



El presente artículo tiene como objetivo ofrecer una aproximación a las diferentes interpretaciones que se han llevado a cabo del *Quijote* de Miguel de Cervantes, y ver si estas son, en mayor o en menor medida, fidedignas al texto. Para llevar a cabo el estudio, tendremos en cuenta dos medios de comunicación: Cine y televisión, y, a partir de ahí, analizaremos, por un lado, las adaptaciones más significativas de los diferentes países europeos y su fidelidad al texto y, por otro lado, las versiones españolas que consideramos que presentan mayor afinidad al libro. Asimismo, se hará una breve mención a las primeras incursiones en el séptimo arte de la obra cervantina más universal.

PALABRAS CLAVES: Literatura, Miguel de Cervantes, *Quijote*, medios de comunicación.

El Quijote en imágenes: Adaptaciones cinematográficas y televisivas

M.^a JOSÉ RODRÍGUEZ MOSQUERA

Universitat de Barcelona

The Quixote in pictures: Cinematographic and television adaptations

The present article has as aim offer an approximation to the different interpretations that have been carried out of Quixote to Miguel de Cervantes, and to see if these are, to a greater or lesser extent, trustworthy to the text. To carry out the study, we will consider two mass media: Cinema and television, and, from there, we will analyze, on the one hand, the most significant adaptations of the different European countries and his fidelity to the text and, on the other hand, the Spanish versions that we think that they present greater affinity to the book. Also, we will done a short reference by the first incursions in the seventh art of the most universal cervantine work.

KEYWORDS: Literature, Miguel de Cervantes, Quixote, media.



INTRODUCCIÓN

20

A lo largo de la historia del séptimo arte nos encontramos una numerosa cantidad de obras literarias adaptadas a nuevos formatos demandados por un público cada vez más ávido de ver a sus personajes más idolatrados cobrar vida ante sus ojos. Un claro ejemplo podría ser la novelista británica Jane Austen, a quien han adaptado sus escritos al teatro, al cine, a la televisión y, hasta al cómic, incluso se han hecho versiones de sus obras tan disparatadas como *Orgullo y Prejuicio y Zombie*¹ o *Sentido y Sensibilidad y Monstruos Marinos*.² También se pueden mencionar obras como *La Celestina*, de Fernando de Rojas, texto pensado para ser leído pero no interpretado, que siglos después se ha visto representado en teatros de todo el mundo y ha sido llevado al cine, la última vez en 1996 bajo la dirección de Gerardo Diego. Asimismo, Dickens, Tolstoi, Clarín, Galdós, Gabriel García Márquez o Vargas Llosa son algunos de los miles de ejemplos que podemos encontrar de autores que han visto adaptadas sus obras, con mayor o menor fortuna, a otros formatos distintos al originalmente pensado por ellos. Estos son solamente meros ejemplos que nos sirven para ilustrar cómo de una obra universalmente conocida se pueden hacer múltiples versiones con visiones que, a veces, difieren de la obra original y otras se reproducen fiel y minuciosamente.

Cuando un texto literario es mundialmente

¹ Esta comedia que combina terror y romanticismo fue dirigida en el año 2014 —y estrenada en 2016— por el actor y director Burr Steers y escrita por el guionista Seth Grahame Smith. Está basada en la famosa novela de Jane Austen *Orgullo y prejuicio* de 1813, pero con un componente novedoso que dista de la historia romántica conocida: Los zombies.

² El escritor Ben H. Winters ha llevado a cabo una reescritura de la obra de la novelista inglesa para añadirle nuevas escenas llenas de hiperbólicos monstruos marinos: pulpos voraces, langostas gigantes o serpientes policéfalas.

conocido y, además, encontramos en sus páginas todo lo necesario para ser adaptado en cualquiera otra arte, con toda probabilidad, lo será. Este es el caso que nos ocupa, cuando en 1605 y en 1615, respectivamente, Miguel de Cervantes Saavedra publica sus inmortales obras, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* y *El ingenioso caballero don Quijote de la Mancha*, nada hacía presagiar, (o quizá sí porque no podemos olvidar que entre 1605 y 1615, concretamente en 1614, Alonso Fernández de Avellaneda publicó el *Segundo tomo del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, conocido como *El Quijote* apócrifo de Avellaneda, aprovechándose del éxito cosechado por los personajes de don Quijote y Sancho Panza, así como por sus aventuras), que durante los siglos venideros, su obra y sus personajes serían motivo de innumerables adaptaciones tanto pictóricas como cinematográficas, televisivas o en artes gráficas.

