to Cervantes' novel a decade later.

¹ Este trabajo se inscribe dentro del Grupo de Investigación «Representación, ideología y recepción en la cultura audiovisual» (RIRCA) de la Universitat de les Illes Balears.

«Ni vuestra presencia puede desmentir vuestro nombre,
ni vuestro nombre puede no acreditar vuestra presencia».

Don Quijote de la Mancha

«Retrátame el que quisiere, pero que no me maltrate».

Don Quijote de la Mancha

La adaptación de un texto literario al medio cinematográfico es una acción compleja que no conlleva únicamente la acomodación de una historia de una forma artística a otra, esta, a su vez, estipula la transformación del propio formato. En dicho proceso se establece un sistema de significación distinto, una recodificación, que rebasa la simple idea de traslación, a pesar de que ambas disciplinas comparten rasgos sustanciales y de que el cine, dada su esencia narrativa y su estructuración basada en la acción, tradicionalmente se ha concebido como una derivación de la propia literatura [Lotman, 2011].

A pesar de que el discurso textual y el visual han venido acompañándose y retroalimentándose históricamente, no puede obviarse el hecho de que la cultura occidental es una cultura libresca vinculada con fuerza a la palabra escrita. El peso de la palabra y el afán por conservar el huido conocimiento a través de su fijación en un soporte físico han condicionado un claro desequilibrio a la hora de sopesar el valor de la obra cinematográfica que en primer término fuera escrito; noción agravada por la sostenida preeminencia de la literatura sobre el cine en círculos culturales hasta prácticamente los años sesenta, en la que resuenan los ecos de su primera concepción como artificio o espectáculo que progresivamente irá intelectualizándose y adquiriendo la categoría de arte. A este hecho también se sumaría esa posición primigenia, esa condición originaria del texto literario que suele llevar a tomar de antemano al film como una obra de segunda, una creación subsidiaria que jamás podría estar a la altura del libro. Tal planteamiento, como afirma Sánchez Noriega [2000a], resulta arriesgado, pues de él podría sobreentenderse que todo lo que ocupa una



segunda posición inevitablemente es peor o cuanto menos accesorio. En verdad, y sobre todo cuando este proceso se aplica a una obra literaria clásica, resulta imposible soslayar la sujeción de la película al texto, su subordinación, pero aun así tal dependencia no puede hipotecar el sentido reinterpretativo que emana de toda adaptación, su condición de acto creativo, ni obligar a establecer entre ambas obras una suerte de equiparación cualitativa. Tesis defendida ya por el formalismo ruso, especialmente por Eikhenbaum. Pere Gimferrer [2012], por ejemplo, en sus trabajos a propósito de los orígenes del cine narrativo advertía de los peligros de regirse únicamente por parámetro de fidelidad, cuestión que Bluestone, pionero en los estudios de adaptación, ya planteaba en *Novels into Film* en 1957. Y, en este sentido, resulta del todo elocuente la división antagónica que el crítico catalán establece entre las adaptaciones que suponen fidelidades estériles y las que pueden tratarse en términos de infidelidades fecundas. Distribución que no solo reafirma la necesidad de que directores y guionistas tomen la suficiente distancia para no extinguir su capacidad creativa, sino la concepción de que dicho alejamiento paradójicamente puede posibilitar una aproximación más leal al texto base. Fundamento que, como veremos, parece alentar en cierta medida un proyecto como *El caballero Don Quijote*.

Con todo, este ejercicio de extrañamiento no incumbe únicamente a los creadores, los espectadores también deben entender que la película, aun partiendo de un referente literario, conforma una realidad en sí misma, un proyecto artístico con rasgos propios. Desactivar ciertos convencionalismos sobre las adaptaciones cinematográficas no es tarea fácil, como tampoco lo es el contraponer la visión que proyecta la adaptación con la que los lectores han imaginado (todavía recuerdo mi indignación siendo niña al ver *Matilda* en el cine y mis lágrimas, semanas después, al no conseguir esbozar en la mente mi propia construcción del personaje de Roald Dahl. La cara de Mara Wilson siempre acababa apareciendo triunfal). Cada espectador ya ha configurado su propia imagen de la historia y de los personajes y la ha



pasado por el tamiz de sus vivencias, sus creencias o sus deseos, vertiendo sus pulsiones sobre el relato [Bettelheim y Beltrán Ferrer, 1982]. Ciertos episodios y ciertos personajes han terminado por habitar en él, acompañándole íntimamente, por lo que resulta comprensible que acabe tomándolos como algo suyo y creando una versión personal y subjetiva de la narración.

Tal vínculo suele acentuarse en el caso de los textos narrativos, pues el paulatino proceder que les es propio agudiza la trabazón entre lector y personaje. En este sentido el propio Gutiérrez Aragón en su ensayo *A los actores*, al recordar el casting para dar con el actor que representara el papel de don Quijote para la serie televisiva señalaba:

Me refiero a todo lo que hacía referencia a don Quijote y sus atributos. A nadie —eruditos, escritores, cineastas, vendedores de lotería, camareros, profesores de comunicación audiovisual...— le parecían adecuados los actores que iban pasando por el estudio para hacer una prueba. [...] Poco a poco me fui dando cuenta de que, en realidad, lo que no se aceptaba era la corporización misma del personaje. Cada cual tenía su visión del caballero, y nadie estaba dispuesto a prescindir de ella [...]. [Gutiérrez Aragón, 2015: 140]

Dicha sensación de pertenencia sin duda refuerza las expectativas del lector, pues este suele esperar que la versión que se le ofrece en la pantalla se ajuste a su creación mental; visión que, a su vez, sobre todo en el caso de personajes o historias que forman parte de nuestra memoria colectiva, viene determinada por la imagen que de ellos ha ido prefijando e institucionalizando la tradición.

Tal percepción, en el caso de Don Quijote, partiría de las noticias que el propio Cervantes incluye en el texto, ya desde las referencias insertas en el prólogo, pero también a través de la concepción que tanto de él como de Sancho tienen los personajes de la segunda parte, pues estos ratifican que son ellos por ciertos atributos y comportamientos icónicos que los singularizan, y su mirada a su vez nos acerca a la que tendrían los lectores reales contemporáneos a Cervantes [Gamechogicoechea Llopis, 2007],



quienes seguramente reconocerían en ellos a dos tipos de raíz popular como son Carnaval y Cuaresma: representante uno de la abundancia, el hartazgo y el vientre —la panza— y el otro del hambre, la abstinencia y la ascesis [Redondo, 1978]. Sancho, por ejemplo, en el segundo capítulo de *El Quijote* de 1615 le refiere a su amo qué se comenta a propósito de su persona y de sus hazañas y cuál es la visión que de ellos se tiene:

Pues lo primero que digo —dijo—, es que el vulgo tiene a vuestra merced por grandísimo loco, y a mí por no menos mentecato. [...]— En lo que toca —prosiguió Sancho— a la valentía, cortesía, hazañas y asunto de vuestra merced, hay diferentes opiniones: unos dicen: “Loco, pero gracioso”; otros, “Valiente, pero desgraciado”; otros, “Cortés, pero impertinente” [...]. [Cervantes, 2004: 342]

Asimismo y como van demostrando los estudios de recepción², en el proceso de configuración del arquetipo quijotesco³ jugarán un papel esencial las viñetas incluidas en las primeras ediciones del texto que, en efecto, contribuyeron a condensar y por tanto a sintetizar a un personaje que destaca por su heterogeneidad y sobre cuya personalidad y cualidades originales, como señala Close [2005a], Cervantes pone el foco narrativo, por encima de aventuras y peripecias; estampas en las que por norma general, y atendiendo sobre todo a la comicidad propia de la primera parte, tiende a resaltarse el aspecto más burlesco y grotesco de la narración y de sus personajes [Huerta Calvo, 2001] y que no pueden desligarse de la visión que de ambos fueron proyectando las tempranas mascaradas y entremeses que recreaban sus figuras con tono burlesco divirtiendo al público ante todo por su imagen, por la construcción visual derivada de la consecuente encarnación de los mismos [Jurado Santos, 2017]. En relación a esto, resulta interesante que Gutiérrez Aragón incorpore en *El caballero Don Quijote* una escena especular deliciosa en la que el hidalgo y el escudero se topan con una representación callejera en la que se está parodiando el episodio de

² Ver Schmidt, 1999.