La historia de don Quijote y de su fiel escudero, Sancho Panza, es universalmente conocida, aunque no todo el mundo que la conoce haya leído el libro, y tanto el autor como los personajes que protagonizan las dos novelas han dado nombre a calles, sellos, rutas, álbumes de cromos, juegos, lugares de ocio, etc., además, se han llevado a cabo danzas, óperas, montajes escénicos, composiciones musicales, películas, series, tanto con personajes reales como en dibujos animados, cómics o pinturas. En todos estos casos el germen de la inspiración lo encontramos hace cuatro siglos, cuando Miguel de Cervantes dio vida a ambos personajes y los hizo caminar por las tierras de la Mancha.

Todo aquel que haya podido disfrutar de la lectura de esta magnífica y solaz obra, una de las primeras cosas que recuerda es la comicidad que impregna el relato, sobre todo en la primera parte, cuando todos los golpes, las caídas y las desgracias que sufren don Quijote y Sancho,

nos recuerdan a los mismos sinsabores que viven los protagonistas de las películas mudas de Chaplin y Buster Keaton, solo hay que pensar en los varapalos que reciben ambos actores y en cómo se rehacen de ellos. El humor y la ironía con el que Cervantes nos relata todos los infortunios del caballero andante y de su escudero son de una plasticidad casi propia de la gran pantalla, por lo que no es descabellado pensar que esos atributos serán fácilmente adaptable siglos después a las artes cinematográficas. Sin embargo, no todo son risas en la historia, porque lo que se esconde detrás de esa hilaridad, que provocan los accidentes de los personajes, es una trágica visión de la vida, la historia de alguien que quiere cambiar un mundo que le es adverso y no lo consigue. Por este motivo, también sigue resultando tan atractiva la novela siglos después, porque a todos los seres les gustaría cambiar un entorno que no le agrada. Don Quijote es un idealista, ve el mundo con ojos puros, cree en la libertad por encima de todo, en el honor y la honra, confía, además, que todos aquellos con los que se cruza en sus andanzas se rigen por su mismas normas y, a pesar de sus desventuras, él se levanta y sigue luchando por aquello en lo que cree. Por eso, la ficción concebida por Cervantes ha sido, es y seguirá siendo escogida como ejemplo pedagógico para seguir mostrando, a las generaciones venideras, que merece la pena combatir, aunque esa lucha esté perdida de antemano:

La libertad, Sancho, es uno de los más preciosos dones que a los hombres dieron los cielos; con ella no pueden igualarse los tesoros que encierra la tierra ni el mar encubre; por la libertad así como por la honra se puede y debe aventurar la vida, y, por el contrario, el cautiverio es el mayor mal que puede venir a los hombres (II: 58).

Las primeras apariciones cinematográficas de don Quijote fueron sendas producciones francesas de 1898 y 1903, respectivamente. La primera es una breve escena de la que no se conserva ninguna imagen y la segunda fue dirigida por Lucien Nonguet y Ferdinand Zecca, con una duración de unos seis minutos y en la que se representan diversos episodios de *Don Quijote*, coloreados a mano. En España se proyectó en 1905 durante la conmemoración de los trescientos años de la publicación de la primera edición. Desde esta fecha y hasta el año 2010, fecha de la última película estrenada sobre la historia del hidalgo, hay sesenta y cinco adaptaciones cinematográficas, incluidas las películas de animación y el fallido intento de Terry Gilliam de versionar la obra, que recrean las historias contadas en la novela de *El Quijote*. En algunas de estas versiones se sigue, casi al pie de la letra, el texto de Cervantes, mientras que en otras se realiza una versión más libre de la obra, pero a todas ellas se le intenta imprimir el espíritu del original.