³ Ver Canavaggio, 2006 y las reflexiones de Pardo García a propósito del concepto *mito* aplicado al Quijote [2011].



los molinos con la que el director no solo consigue enfatizar el juego metaficcional al ser el propio Juan Luis Galiardo quien interpreta a ambos Quijotes, con ella también logra que Don Quijote y Sancho se conviertan en espectadores de ellos mismos y se enfrenten a su imagen literaria —en este caso dramática— y a los rasgos más característicos de la misma exagerados y caricaturizados a través del discurso paródico. Pero aun así, y como ocurre en el episodio del retablo de Maese Pedro, Don Quijote reivindicará su papel como protagonista, no se conformará con ser mero espectador y entrará en el espacio escénico delimitado por el cerco de asistentes e interactuará con su doble dramático a adargazos para deleite y regocijo del público.

En cuanto a las imágenes impresas piénsese por ejemplo en ediciones tempranas como la publicada por Henning Gross en 1614 en Leipzig, en la serie de Lagniet (París, 1650-1652) o en la de Dordrecht de 1657⁴ y como apunte llamativo no está de más referir aquí que en el propio *Quijote*, Cervantes señala que el manuscrito de Cide Hamete Benengeli cuenta con ilustraciones; detalle que Gutiérrez Aragón, especialmente atento a los juegos metaliterarios de la novela, incorpora en su versión [Fig.10], y que nos ofrece gran parte de la información que se da en el texto a propósito del aspecto físico de Sancho: «[...] tenía, a lo que mostraba la pintura, la barriga grande, el talle corto y las zancas largas [...]» [Cervantes, 2004: 53] [Fig. 10] [Fig. 11].

Las ilustraciones recogidas en portadas y láminas de ediciones sucesivas —desde que el *Quijote* empieza a ilustrarse a partir de los años sesenta del siglo XVII será difícil concebir una edición que no se acompañe de ilustraciones— irán demostrando el poder divulgativo de la imagen y su validez instructiva, su capacidad a la hora de amplificar, realzar e incluso modificar la percepción del texto al erigirse en nexos semánticos, pero a la vez su eficacia en el proceso constitutivo de estereotipos culturales, pues al

⁴ Banco de imágenes del Quijote, QBI (1605-1915):
<http://qbi2005.windows.cervantesvirtual.com/>. [Consultado el 01/10/2019].



margen de fijarlos y transmitirlos, la imagen los concreta y los objetiviza contribuyendo a la uniformidad iconográfica [Freedberg, 2009].



Fig. 1-. Fotograma de *El Quijote de Miguel de Cervantes*.

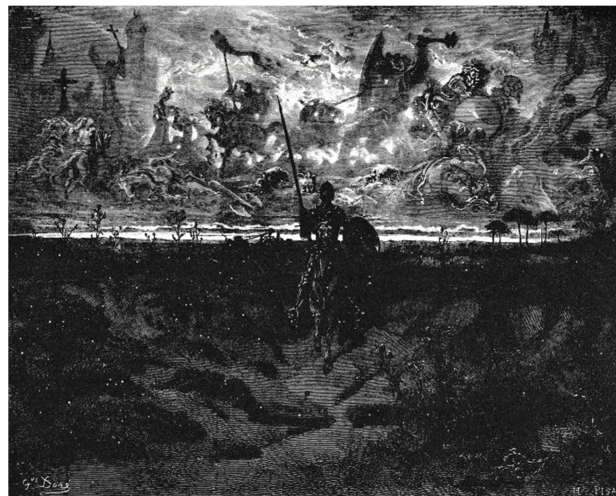


Fig. 2-. Lámina de Gustav Doré: «Viajó casi todo ese día».

A dicha uniformidad concurren especialmente las trescientas setenta láminas (ciento veinte a página completa) que Doré realizó para la traducción al francés de *El Quijote* de Viardot en 1863 [Fig. 1] [Fig. 2]; obra que en 1948 contaba ya con ciento treinta y cuatro ediciones [Hartau, 2007] y que condicionó sobremanera la percepción que aun hoy se tiene del mito al erigirse en una suerte de reinstitución de la obra de Cervantes. Dicha

edición a su vez deja constancia de la revolución interpretativa del *Quijote* que supuso el Romanticismo y las lecturas de pensadores como Schlegel o Schelling en las que la obra de Cervantes deja de ensalzarse por su humor zafio y su tono burlesco y se aclama como cénit artístico grave y sofisticado en el que se abordan en profundidad las aristas de la condición humana, el destino del hombre y el conflicto alegórico entre realidad y ficción, todo ello desde la evocación nostálgica del pasado mítico nacional.

En sus xilografías a la testa —técnica que ya en la Edad Media había supuesto una forma de reproducción del dibujo en masa y que a finales del siglo XIX, aunque a la sombra de la litografía, seguía funcionando como forma de reproductibilidad intensiva de obras artísticas— Doré trasluce una visión idealizada de Don Quijote en la que lo horrendo, lo melancólico y lo sublime convergen evidenciando el peso de la sensibilidad romántica y de su estética; lectura que las profundas vistas que asoman tras los primeros planos de Don Quijote y Sancho, unas costumbristas otras sobrenaturales, amplifican, reforzando esa apariencia mítica y misteriosa que aún hoy subsiste.

Los grabados de Doré se erigieron en el referente estético primordial de las primeras muestras cinematográficas del *Quijote*; Ferdinand Zecca y Lucien Nonguet, por ejemplo, calcularon algunas de las ilustraciones de la Biblia de Doré para *La vie et la passion de Jésus-Crist* (1905) y ya habían procedido de forma similar en *Les Aventures de Don Quichotte* en 1902-1903, llegando a utilizar la lámina del choque contra los molinos como imagen del cartel del film. La pintura sin duda supuso una fuente de inspiración fundamental para los precursores del cinematógrafo.

Blas Matamoro [2003] y Carlos Alvar [2017 y 2018] han ido detallando en distintos trabajos los pormenores de tal influencia y resulta especialmente gráfico el rastreo que este último ofrece de la estampa de los molinos de Doré en las adaptaciones de Kozintsev, Grimaldi, Hiller, Gabaldón o Yates, ahondando en la relevancia que se le otorga a este episodio en todas las muestras cinematográficas en comparación a lo



apuntado por Cervantes en el texto, llegando a recogerse en casi la totalidad de carteles promocionales, y los cambios estructurales asociados a la misma, pues algunos directores como Fulton y Pepe tienden a presentarla como la primera aventura —siendo plenamente conscientes de las expectativas de los espectadores— y otros como Pabst o Kozintsev, respondiendo igualmente a tales demandas, juegan con el público y no la recogen hasta prácticamente el cierre de la película.

En este sentido, y a pesar de la evidente ironía que alberga el comentario, entendemos que Emiliano Piedra, al plantearle a Gutiérrez Aragón la grabación de la primera parte del *Quijote*, le dijera al director cántabro: «Manolo, tu haz bien eso de los molinos, que es lo que la gente tiene en la cabeza, lo demás..., mira, con lo demás haz lo que puedas y lo que quieras» [Gutiérrez Aragón, 2015: 149]. En las palabras del productor no sólo late la cuestión de si la adaptación cinematográfica supone la aceptación complaciente de un grupo de convenciones generalizadas, sino la constatación de que la mirada del espectador no es transparente; la experiencia estética viene determinada por un flujo de representaciones, una narración, en la que, como señalaba Benjamin, la reproducción, gracias a su accesibilidad y alcance (pensemos en relación a esto que la primera versión del director cántabro fue un proyecto pensado para televisión), pero sobre todo gracias a su poder actualizador, puede acabar aniquilando «el valor de la tradición en la herencia cultural» y la autoridad del original [Benjamin, 1989: 4].

Gutiérrez Aragón, al igual que sus predecesores, enfatizará el episodio icónico de los molinos —hecho ya paisaje singular universalizado— siguiendo la estela de Doré y será este el que ilustre la carátula de la versión en DVD de la serie, aunque en su caso y a pesar del deliberado regodeo y de que en ese momento se pause la acción, cabe destacar la sutileza con la que procede al llevarlo a la pantalla al no incurrir, como sí había hecho Gil por ejemplo, en el uso de una técnica tan burda como la superposición de imágenes y al sugerir la confusión entre realidad y



ficción únicamente a través del roce de las aspas de los molinos contra el viento en el que puede intuirse el grito estridente de un ser sobrenatural [Fig. 3].



Fig. 3-. Fotograma de *El Quijote de Miguel de Cervantes*.