Quijotes que cabalguen a lomos de Rocinantes, acompañados por Sancho Panzas por las tierras de la Mancha solo hay uno, el de Cervantes, sin embargo, personajes inspirados, y no solo en el idealismo de don Quijote, sino también en la relación tan especial que se establece entre ambos protagonistas, hay muchos. Basten como ejemplos: Mr. Pickwick (*Papeles póstumos del Club Pickwick*, Charles Dickens), el capitán Ahab (*Moby Dick*, Herman Melville), el príncipe Mishkin (*El idiota*, Dostoyevski) o Frodo Bolsón (*El señor de los Anillos*, Tolkien).

Si bien hasta ahora solo hemos hablado de la parte idealista de la obra, no podemos dejar de mencionar una de las mayores grandezas de la obra cervantina: La creación de dos personajes *a priori* tan antagonistas y que se van complementando y encajando de tal manera que uno



se «sanchifica» y el otro se «quijotiza», porque don Quijote no sería el mismo sin Sancho Panza. Del mismo modo que su locura no sería la misma sin la cordura y el raciocinio del escudero. Sancho empieza siendo la voz de la razón de su amo loco y acaba siendo un compañero fiel de aventuras, casi tan loco como el propio hidalgo. Es quien le ayuda, le complementa, le escucha y le conforta por esos caminos de Dios. Por eso, es fundamental destacar este elemento porque de casi todos los aspectos de la novela que pueden ser adaptados, este sea, probablemente, el que más lo ha sido. La creación de una pareja protagonista, antagónica al principio, pero a medida que avanza la acción se van conociendo, estimando y complementando. Los héroes no llegarían al final si no fuera por el absoluto apoyo y la inestimable ayuda de sus compañeros de viaje. Dos ejemplos ilustrativos serían Sherlock Holmes y el Dr. Watson, qué sería de Holmes si no fuera por los valiosos comentarios del doctor; y de Frodo Bolsón y Samsagaz Gamyi, porque Frodo nunca llegaría al Monte del Destino si no fuera por la fuerza y el ánimo de su amigo.

El carácter y la cosmovisión de los protagonistas de la novela cervantina dejaron una impronta imborrable en la cultura europea desde casi su publicación, gracias a sus traducciones —primero al inglés, al francés, y al italiano, y después al resto de lenguas europeas—³

³ Según Martín de Riquer, la primera traducción fue la inglesa de Thomas Shelton (*The history of the valeros and wittie knighterrant don Quixote of the Mancha*, Londres, 1612), cuya segunda parte, atribuida al mismo Shelton, apareció en 1620. La segunda traducción es, para la primera parte, la francesa de César Oudin (*L'ingénieux don Quixote de la Manche*, París, 1614), que se completa con la versión de la segunda por François de Rosset (París, 1618). Sigue la traducción italiana de Lorenzo Franciosini de Castelfiorentino (*L'ingegnoso cittadino don Chisciotte della Mancía*, Venecia, 1622 la primera parte y 1625 la segunda). En el mismo siglo XVII aparecieron traducciones alemana

que hicieron que su éxito fuera inmediato e incontestable, porque las aventuras del caballero loco y de su fiel escudero conquistaron el corazón de los lectores europeos. Todo en *El Quijote* rezuma éxito es por eso por lo que cuando el séptimo arte, primero, y la televisión después hagan su aparición no se tardará mucho en intentar, no solo adaptar literalmente la novela, como leeremos seguidamente, sino también captar su esencia para utilizarla en otras historias.

I. DON QUIJOTE DE LA MANCHA EN EL CELULOIDE EUROPEO

Cuando se hace referencia al *Quijote*, cuatrocientos años después de su publicación, siempre se tiende a pensar en el libro, en la letra impresa, pero no en la representación de la obra, que va más allá de las tablas de los espectáculos teatrales, cuando, a partir del siglo XVIII, empiezan a ver la luz las representaciones visuales gracias a la linterna mágica, que acerca a los espectadores imágenes en movimiento que serán el cimiento del cine y la televisión actual.