Con todo, es significativo que al disertar sobre el episodio de los molinos, Gutiérrez Aragón, siguiendo las teorías de semiótica cinematográfica de Peirce, entienda la importancia de dicha imagen como detonador mnemónico que conecta la percepción que de ella tiene el espectador con percepciones preexistentes preservadas en su memoria. La inclusión de la imagen de los molinos, encuadrada según esquemas tradicionales, deviene un mecanismo eficaz que busca que el espectador la reconozca, active su memoria asociativa y relacione lo que está percibiendo con otras imágenes visuales captadas con anterioridad y que están sujetas al sistema cultural [Magariños de Morentín, 2003]. El discurso hegemónico, cristalizado en dicho episodio o en el de Sancho abrazado a su rucio (que Aragón trae con toda la intención a la primera parte) [Fig. 4] [Fig. 5], permite establecer toda una serie de identificaciones instituidas socialmente que parecen legitimar lo representado, dotarlo de coherencia, pues este aparece en el horizonte de referencias del espectador. Asimismo, el director



cántabro, al margen de las exigencias que pudieran derivar del encargo oficial hecho por Radio Televisión Española, parece ser plenamente consciente de que el espectador está esperando esa imagen arquetípica con la que está familiarizado y de la que de algún modo se ha adueñado e intuir que su eliminación podría romper el pacto de ficción, la ilusión de realidad. La semiótica filmica de los años setenta, en especial los trabajos de Browne, ya reivindicaban precisamente la necesidad de aplicar un criterio más pragmático al análisis del arte cinematográfico en el que cobrara mayor relevancia su condición de acto comunicativo y, en consecuencia, la sutil dialéctica que éste establece con su interlocutor, el espectador, pues éste, como señala Cassetti [2007], contribuye a construir lo que aparece en pantalla.



Fig. 4-. Fotograma de *El Quijote* de Miguel de Cervantes.



Fig. 5-. Lámina de Gustav Doré: «Ven acá mi amigo —dijo Sancho—; tú mi compañero y fiel seguidor en todos mis viajes y miserias».

Como vemos, en el proceso de percepción de una obra artística, cobran especial relevancia los recuerdos y conocimientos previos, pues estos no solo estimulan las expectativas del espectador a las que hacíamos referencia, también le permiten concebir predicciones basadas en modelos previos.



A pesar de tales vericuetos, el cine ha sentido siempre especial predilección por trasponer clásicos literarios a la pantalla; la obra de arte es susceptible de reproducción y su adaptación demuestra no solo su fecundidad, sino la resistencia del original. Ya Méliès —el creador de la ficción cinematográfica— optó por exponer en sus filmes las obras de Verne, los viajes de Gulliver, Hamlet, Robinson Crusoe o el propio Quijote. En la primera década del siglo XX el cine empezó a dejar de ser pura representación de la realidad para convertirse en puesta en escena de la ficción narrativa, en teatro filmado o espectáculo filmico, enraizando esta nueva expresión artística con el teatro y con la novela y demostrando que el cine habitaba cobijado en la literatura en estado latente, especialmente en los folletines por entregas y en la novela decimonónica, precursora directa de los primeros *filmes de arte*. El canon literario ha supuesto el prolífico caudal del que extraer mitos, tramas, situaciones y personajes, historias y mecanismos expresivos, aunque la decisión de adaptar un clásico al cine no siempre responde a la filiación entre ambos discursos; tal inclinación también suele derivar del afán divulgador, de la búsqueda de prestigio artístico y cultural o de cuestiones más bien comerciales: aprovechar para el cine la fama cosechada por el texto literario [Seger, 2007].

Parece que especialmente la motivación pedagógica fue la que estimuló el proyecto de llevar *El Quijote* a la pantalla en 1990 bajo la dirección del prometedor director Manuel Gutiérrez Aragón. Televisión Española, de la mano de la que entonces era su directora, Pilar Miró, y de la del productor Emiliano Piedra, le planteó al cineasta cántabro filmar *El Quijote* de 1605 en una serie de ocho capítulos consecutivos que, por falta de presupuesto, acabarían reduciéndose a cinco. Igualmente, este proyecto en un primer momento a su vez ambicionaba grabar la segunda parte del libro en una serie de diez episodios que, en este caso, se confiaba a la experta batuta de Mario Camus;⁵ idea que no prosperó por falta de

⁵ Fue precisamente Camus quien demostró el potencial cinematográfico de la literatura española con adaptaciones como la de *La Colmena* (1982) y *Los santos inocentes* (1984).



financiación, pero que sí dio la pauta para originar la versión de *El caballero Don Quijote*. Ambas propuestas se enmarcaban en un plan estratégico mayor que tenía como objetivo difundir el patrimonio cultural patrio presentando tanto biografías de personajes españoles ilustres como versiones televisivas de las obras más relevantes de la literatura española. Se filmaron cintas de la *Celestina*, *Fortunata y Jacinta* o *Cañas y Barro*, pero se insistió especialmente en la adaptación para la pequeña pantalla del *Quijote*, pues existía la firme voluntad de dar vida al Quijote de la democracia y superar la versión franquista de Rafael Gil⁶ en la que el hidalgo manchego se presentaba como defensor de los valores católicos y nacionales y como trasunto de Franco a quien los españoles debían seguir fielmente cual nuevos *sanchos* [Mañas Martínez, 2006]; planteamiento que se atempera con la idea, trabajada a propósito del *Quijote* por ejemplo por Riley [2001], de que cada época acomoda los clásicos a su propia realidad, los reinterpreta desde su presente y se proyecta en ellos, y que viene a reafirmar lo apuntado a su vez por Pérez Bowie a propósito de la teoría de la adaptación de Serceau:

No es posible, pues, desde esta perspectiva, atenerse exclusivamente a las relaciones inmediatas y explícitas que la adaptación mantiene con la obra original, pues ella es inseparable de la red de obras literarias y cinematográficas que la preceden y a la vez de aquellas que son producidas en el mismo campo histórico y cultural. [Pérez Bowie, 2004b: 9]

Asimismo, existía el deseo, o según Fernando Rey⁷ ‘la obligación’, de dar forma desde la propia nación a la versión definitiva del *Quijote*. Esta noción de conclusión, de concebir una versión acabada de la obra, estaba en la base de ambos proyectos, ya que desde España se creía que las cintas extranjeras del clásico no habían captado bien la esencia del personaje, y si esto había ocurrido, era sobre todo por su origen foráneo. En el grupo de entrevistas que acompañan a la grabación de la serie de TVE puede

⁶ Véase Pérez Bowie, 2004a.

⁷ Fernando Rey fue el actor que dio vida a Don Quijote en la serie de RTVE.



observarse que Camilo José Cela, a quien se encargó el guion, y Fernando Rey —que en la versión de Gil había interpretado el papel de Sansón Carrasco— insisten especialmente en esta idea, en este patrimonialismo asociado a la obra que, en las versiones españolas, si no se domina, suele derivar en un costumbrismo algo empobrecedor [Pérez Bowie, 2004a]. Además, cabe señalar que esta aspiración respondía también al deseo personal de Emiliano Piedra de llevar a buen puerto una adaptación audiovisual del *Quijote*, pues precisamente él había sido el productor del proyecto fallido de Orson Welles.

Ante tal proposición, en un primer momento Gutiérrez Aragón mostró sus reservas, pues no era partidario de la adaptación de textos literarios (únicamente el *Macbeth* de Welles y *El gatopardo* de Visconti habían llamado su atención en este sentido). Además, el guion compuesto por Cela le pareció ineficaz y, con todo, era plenamente consciente de la expectación colectiva y, por tanto, de la potencial frustración y las críticas que un proyecto así podía generar. En una conferencia pronunciada en la Fundación Caballero Bonald comentaba que lo primero que se dijo a sí mismo fue: «¡Qué horror, dónde voy yo con esto de *El Quijote!*» [Fundación Caballero Bonald, 2003: 283]. Conjeturas a las que se sumaban las advertencias de colegas y familiares («¡Manolo te van a apalear: *El Quijote* es una historia que termina mal para los cineastas!» [...] «Buenas ganas de meterse en un lío. Nadie sale indemne de un choque con la historia de la literatura») y la cuestión de fondo: «[...] la trasmigración misma de un medio a otro, de la literatura al cine. ¿Qué sería más elevado para el espíritu: dejar a Don Quijote reposar en su literatura o tomar la cámara y enfrentarse a las críticas y a las audiencias?» [Gutiérrez Aragón, 2015: 137-140].

Finalmente accedió al encargo y en esta primera ocasión conformó una versión clásica y formal del texto cervantino en la que la sublimación romántica⁸ y el tono épico que caracterizaba a las propuestas de Pabst o de Gil se rebaja con el fin de restituir la esencia realista de la obra, su verismo.

⁸ Véase Close 2005a y 2005b.



Gutiérrez Aragón trabajó el mito desde el respeto y la cautela, pero sin rayar en la sumisión e intentó, como el propio nombre de la cinta indica, presentar *El Quijote de Cervantes*⁹, no su propia lectura del clásico. Aquí las condiciones del encargo —el hecho de ser un proyecto de gran calado subvencionado por la televisión pública, el ser una adaptación con finalidad divulgativa o el que los futuros receptores estuvieran especialmente familiarizados con el mito— estipulaban un acercamiento menos personalista y más hegemónico.



Fig. 6-. Fotograma de *El Quijote de Miguel de Cervantes*.



Fig. 7-. Lámina de Gustav Doré: «Conduciendo al asno por el cabestro, cogió el camino más cercano que creía le llevarse al camino principal».

El afán realista sin duda fue uno de los aciertos del proyecto, pues gracias a él se recuperaron elementos como la comicidad y lo escatológico; aspectos fundamentales del texto cervantino que se habían tendido a obviar o cuanto menos a rebajar en versiones anteriores. María del Mar Mañas Martínez ha podido analizar cómo por ejemplo en la versión de Gil, altavoz de los valores espirituales y nacionales del franquismo, aquellos elementos más prosaicos, ridículos, críticos o escatológicos no tenían cabida en un discurso en el que el personaje se trabaja desde la idealización al tomarse

⁹ El propio Fernando Rey en una entrevista publicada en *El País* el 20 de abril de 1990 afirmaba lo siguiente: «No intento hacer un Quijote diferente, ni siquiera una creación personal de él. Queremos devolver el Quijote a Cervantes, tal cual, y por eso no espero sorpresas de este trabajo». <https://elpais.com/diario/1990/04/20/cultura/640562414_850215.html>. [Consultado el 08/01/2019].



como dechado de los valores tradicionales defendidos desde instancias oficiales. En la versión de Aragón el anhelo realista —que, como señala Heredero, ya formaba parte de su propio discurso creativo y que había animado cintas como *El corazón del bosque* o *Maravillas*¹⁰— no solo se materializa en las ambientaciones costumbristas proyectadas por Félix Murcia,¹¹ muchas de ellas emplazadas en espacios reales que nos retrotraen a las láminas de Doré [Fig. 6] [Fig. 7] [Fig. 8] [Fig. 9] [Fig. 10] [Fig. 11], o en la música incidental compuesta por Lalo Schifrin,¹² de la que en un principio tuvo que rebajarse precisamente el tono heroico y que se armoniza con el sonido de los pájaros, los grillos, las moscas y el ruido metálico de la ajada armadura del caballero, sino en los propios personajes.



Fig. 8-. Fotograma de *El Quijote de Miguel de Cervantes*.



Fig. 9-. Lámina de Gustav Doré: «Don Quijote, acompañado de su intrépido corazón, saltó sobre su caballo».



Fig. 10-. Fotograma de *El Quijote de Miguel de Cervantes*.



Fig. 11-. Lámina de Gustav Doré: «Hacia el reino de Micomincon».

¹⁰ Ver Heredero 1998, 2008a y 2008b.

¹¹ Ver Cánovas Belchí y Camarero Gómez, 2018.

¹² Ver Lolo, 2007.



En este primer acercamiento, Gutiérrez Aragón logra poner el foco en la pareja protagonista, pero sin que el hidalgo y el escudero terminen por desgajarse de la narración como suele ser común, y asimismo, el hecho de exponer la historia en los límites del formato seriado y por tanto el no estar tan constreñido por la extensión¹³, ayudaron no solo a no distorsionar el texto a base de sintetizarlo y a no esquematizar en demasía el material diegético, sino a acometer con mayor detalle la relación de Don Quijote y Sancho y las facetas de su intimidad que emanan del ágil diálogo entre ambos.¹⁴ La actuación de Fernando Rey, vehemente y vivaz, logra transmitir la complejidad y el eclecticismo que definen al personaje al aunar con ecuanimidad su lucidez, su agudeza, su convicción o su idealismo con aquellos episodios de mayor ensimismamiento, locura, agresividad y excentricidad, y en ella trasluce la voluntad de Aragón de reintegrar la comicidad al texto, las burlas y los comportamientos más disparatados y ridículos del hidalgo, pero sin llegar a incurrir en la parodia o en el exceso caricaturesco («Lo que quiero es resumir la figura heroica y mítica que se ha formado con el tiempo del Quijote con la comedia. Este Quijote es el del libro de Cervantes, el de la novela que se difundió en su época como una obra divertida».¹⁵). La serie del director cántabro consigue, en consecuencia, destacar un aspecto esencial de la novela: la humanidad del personaje. En esto, su versión aventaja a proyectos cinematográficos previos y en este sentido apreciamos que en ella se concede mayor espacio a aquellas escenas más domésticas y cotidianas y también a las de mayor crueldad en las que el personaje es humillado y se presenta desde su fragilidad, su desnudez —cuántas veces el plano se detiene en las escuchimizadas piernas del hidalgo que asoman bajo la desgastada camisa—, y que desvelan la mirada cómplice

¹³ Conferencia *Lo escrito y lo representado. Don Quijote Cabalga de nuevo* pronunciada el 22 de abril de 2014 en la Biblioteca Nacional:

<www.bne.es/es/Actividades/Ciclos/Temporales/2014/Ciclocine/ManuelGutierrez.html>. [Consultado el 28/12/2018].

¹⁴ Ver Murillo, 2006.

¹⁵ Entrevista publicada en *El País* el 20 de abril de 1990:

<https://elpais.com/diario/1990/04/20/cultura/640562414_850215.html>. [Consultado el 14/02/2019].



y compasiva del director hacia ese ser que ama la ficción y ambiciona protagonizar una novela de caballerías.



Fig. 12-. Lámina de Gustav Doré:
«A pesar de sus armas, le golpeó como a un haz de trigo».



Fig. 13-.Fotograma de *El Quijote de Miguel de Cervantes*.



Fig. 14-. Lámina de Gustav Doré:
«Sancho corrió tan aprisa como podía ir el burro, para ayudar a su amo».



Fig. 15-.Fotograma de *El Quijote de Miguel de Cervantes*.





Fig. 16-. Fotograma de *El Quijote de Miguel de Cervantes*

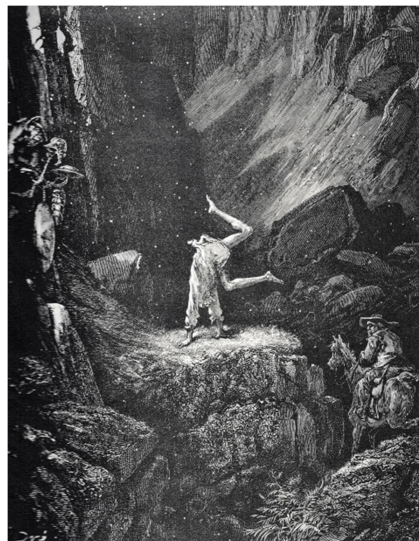


Fig. 17-. Lámina de Gustav Doré:
«Dio dos o tres saltos en el aire, y sosteniéndose sobre sus manos, elevó los talones sobre la cabeza».