La fascinación que ha despertado la obra cumbre de Miguel de Cervantes a lo largo de los siglos ha hecho que los cineastas, desde la aparición del cine en 1895, se interesaran por llevar esta obra inagotable a la gran pantalla. Así, a finales del siglo XIX, en 1898 —tres años después de la invención del cine—, se llevó a cabo en Francia la primera película del *Quijote*, *Don Quichotte*, bajo la dirección de Gaumont, de la que no disponemos noticia alguna de sus intérpretes, salvo su escasa duración: 20 metros. Poco tiempo después, entre 1902 y 1903, en el

y holandesa; en el XVIII, danesa, polaca, portuguesa y rusa, y en el XIX y XX se ha traducido a todas las lenguas cultas o que son susceptibles de escritura impresa (Cervantes, 2004: XXI).

mismo país, los directores Ferdinand Zecca y Lucien Nonguet dieron a conocer *Les aventures de Don Quichotte de la Manche* de Charles Pathé, cuya duración era de 430 metros, lo que permitía abrir el camino a otras producciones de mayor longitud.⁴ Según Carlos Fernández Cuenca (2005: 32), este film se proyectó en España con el título de *Aventuras de Don Quijote*, pero no era un traslado total del libro, sino solo de algunos sucesos, lo que demostraba que el cine, en cierto modo, tomaba ya su curso en el tratamiento del texto impreso.

Las siguientes dos incursiones cinematográficas del cine galo son la de George Méliès, quien en 1909 da a conocer *Don Quichotte*, de cuya película apenas tenemos noticias porque, en principio, está desaparecida, y *Don Quichotte* de Camille de Morlhon. Esta última vio la luz en 1912 y tenía una duración considerable: 1740 metros, aunque la copia que se conserva, según Fernández Cuenca (2005: 34), es más reducida, 1150 metros, y su acogida y «su proyección en España constituyó un fracaso»,⁵ lo que demuestra que el cine francés en las primeras décadas del siglo xx, salvo la versión de Zecca y Nonguet, no supo beneficiarse de las múltiples posi-

bilidades que ofrece el texto literario, y tendrá que esperar hasta 1933 para que Georg Wilhelm Pabst filme la primera adaptación sonora del *Don Quichotte*.


De igual modo, la obra cervantina también tuvo su repercusión en el cine italiano de la época, ya que en el año 1910 la productora romana Cines proyectaba *Don Chisciotte*, de la que apenas tenemos información, como sucede con muchos de los films de las primeras décadas del siglo pasado. La longitud de la cinta es de 318 metros divididos en cinco episodios o *cuadros*⁶ que difieren del orden de la novela, porque se inicia, el primer cuadro, con la liberación de los galeotes, sigue, el segundo cuadro, con el episodio del huésped, a continuación, el tercer cuadro, tiene lugar la aventura de los molinos de viento, posteriormente, el cuarto cuadro, le manifiesta su amor a Dulcinea y, finalmente, en el quinto cuadro, regresa a casa en una jaula para morir. Esta ordenación de los episodios y el hecho de dedicar un cuadro entero a Dulcinea es a todas luces un desacierto, porque la ilusión amorosa de don Quijote no se da en un solo episodio, sino que está presente a lo largo de toda la obra (Fernández Cuenca, 2005: 33).

En 1915, transcurrido un lustro del primer film italiano, el realizador romano, Amleto Palermi, lleva a la gran pantalla, gracias a la productora Film Artistica Gloria, *Il sogno di Don Chisciotte*, una representación satírica de la guerra europea en la que interviene Gluilmone «Don Quijote Demolemontañas». Esta representación se aleja del contenido de la obra para ofrecernos, en palabras de Carlos Fernández Cuenca, «una profecía plástica de la victoria de su país» (2005: 49). También con intención alegórica será la producción de autor desconocido

⁴ Según indica José María Paz Gago (2005: 175): «puede considerarse como el primer filme de ficción extenso de la historia [...] abandonando el cine documental predominante hasta entonces, las representaciones histórico-religiosas o el realismo naturalista de Zecca»

⁵ Añadía a este comentario Fernández Cuenca (2005: 34): «A pesar de que entonces ni aquí ni fuera de aquí existía la crítica de cine [...] el benévolo redactor de *Arte y Cinematografía*, de Barcelona, D. Andrés Pérez de la Mota, con su habitual seudónimo de Film-Omeno, no pudo menos que revestirse de la gravedad para ejercer una razonada e implacable censura de “los lugares falsos, los tipos mal estudiados, los cuadros de ningún valor positivo”, para concluir que “ni hay belleza moral, ni sabemos a qué viene Don Quijote en la película”. Tampoco en Francia, su país de origen, debió agradar esta cinta ni dejar huella, por cuanto que en ninguna historia del cine, estudio o publicación he hallado jamás comentario preciso».

⁶ División referida por Carlos Fernández Cuenca (2005: 33).

 *Don Chisciotte in Frack* (1916), protagonizada por Andrea Habay —Ruggero en la ficción—, un periodista de provincias que quiere triunfar en la gran ciudad, pero su humilde condición lo devuelve al pueblo.

En Inglaterra, la obra del caballero de la Triste Figura tampoco pasa desapercibida, ya que Hepworth producía *Don Quixote's Dream* en la que «Don Quijote sueña con varias chicas que están siendo secuestradas por un grupo de rufianes» (Herranz, 2016: 108). Por su parte, en 1923, Maurice Elvey presenta la película *Don Quixote*⁷ gracias a la compañía Stoll Film Company y a los famosos actores de teatro Jerrold Robertshaw⁸ (don Quijote) y George Robey (Sancho Panza). La puesta en escena de Elvey no «tenía nada del espíritu cervantino. Era una cinta de gracia burda, en la que Sancho, por las mejores dotes hilarantes del actor que lo interpretaba, vencia a su amo y señor, que, intentando estar a tono, desorbitaba a cada paso su cometido». (Fernández Cuenca, 2005: 38). A pesar de que la película no correspondía con el texto literario porque el director cinematográfico británico se caracterizaba por sus versiones libres, sí hay que destacar los avances técnicos de esta producción que, según indica Jos Oliver (2005: 182), estaban provistos

de cierto esplendor visual [...] su afán por 'popularizar' la novela [...] le hace incidir a menudo en sus episodios más grotescos, no dudando en alterar los hechos y situaciones originales en busca de efectos vodevilescos,

⁷ Según Carlos Fernández Cuenca (2005: 35-37), la producción británica superaba con creces a «la titubeante y mediocre de Edward Dillon» porque el «modesto actor metido a director, carecía, a todas luces, de la sensibilidad, inspiración y madurez creadores imprescindibles para hacer un trasunto decoroso de algunos episodios quijotescos».

⁸ El actor anglosajón Jerrold Robertshaw (1866-1941) interpretó, una década después, el papel de Sancho Panza en la película de Pabst del año 1933.

aun a costa de olvidar o traicionar el sentido de la obra de Cervantes.

A principios de 1926, Lau Lauritzen, junto con un grupo de cinematógrafos daneses se propusieron llevar a la gran pantalla, con el apoyo de la productora Palladium Films, una adaptación de *Don Quijote de la Mancha* cuyas escenas se grabarían entre Dinamarca y España, sobre todo, en este último país para que las aventuras del ingenioso hidalgo estuvieran ambientadas según la obra original. Esta adaptación titulada *Don Quixote af Mancha*, y protagonizada por el dúo circense Carl Schenström y Harald Madsen, apodados Fy y By en Dinamarca, y conocidos en España como Pat y Patachon,⁹ respectivamente, constituyó, con sus casi tres horas de duración, unos de los mejores *Quijotes* de la era muda, ya que hasta el momento era el que mejor se había adaptado al original literario: «Es, desde luego, muy superior a todas la tentativas anteriores» (Fernández Cuenca, 2005: 43). Aunque Lauritzen, a pesar de la excesiva caricatura, acertó en gran parte de la superposición de los capítulos, Fernández Cuenca considera que «más que una transposición cinematográfica de las andanzas del ingenioso caballero resulta una colección, hábilmente ensamblada, de ilustraciones al texto; ilustraciones con secuencias caricaturescas, evadiéndose de la realidad hacia la parodia» (2005: 43).