Si atendemos específicamente a la imagen del hidalgo manchego que se proyecta en esta primera versión, a su corporización, notamos que esta sigue modelos iconográficos tradicionales y no difiere de los esquemas visuales sacralizados. Fernando Rey —que tuvo que adelgazar diez kilos para representar el papel— encarna a un Quijote de silueta cenceña que agrava su verticalidad gracias a la adarga que trae en mano, a la esbeltez de Rocinante y al contrapunto antitético que supone Sancho, representado como se recordará por Alfredo Landa y a quien en pos de dicho contraste parece que no le crece excesivamente el vientre, pero sí se le encogen las zancas.¹⁶ La barba y los bigotes en punta y los cabellos ensortijados en los extremos de la cabeza, lograron afinar el rostro de por sí poco ‘enjuto’ de Fernando Rey, pues si algo destacaba en su semblante eran la nariz corva y los prominentes mofletes de los que solía avergonzarse. Gutiérrez Aragón supo aprovechar el aspecto galante por el que Rey se hizo conocido en los años cincuenta para enfatizar la solemnidad y la hidalguía del personaje y ese aspecto señorial del que da cuenta el sayo, ahora ya mohoso y violáceo,

¹⁶ Ver Lucía Megías, 2003.



cuyas tonalidades traen a la memoria algunas de las maravillosas ilustraciones del personaje realizadas por Matías Quetglas, pero también, teniendo en cuenta esa comicidad más agresiva propia de la primera parte, el cuerpo de Rey llega a contorsionarse grotescamente o se muestra en total desnudez. En el siglo XVII no solo la violencia, la fealdad o la suciedad se relacionaban con el loco, también la desnudez; andar en paños menores o rasgarse las vestiduras en público se consideraba uno de los actos de desorden público más penados. La escena tras la trifulca con los mercaderes [Fig. 12] [Fig. 13] [Fig. 14] [Fig. 15] y la de la penitencia en Sierra Morena [Fig. 16] [Fig. 17] sirven como botón de muestra para ejemplificar lo que acabamos de apuntar, pero también para confirmar que Gutiérrez Aragón a la hora de conformar al personaje no tiene solo en mente ‘el Quijote del texto’, sino sobre todo aquello que Rico dio en llamar ‘el Quijote del contexto’. En ambas escenas, pero también en muchas otras, pueden rastrearse huellas visuales que nos encaminan directamente a los grabados de Doré; algunos encuadres reproducen claramente su estructuración, la profundidad de sus vistas o las diagonales tan características de algunas de las estampas de mayor dinamismo del ilustrador francés [Fig. 18] [Fig. 19] [Fig. 20] [Fig. 21] [Fig. 22] [Fig. 23] [Fig. 24] [Fig. 25] [Fig. 26] [Fig. 27] [Fig. 28] [Fig. 29] El propio director, a propósito de la forma de proceder en la construcción del conjunto de capítulos señalaba: «están hechos desde la perspectiva de la gente que no lo ha leído. Todo el mundo lo conoce, pero nadie lo ha leído. He partido de la idea que la gente tiene en la cabeza debido a las películas y estampas que ha visto».¹⁷

¹⁷ Urrero Peña, 2005.



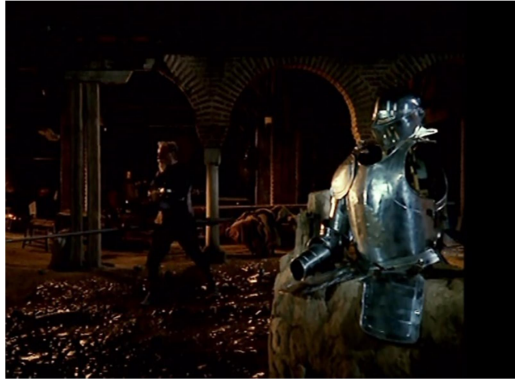


Fig. 18-. Fotograma de *El Quijote* de Miguel de Cervantes

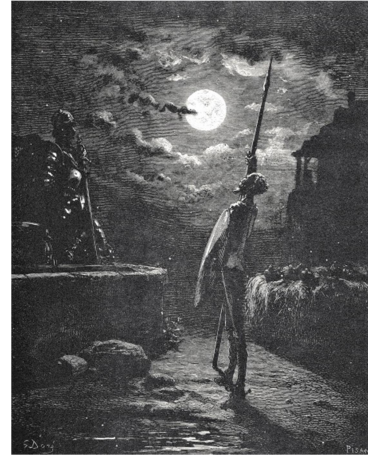


Fig. 19-. Lámina de Gustav Doré:
«Comenzó a pasear cerca del comedero de caballos con una graciosa pose».



Fig. 20-. Fotograma de *El Quijote* de Miguel de Cervantes



Fig. 21-. Lámina de Gustav Doré:
«¡Oh! Edad feliz —gritó— a la que nuestros primeros padres llamaron la edad de oro».

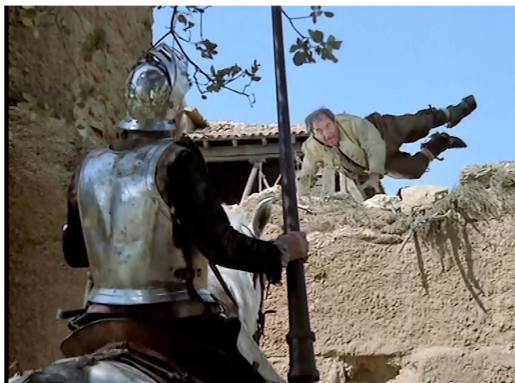


Fig. 22-. Fotograma de *El Quijote* de Miguel de Cervantes



Fig. 23-. Lámina de Gustav Doré:
«Cuanto más se enfurecía, más le sacudían y se reían».

Siguiendo dicha premisa, y dada la calidad del montaje en su conjunto, entendemos que la acogida del proyecto fuera buena tanto entre el público como entre la crítica y que supusiera un éxito de audiencia con una media de 4.583.000 telespectadores. En esta ocasión, Aragón partió del estereotipo, del programa iconográfico grabado en la mente colectiva; de una imagen convencional que ofrece certidumbres a los espectadores al emplazarlos a una posición más bien acomodaticia en la que estos van confirmando que lo que se presenta ante sus ojos se adecúa a lo recogido en su memoria visual y se ajusta a su concepto de cómo deberían ser las cosas, pero que en cierto modo rebaja la calidad artística del proyecto dejando poco espacio a la perplejidad y al asombro; a la capacidad del público de maravillarse y a la concepción de la obra artística como desafío que zarandea nuestros sentimientos de familiaridad y seguridad. Aquí la imagen del hidalgo se ajusta, como confirmaba el propio director, a las necesidades del público y a los dictámenes de lo esperado y en consecuencia se cae en aquello que Wilde en *El alma del hombre bajo el socialismo* denominaba «la monotonía del tipo, la esclavitud de la costumbre o la tiranía del hábito» para señalar que la verdadera obra artística debe huir de lo habitual y predecible.¹⁸ Claro está que en esta ocasión y como ya se ha apuntado con anterioridad las condiciones del proyecto compelián a la proyección de una imagen consabida que en cierto modo limitaba el vuelo creativo del director.

¹⁸ Martel, 55.





Fig. 24-. Fotograma de *El Quijote de Miguel de Cervantes*



Fig. 25-. Lámina de Gustav Doré:
«Don Quijote preguntó al primero,
qué crimen había cometido para
estar en esas circunstancias
tan miserables».



Fig. 26-. Fotograma de *El Quijote de Miguel de Cervantes*



Fig. 27-. Lámina de Gustav Doré:
«Detrás de unas zarzas estuvieron
observando a una joven, sentada al
lado de una roca».

A pesar del éxito que cosechó esta primera propuesta, los costes sobrevenidos, la crisis económica que vivió la televisión pública durante esos años y la muerte de Fernando Rey en 1994 truncaron el proyecto de abordar la segunda parte, que se retomó una década después (el mismo tiempo que entre la primera y la segunda parte del *Quijote*) al decidir la Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales hacerse cargo de casi la totalidad de los costes de producción. Gutiérrez Aragón había compuesto el guion de la segunda parte justo al finalizar la primera, pero teniendo en



mente —como se había ideado en un primer momento— que la continuación también se enmarcaría en los límites del formato seriado. De este modo, concibió una versión de diez horas de duración que finamente tuvo que reducirse a dos y que lejos de retomar el formato en capítulos terminó por transformarse en largometraje. Aun así el director cántabro ha seguido defendiendo que cualquier adaptación cinematográfica del *Quijote* tiene más sentido como serie que como película; quizás éste sería el momento adecuado para alumbrar un proyecto de tales características dado el auge de dicho formato.



Fig. 28-. Fotograma de *El Quijote de Miguel de Cervantes*

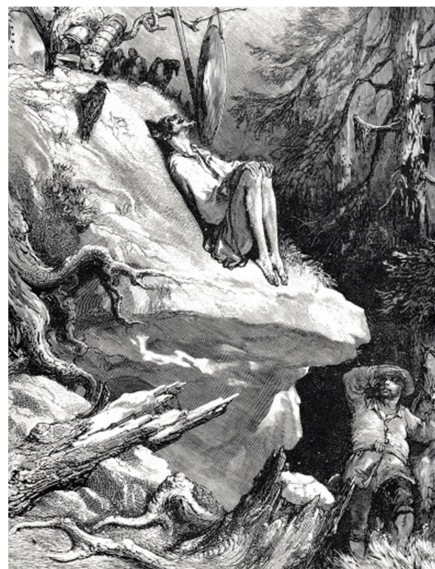


Fig. 29-. Lámina de Gustav Doré: «¡Ay! —contestó Sancho—, le encontré en camisa, flaco, pálido, y casi muerto de hambre, suspirando por su señora Dulcinea».

En este nuevo acercamiento, el hecho de no capitanear una superproducción oficial y el sentirse en parte liberado del proteccionismo estatal le permitieron proyectar una visión más personal del libro en la que cobraba protagonismo la imagen del hidalgo que el propio director había ido conformando desde sus primeras lecturas de infancia enfatizándose esta vez la concepción de la creación artística como ejercicio individualista: «En mi caso no era nuevo pensar en el cine como algo que convenir entre la película



y yo mismo. Por mi parte, el encuentro con el cine siempre ha sido una cita cómplice». ¹⁹ Con todo, y a pesar de que la iconografía hegemónica persistía, el público no partía de preconcepciones tan férreas de cómo debía ser el *Quijote* de 1615, circunstancia que propiciaba un acercamiento más subjetivo a esa segunda parte que a Aragón le parecía más sugestiva que la primera; en multitud de ocasiones ha afirmado que la grabación de la serie supuso una suerte de peaje para poder abordar el texto de Cervantes que verdaderamente le interesaba. En esta ocasión, y aunque la razón de ser de muchas de sus aspiraciones respecto al texto cervantino descansaba ya en la versión televisiva, en *El caballero Don Quijote* se desarrollan con mayor aliento cuestiones como el protagonismo del paisaje. La topografía de la Mancha, lejos de trabajarse como simple escenario costumbrista ²⁰ del que se destaca la rusticidad contrapuesta al ideal, muestra ahora sin tanto pudor su condición de decorado, de realidad deliberadamente intervenida ²¹ dispuesta para la realización escénica [Fig. 30]. Gracias al trabajo de Murcia y al de Alcaine en fotografía ²² apreciamos que en algunas escenas los espacios adquieren plasticidad y espesor expresionistas y se intensifican amplificándose su aureola mítica. Con ellos el largometraje adquiere las tonalidades de ese realismo mágico o sonambúlico que define el discurso de Aragón, ²³ de esa fábula extraña en la que el director quiso enmarcar su visión del texto de 1615, y a la par, el mundo estético que contiene a Don Quijote se tiñe de la luz crepuscular que irradia un Caballero de la Triste Figura ya más desengañado, cansado y vencido por la vida. [Fig. 31]

¹⁹ Real Academia Española, 2016: 20.

²⁰ Aun así apreciamos el deseo de mostrar los modos de vida de la época; piénsese por ejemplo en la escena en el palacio de los duques en la que se nos hace partícipes de las formas de entretenimiento de la nobleza: la lectura, los juegos de naipes, la música o la costumbre extendida entre las damas de ingerir pequeños fragmentos de búcaro para conservar la piel clara o para deleitarse con el sabor de su fragancia.

²¹ Gutiérrez Aragón, 2005: 151.

²² La cinta ganó el Goya a la mejor fotografía en 2003.

²³ «Porque los orígenes de mis propias narraciones fueron cuentos maravillosos y los héroes sometidos a prueba». Real Academia Española, 2016: 14.





Fig. 30-. Fotograma de *El caballero Don Quijote*.



Fig. 31-. Fotograma de *El caballero Don Quijote*.

Asimismo, en este segundo acercamiento, Aragón concede mayor espacio a la teatralidad de algunas de las situaciones dramáticas incluidas en el texto, sobre todo a aquellas urdidas por otros personajes para alimentar las dudas y la confusión entre lo real y lo figurado y para evidenciar su artificiosidad y dejar al descubierto unos mecanismos que tanto el teatro como el arte cinematográfico comparten.

En relación a ello en la cinta se incluye una escena formidable en la que Don Quijote, que en ese momento está en su alcoba lamentándose precisamente por las exigencias de apariencia y disimulo que su condición de hidalgo impone, encamina sus pasos hacia otra estancia atraído por la

melodía del villancico *Al alva venid* incluido en el *Cancionero Musical de Palacio* y seleccionado por José Nieto como la melodía asociada a Dulcinea.²⁴ Esta tonada, puesta en la voz de una soprano y que invita al encuentro amoroso, lleva a Don Quijote a asomarse a la habitación en la que Juan Diego Botto, el paje que en una de las burlas ideadas por los Duques se había disfrazado de grotesca y hombruna Dulcinea, se está desprendiendo de los cosméticos, afeites y ropajes que le caracterizaban como fingida Dulcinea frente a un espejo que desvela que nada es lo que parece. [Fig. 32] En ese momento, el hidalgo —transmutado en espectador— parece contemplar a las claras el artificio, la tramoya, los efectos escénicos, la ilusión óptica que es toda imagen artística y los entresijos tanto de la comedia como de la realidad aparente: «que todo este mundo es máquinas y trazas».



Fig. 32-. Fotograma de *El caballero Don Quijote*.

También las exuberantes vestimentas de los personajes que intervienen en las burlas —desde la propia Dulcinea travestida a Sansón Carrasco disfrazado de Caballero de los Espejos o Caballero de la Blanca

²⁴ González Villalibre, 2014.



Luna, a Merlín y su séquito o a los oficiales que atacan la ínsula siendo Sancho gobernador— enfatizan el sustrato dramático de la obra, y a ello igualmente contribuye el hecho de que en repetidas ocasiones Don Quijote detenga la acción para recrearse en la declamación de algunos de los monólogos más conocidos del texto como si de un actor se tratara, dejando extasiados a sus oyentes por lo pomposo y preciosista de sus palabras [Ramos Escobar, 1992: 673-674]. Incluso durante uno de los recitados, Juan Luis Galiardo, poetizando deliberadamente su discurso, mira directamente a cámara evidenciando que se sabe personaje de ficción y con su mirada interpela a los espectadores para que estos participen del relato [Casetti, 2007] [Fig. 33]. A esta auto-conciencia ayuda también el hecho de que Don Quijote, en contraposición al resto del elenco, se presente ante nosotros visiblemente maquillado. Esa cosmética sobrecargada y esos postizos que no acaban de acomodarse al rostro de Galiardo no solo causan cierta distorsión y desorden visual, también parecen dejar al descubierto la artificiosidad de la imagen artística y evidenciar que, en la comedia del mundo, los otros personajes, hechos a ella y a sus engaños, paradójicamente son mejores actores que el propio Don Quijote y se desenvuelven con soltura en los límites de esa identidad que les ha sido asignada.

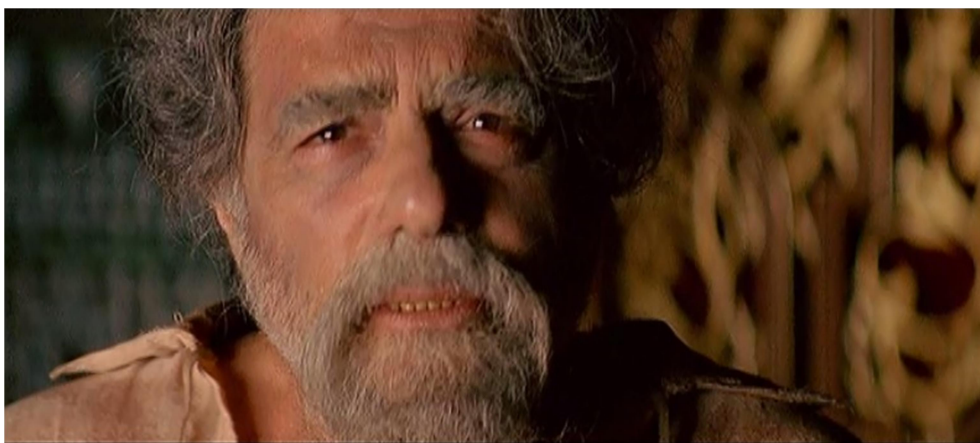


Fig. 33-. Fotograma de *El caballero Don Quijote*.

Algo de este Quijote nos desconcierta; como también lo hace esa imagen más bien robusta y corpulenta del hidalgo con la que Aragón parece querer transgredir la iconografía establecida proyectada por el cine desde sus inicios o ese Sancho magro y zanquilargo interpretado por Carlos Iglesias, quien al inicio de la grabación quedó estupefacto cuando el director le pidió que interpretara a un Sancho serio. Tal distanciamiento podría derivar del deseo de ganar para el cine otras lecturas visuales del personaje menos manidas y desgastadas que las de Doré; Urrero Peña, por ejemplo, ha relacionado con tino el Quijote de Galiardo con los dibujos de José del Castillo para el *Quijote* de Ibarra, pero dicha tentativa también parece abrigar el deseo de que los espectadores no acomodemos la mirada ante un personaje que cuenta con una imagen convencional y sobre el que existen fuertes ideas preconcebidas, sobre todo desde el punto de vista de la imagen, de lo que debe y no debe ser [Fig. 34].