Cuando la palabra entra en el cine, el realizador vienés, Georg Wilhelm Pabst, se propuso adaptar en 1933 el primer *Quijote* sonoro, *Don Quichotte*.¹⁰ Aunque el verdadero impulsor del film fue el cantante de ópera Feodor Ivanovich

⁹ El apodo español se ha tomado, en parte, del que se les daba en Francia: Doublepatte y Patachon.

¹⁰ Esta obra fue filmada en lengua francesa e inglesa, pero la primera es la que ha quedado como referencia porque la segunda ha sufrido múltiples mutilaciones para adaptarla al gusto del público anglosajón.

Chaliapin, quien en 1910 ya había actuado en la ópera de Jules Massenet, *Don Quichotte*, donde tuvo su primer contacto con el personaje. A partir de ese momento, el cantante queda fascinado por el personaje y, en los años treinta, se propone que un cineasta tome las riendas de la adaptación protagonizada por él. Después de numerosos intentos y contactos fallidos, será Pabst quien arranque la iniciativa de tal proyecto.

Sin embargo, a la hora de llevar a cabo el encargo, Pabst, en lugar de ser fiel al texto de Cervantes, lo convierte en una interpretación personal «no era el Quijote de Cervantes, sino el Quijote visto y sentido por Pabst» (Fernández Cuenca, 2005: 48). La sucesión de capítulos interpretados libremente, (tales como que la sobrina de don Quijote —en esta versión se llama María y no Antonia como en el texto— se lamenta de la rutina que les rodea y que esta es la causante de que ella no pueda casarse con su novio, el Bachiller Sansón Carrasco. O que don Quijote, mientras planea su aventura canta la canción «Sierra Nevada m'appelle, m'appelle». Así como que el Hidalgo pide al Rey Arturo que lo arme caballero y no al ventero. O la aventura de los molinos, que sucede al final de la película, en ese momento, el héroe cae herido y lo devuelven a su casa en una carreta de ganado, donde los inquisidores están quemando los libros de caballerías. Finalmente, don Quijote lo su gloria y muere ante la hoguera) demuestran que Pabst logró la máxima sustancia plástica, pero no la máxima sustancia novelesca (Jarnés, 1936: 109).¹¹

Si bien el film del cineasta austríaco lograba alcanzar belleza y calidad cinematográfica con respecto a las anteriores producciones, no sucedía lo mismo con la adaptación del texto español, en el que eran palpables las múltiples

diferencias en el orden e interpretación de la narración:



El guion del film de Pabst, aun cuando utiliza personajes, situaciones, panoramas, trozos de diálogo del texto literario, se aleja plenamente de la construcción del relato, en la continuidad de los episodios, en el significado del final [...], en el punto de vista del humorismo (detrás de la obra del español se plantea la grandiosa caricatura racional, pero junto con ella también la nostalgia por las formas puras de los sentimientos, de los contenidos caballerescos y feudales del mundo medieval); en el film el autor se limita a una contemplación privada y elegíaca de la propia derrota y soledad de desterrado, transferida al protagonista (Baldelli, 1964: 70).