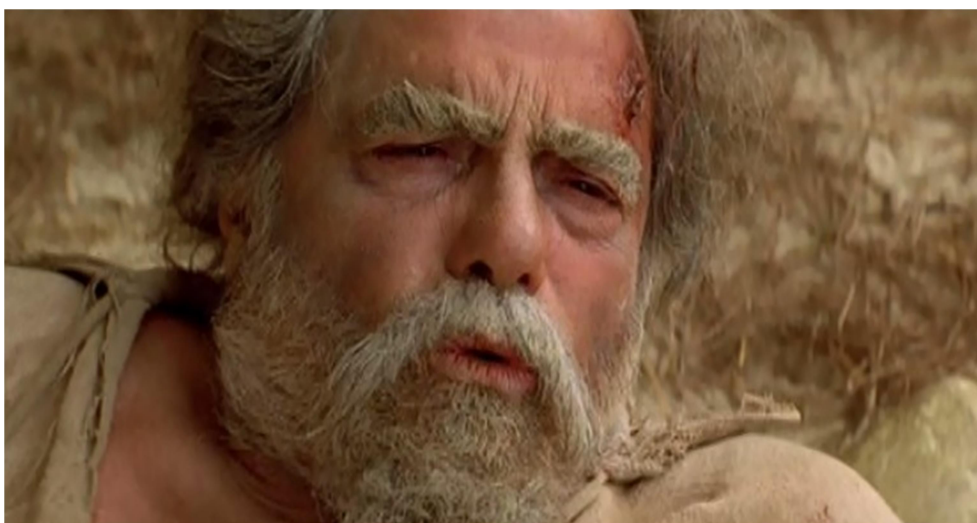


Fig. 34-. Fotograma de *El caballero Don Quijote*.

Tales alteraciones y ambigüedades en cierto modo trastocan los conocimientos previos y las expectativas con las que suele llegar el espectador y le obligan a reajustar su percepción; esa imagen algo más imprevisible nos conmina a participar de forma más activa en lo representado, a aceptar el desafío, pues solo así podrá darse en nosotros la



verdadera emoción estética,²⁵ «el resplandecimiento de la novedad en el sentido más profundo, la súbita emergencia de lo extraño, que hasta entonces yacía oculto dentro de lo familiar».²⁶ José María Merino, en su contestación al discurso de ingreso de Gutiérrez Aragón en la Real Academia, relacionaba precisamente el cine del director cántabro con el concepto freudiano *unheimlich*, con «lo familiar visto desde la extrañeza»,²⁷ y, en efecto, parece que con este segundo Quijote, Aragón, siguiendo esos principios de «fértil bastardía» [Sánchez Noriega, 2000a] que enunciábamos al comienzo, nos toma como sujetos de experimentación para reconquistar al hidalgo manchego desde la extrañeza y para devolverle parte de la fuerza expresiva que podría haber ido perdiendo a base de repetición mimética en sus andanzas por el celuloide.

BIBLIOGRAFÍA

- ALVAR, Carlos, «Doré en las películas sobre Don Quijote: dos ejemplos», en Alvar Ezquerro, Carlos y Madroñal Durán, Abraham (coords.) *Diez lecturas cervantinas*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares, 2017, 11-24.
- ALVAR, Carlos, «Tradición e innovación: el Quijote en el cine», en Ortiz de Urbina y Sobrino, Paloma (coord.), *Cervantes en los siglos XX y XXI: La recepción actual del mito del Quijote*, Berna, Peter Lang, 2018, 195-224.
- BENJAMIN, Walter, *Discursos interrumpidos*, t. I, Buenos Aires, Taurus, 1989.
- BETTELHEIM, Bruno y BELTRÁN FERRER, Jordi, *Educación y vida moderna: un enfoque psicoanalítico*, Barcelona, Crítica, 1982.

²⁵ Blanco Mallada, 2008.

²⁶ Martel, 60.

²⁷ Real Academia Española, 2016: 38.



- BLANCO MALLADA, Lucio, «Don Quijote en el cine de ficción español», en Pedraza Jiménez, Felipe B. y González Cañal, Rafael (coords.), *Con los pies en la tierra: Don Quijote en su marco geográfico e histórico: XII Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas (XII-CIAC)*, Argamasilla de Alba, 6-8 mayo de 2005, Universidad de Castilla la Mancha, 2008, 473-490.
- BLUESTONE, George, *Novels into Film*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1957.
- CANAVAGGIO, Jean, *Don Quijote, del libro al mito*, Barcelona, Espasa, 2006.
- CÁNOVAS BELCHÍ, Joaquín y CAMARERO GÓMEZ, M. Gloria, *La realidad imaginada: la dirección artística de Félix Murcia en el cine español*, Madrid, Akal, 2018.
- CASSETI, Francesco, *Cómo analizar un film*, Instrumentos Paidós, 2007.
- Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, Barcelona, Planeta, 2004.
- CLOSE, Anthony, *La concepción romántica del Quijote*, Barcelona, Crítica, 2005a.
- CLOSE, Anthony, «La aproximación romántica al “Quijote” desde 1960 hasta ahora», *Ínsula*, nº 700-701, 2005b, 31-34.
- CLOSE, Anthony, «La construcción de los personajes de don Quijote y Sancho», en Martínez Mata, Emilio (coord.), *Cervantes y el Quijote: Actas del coloquio internacional*, Oviedo 27-30 de octubre de 2004 organizado por la Cátedra Emilio Alarcos, Arco Libros, 2007, 39-54.
- ECO, Umberto, *La definición del arte*, Madrid, Ed. Martínez Roca, 1970.
- ESPAÑA, Rafael de, *De la Mancha a la pantalla. Aventuras cinematográficas del Ingenioso Hidalgo*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2007.
- FREEDBERG, David, *El poder de las imágenes*, Madrid, Cátedra, 2009.
- FUNDACIÓN CABALLERO BONALD, *Literatura y cine: Actas del congreso*, Parra Ramos, Josefa (ed.), Jerez de la Frontera, Fundación Caballero Bonald, 2003.



- GAMECHOGOICOECHEA LLOPIS, Ane, «La lectura española del *Quijote* en el siglo XVII: recepción de la obra y primeras ediciones ilustradas en España», en Martínez Mata, Emilio (coord.), *Cervantes y el Quijote: Actas del coloquio internacional*, Oviedo 27-30 de octubre de 2004 organizado por la Cátedra Emilio Alarcos, 2007, 275-286.
- GIMFERRER, Pere, *Cine y literatura*, Barcelona, Seix Barral, 2012.
- GONZÁLEZ VILLALIBRE, Alejandro, «*Al alva venid, buen amigo*: La visión romántica de *El Caballero Don Quijote* a través de la partitura de José Nieto», en Martínez Mata, Emilio y Fernández Ferreiro, María (coords.), *Comentarios a Cervantes: Actas selectas del VIII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Oviedo, 11-15 de junio de 2012, 2014, 669-680.
- GUTIÉRREZ ARAGÓN, Manuel, *A los actores*, Barcelona, Anagrama, 2015.
- HARTAU, Johannes, «Algunas representaciones iconográficas de Don Quijote en Francia», *Mélanges de la Casa de Velázquez*, nº 37, 2, 2007, 81-106.
- HEREDERO, Carlos F., *Cuentos de magia y conocimiento: el cine de Manuel Gutiérrez Aragón*, Burgos, Alta Films, 1998.
- HEREDERO, Carlos F., «Entre la pesadilla y la fábula: Todos estamos invitados, de Manuel Gutiérrez Aragón», *Cahiers du cinéma: España*, nº 10, 2008^a, 28-29.
- HEREDERO, Carlos F., «Lo ordinario y lo extraordinario: Entrevista Manuel Gutiérrez Aragón», *Cahiers du cinéma: España*, nº 10, 2008^b, 29-30.
- HUERTA CALVO, Javier, «Los espejos de la burla. Raíces de la comedia burlesca», en Huerta Calvo, Javier, Peral Vega, Emilio y Ponce Cárdenas, Jesús (eds.), *Tiempo de burlas. En torno a la literatura burlesca del Siglo de Oro*, Madrid, Verbum, 2001, 161-176.
- JURADO SANTOS, Agapita, «La génesis de don Quijote y Sancho Panza como tipos cómicos, entre España y Francia, hasta 1642», *Anales Cervantinos*, vol. XLIX, 2017, 205-240.



- LOLO, Begoña, *Cervantes y el Quijote en la música: estudios sobre la recepción de un mito*, Centro de Estudios Cervantinos, 2007.
- LOTMAN, Yuri, *Estructura del texto artístico*, Madrid, Akal, 2011.
- LUCÍA MEGÍAS, José Manuel, «Los modelos iconográficos del Quijote. Siglos XVII-XVIII: II. De las primeras lecturas al modelo iconográfico holandés», *Litterae: Cuadernos de cultura escrita*, nº 3-4, 2003, 9-59.
- MAGARIÑOS DE MORENTÍN, Juan, *Hacia una semiótica indicial: Acerca de la interpretación de los objetos y los comportamientos*, A Coruña, Ediciós do Castro, 2003.
- MAÑAS MARTÍNEZ, María del Mar, «*Don Quijote de la Mancha*, de Rafael Gil: una adaptación literaria del cine español en las conmemoraciones cervantinas de 1947», *Anales Cervantinos*, t. 38, 2006, 67-93.
- MARTEL, J. F., *Vindicación del arte en la era del artefacto*, Girona, Atalanta, 2017.
- MATAMORO, Blas, «En ningún lugar de la Mancha», *Studi Ispanici*, 6, 2003, 51-59.
- MURILLO, Luis Andrés, «Diálogo y dialéctica en el siglo XVI español», en Rallo Gruss, Asunción y Malpartida Tirado, Rafael (coords.), *Estudios sobre el diálogo renacentista español «b» antología de la crítica*, 2006, 25-36.
- PARDO GARCÍA, Pedro Javier, «Cine, literatura y mito: Don Quijote en el cine, más allá de la adaptación», *Arbor*, nº 748, 2011, 237-246.
- PÉREZ BOWIE, José Antonio, *Cine, literatura y poder: la adaptación cinematográfica durante el primer franquismo (1939-1950)*, Salamanca, Librería Cervantes, 2004a.
- PÉREZ BOWIE, José Antonio, «La adaptación cinematográfica a la luz de algunas aportaciones teóricas recientes», *Signa*, nº 13, 2004b, 277-300.
- RAMOS ESCOBAR, José Luis, «Que trata de la teatralidad en el *Quijote* así como en otros sucesos de feliz recordación», en Vilanova, Antonio (coord.), *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de*



Hispanistas: Barcelona 21-26 de agosto de 1989, vol. 1, 1992, 671-679.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *En busca de la escritura fílmica. Discurso leído el día 24 de enero de 2016 en su recepción pública*, Madrid, Real Academia Española, 2016.
<www.rae.es/sites/default/files/Discurso_ingreso_RAE_Manuel_Gutiérrez_Aragón.pdf>. [Consultado el 26/12/2019].

REDONDO, Agustín, «Tradición carnavalesca y creación literaria del personaje de Sancho Panza al episodio de la ínsula Barataria en el *Quijote*», *Bulletin hispanique*, vol. 80, nº 1-2, 1978, 39-70.

RILEY, Edward C., *La rara invención: estudios sobre Cervantes y su posteridad literaria*, Barcelona, Crítica, 2001.

ROSA, Emilio de la, GONZÁLEZ, Luis M. y MEDINA, Pedro, *Cervantes en imágenes: Donde se cuenta cómo el cine y la televisión evocaron su vida y su obra*, Madrid, Festival de Cine de Alcalá de Henares, 1998.

SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis, «Del plagio a la bastardía», *El Ciervo*, nº 536, 1995, 33.

SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis, *De la literatura al cine: teoría y análisis de la adaptación*, Madrid, Paidós Ibérica, 2000a.

SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis, «Las adaptaciones literarias al cine: un debate permanente», *Comunicar*, 17, 2000b, 65-69.

SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis, «Humor y utopía en los Quijotes de Manuel Gutiérrez Aragón». *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, Año LXXXI, 2005, 493-515.

SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis, «La dialéctica realidad / fabulación en el discurso fílmico de Gutiérrez Aragón», *Área abierta*, vol. 15, nº 3, 2015, 33-43.

SCHMIDT, Rachel, *Critical images the canonization of Don Quixote through illustrated editions of the eighteenth century*, Montreal, McGill-Queen's University Press, 1999.



SEGUER, Linda, *El arte de la adaptación. Cómo convertir hechos y ficciones en películas*, Madrid, Rialp, 2007.

TORRES, Augusto M., *Conversaciones con Manuel Gutiérrez Aragón*, Madrid, Editorial Fundamentos, 1985.

URRERO PEÑA, Guzmán, *Quijotes del celuloide*, Centro Virtual Cervantes, 2005.

<<https://cvc.cervantes.es/artes/cine/celuloide/default.htm>>. [Consultado el 21/09/2019].

IMÁGENES:

Fig. 1-. Fotograma de *El Quijote de Miguel de Cervantes*.

Fig. 2-. Lámina de Gustav Doré: «Viajó casi todo ese día».

Fig. 3-. Fotograma de *El Quijote de Miguel de Cervantes*.

Fig. 4-. Fotograma de *El Quijote de Miguel de Cervantes*.

Fig. 5-. Lámina de Gustav Doré: «Ven acá mi amigo —dijo Sancho—; tú mi compañero y fiel seguidor en todos mis viajes y miserias».

Fig. 6-. Fotograma de *El Quijote de Miguel de Cervantes*.

Fig. 7-. Lámina de Gustav Doré: «Conduciendo al asno por el cabestro, cogió el camino más cercano que creía le llevase al camino principal».

Fig. 8-. Fotograma de *El Quijote de Miguel de Cervantes*.

Fig. 9-. Lámina de Gustav Doré: «Don Quijote, acompañado de su intrépido corazón, saltó sobre su caballo».

Fig. 10-. Fotograma de *El Quijote de Miguel de Cervantes*.

Fig. 11-. Lámina de Gustav Doré: «Hacia el reino de Micomincon».

Fig. 12-. Lámina de Gustav Doré: «A pesar de sus armas, le golpeó como a un haz de trigo».

Fig. 13-. Fotograma de *El Quijote de Miguel de Cervantes*.

Fig. 14-. Lámina de Gustav Doré: «Sancho corrió tan deprisa como podía ir el burro, para ayudar a su amo».

Fig. 15-. Fotograma de *El Quijote de Miguel de Cervantes*.

Fig. 16-. Fotograma de *El Quijote de Miguel de Cervantes*.



Fig. 17-. Lámina de Gustav Doré: «Dio dos o tres saltos en el aire, y sosteniéndose sobre sus manos, elevó los talones sobre la cabeza».

Fig. 18-. Fotograma de *El Quijote de Miguel de Cervantes*.

Fig. 19-. Lámina de Gustav Doré: «Comenzó a pasear cerca del comedero de caballos con una graciosa pose».

Fig. 20-. Fotograma de *El Quijote de Miguel de Cervantes*.

Fig. 21-. Lámina de Gustav Doré: «¡Oh! Edad feliz —gritó— a la que nuestros primeros padres llamaron la edad de oro».

Fig. 22-. Fotograma de *El Quijote de Miguel de Cervantes*.

Fig. 23-. Lámina de Gustav Doré: «Cuanto más se enfurecía, más le sacudían y se reían».

Fig. 24-. Fotograma de *El Quijote de Miguel de Cervantes*.

Fig. 25-. Lámina de Gustav Doré: «Don Quijote preguntó al primero, qué crimen había cometido para estar en esas circunstancias tan miserables».

Fig. 26-. Fotograma de *El Quijote de Miguel de Cervantes*.

Fig. 27-. Lámina de Gustav Doré: «Detrás de unas zarzas estuvieron observando a una joven, sentada al lado de una roca».

Fig. 28-. Fotograma de *El Quijote de Miguel de Cervantes*.

Fig. 29-. Lámina de Gustav Doré: «¡Ay! —contestó Sancho—, le encontré en camisa, flaco, pálido, y casi muerto de hambre, suspirando por su señora Dulcinea».

Fig. 30-. Fotograma de *El caballero Don Quijote*.

Fig. 31-. Fotograma de *El caballero Don Quijote*.

Fig. 32-. Fotograma de *El caballero Don Quijote*.

Fig. 33-. Fotograma de *El caballero Don Quijote*.

Fig. 34-. Fotograma de *El caballero Don Quijote*.