25

Tras el éxito de la cinta de Pabst, a pesar de su alejamiento del texto hispano, el cineasta ruso Grigori Mijailovich Kozintsev se propone llevar al cine, en 1957, *Don Kikhot*, protagonizada por los actores Nicolai Tcherkassov (don Quijote) y Yuri Tolubuyev (Sancho). La interpretación del director no difiere mucho de lo que en su momento hizo Pabst, porque más que interpretar y plasmar el texto literario —aunque reproduzca determinados fragmentos textualmente—, lo que plantea es una reinterpretación del personaje para adaptarlo a la tradición social de su país. Según el profesor Vsevolod Bagno:

En Rusia vieron en el *Quijote* no solo un libro genial, sino una parábola sobre la predestinación del hombre. Los rusos interpretaron al Caballero de la Triste Figura como un profeta falso, cuyo mito puede servir como clave para los acontecimientos de la vida intelectual y social de Rusia (Bagno, 1995: 95).

Como acertadamente señala Ferran Herraz (2016: 131), la interpretación que lleva a cabo Kozintsev de esta obra universal, no es tanto

¹¹ Citado por Carlos Fernández Cuenca (2005: 48).

«una transposición activamente tendenciosa, sino una acentuación del carácter natural de la justicia referida por Cervantes y de las aludidas connotaciones sociales de la figura del caballero andante [...]». El cineasta no pretende incitar a los espectadores a la revolución, sino, simplemente, poner ante sus ojos una denuncia al clasicismo y a las injusticias sociales, para ello elude la obra original y se sirve de la multiplicidad narrativa que ofrece Cervantes, a la que supodotar de belleza plástica.¹²

La falta de fidelidad al texto literario original, no hizo que la crítica desprestigiara por completo el film, sino todo lo contrario, ya que fue considerada una de las mejores versiones por el escritor Román Gubern «a pesar de su esquematismo es la mejor versión cinematográfica de la obra cervantina» (1989: 383).

El interés que, durante la primera mitad del siglo xx, han avivado fuera de España las adaptaciones cinematográficas de la obra universal de Miguel de Cervantes, han sido numerosas, gracias a la fascinación que ha despertado nuestro hidalgo y a las múltiples interpretaciones que ofrece la obra. Este proceso de transformación del texto literario a la gran pantalla ha dado como resultado, como hemos podido comprobar en las cintas de los diferentes directores, una pérdida de fidelidad del escrito, ya que la mayoría de cineastas no siguen el orden sucesivo de los diferentes capítulos o tienen en cuenta a los diversos personajes cervantinos, sino que cada uno ofrece un retrato interpretativo del libro, lo

¹² Según Pere Gimferrer (1999: 69) esa plasticidad con la que Kozintsev dota la cinta es uno de los pocos aciertos: «el principal valor de la película de Kozintsev reside en el tratamiento colorístico [...] y en toda la ambientación de escenografía y figurines [...]. Pero la recreación cuidada de una época, incluso atendiendo a modelos pictóricos ilustres, garantizará el acierto visual del film, mas no su restitución del espíritu último de la obra original».

que convierte el film en una aproximación, más que una adaptación, al mito y al relato.¹³

II. DON QUIJOTE DE LA MANCHA EN LA TELEVISIÓN Y CINEMATOGRAFÍA ESPAÑOLA

Las andanzas de Alonso Quijano y Sancho Panza, como hemos visto, han dado lugar a múltiples títulos y diferentes lecturas en otros países antes que en España, ya que en nuestro país, a causa del atraso evolutivo del cine, las adaptaciones cinematográficas sobre la obra mayor de Cervantes se han hecho esperar.

El primero en llevar a la gran pantalla el *Quijote* fue el fotógrafo catalán Narcís Cuyás¹⁴ en 1910 (o 1908)¹⁵ para la productora barcelonesa Iris Film. La película, contaba con 250 metros y estaba protagonizada por los actores Arturo Buxens, Joaquín Carrasco y Francisco Tressols. Hoy en día no se conserva ninguna copia del film, por eso, no se sabe con certeza si el *Don Quijote* es la misma obra que el realizador filmó bajo el título de *El curioso impertinente* o, por el contrario, son dos cintas distintas. Según Eddi Sammons *et al.* (2005: 474), Narcís Cuyás habría filmado en esa época tres películas: por un lado, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de La*

¹³ En opinión de José Saramago y Arthur Penn es imposible convertir en imágenes el *Quijote*. Ver Declaraciones recogidas en Elsa Fernández-Santos, «Cineastas y expertos coinciden en la imposibilidad de llevar el *Quijote* al cine», *El País*, 27 de abril de 2005.

¹⁴ Según Eddi Sammons *et al.* (2005: 473), antes del film de Cuyás hay un corto de Morlán, *Centenario del Quijote*, de 1905 en «blanco y negro, dirigido por Morlán, que muestra escenas de Alcalá de Henares». Este cortometraje es una mera sucesión de escenas, pero no una adaptación de la obra cervantina.

¹⁵ Según las fuentes que el lector consulte o maneje, verá que la producción del film puede indicar el año 1908 o el 1910. Para ampliar la información sobre la datación de la película, consúltese la segunda nota a pie de página del trabajo de Ferran Hernaz (2016: 39).

Mancha, basada en la novela, por otro lado, *El curioso impertinente*, inspirado en un episodio del libro que cuenta las dudas de un hombre acerca de la fidelidad de su esposa y, finalmente, *Amor heroico*, fundamentada en el mismo texto y donde narra la historia de una joven campesina deshonrada por un hombre rico, pero que acaba siendo aceptada por un pastor que sí está realmente enamorado de ella.

Por su parte, Julio Pérez Perucha indica que son las mismas obras y que la primera, *Don Quijote*, es probablemente un título alternativo a la segunda, *El curioso impertinente*: «No parece muy verosímil, en principio, la existencia de una adaptación de *El Quijote* de idéntica procedencia, año y realizador, título ocasionalmente citado y que podría tratarse de la denominación alternativa de la película cervantina de Cuyás» (2005: 66). Asimismo, Palmira González (1987: 437) señala que probablemente ambas sean la misma película, pero, en caso de haber existido el *Quijote* de Cuyás, este sería una adaptación de la obra teatral del valenciano Guillem de Castro¹⁶ y no de Miguel de Cervantes.

La filmografía española tendrá que esperar casi cuatro décadas, hasta 1947, para ver representado en la gran pantalla la adaptación, más o menos canónica, de su caballero andante más famoso. En este año, la productora valenciana Cifesa y el realizador Rafael Gil, junto con su colaborador y adaptador, Antonio Abad Ojuel, emprendieron el proyecto para acercar a los espectadores su trabajo *Don Quijote de la Mancha* y así celebrar el IV centenario del nacimiento de Cervantes. La película, protagonizada por los actores Rafael Rivelles (don Quijote) y Juan Calvo (Sancho Panza), no tuvo la acogida esperada entre el público de la época, porque exigía

una lectura atenta de la obra y la clase popular española del siglo XX buscaba un «componente melodramático y de exaltación de las pasiones y conflictos amorosos» (Herranz, 2016: 42), elemento del que carece el *Quijote*.

La fidelidad que prometen tanto Abad Ojuel en su *Síntesis*, como Gil en su guion cinematográfico demuestran la actitud que ambos tienen con respecto a los textos clásicos de la literatura. En una entrevista de Ángel Vilches al guionista madrileño, publicada en octubre de 1947 en *Radiocinema*, este confiesa que

Ante todo me interesa aclarar que no he realizado una «adaptación» de la universal novela de Cervantes, sino una «síntesis». Yo creo que Cervantes, como Shakespeare o Molière, y aún con más motivos, no debe «adaptarse». *El Quijote* «es», y no puede verse de una o de otra manera, sino sólo como lo escribió Cervantes. No hay, pues, tal «adaptación», sino simple síntesis cinematográfica de la obra cumbre de nuestra literatura (Vilches, 2005: 230).

Por su parte, Abad Ojuel declara en una entrevista a Juan de Alcaraz en la misma revista que

Al realizar la síntesis literaria de *El Quijote* con una idea cinematográfica, trabajé con el mismo cuidado que si manipulase cosas sagradas [...]. No podía permitir que en mis manos quedase desvirtuada la idea genial de Cervantes. Por eso, la adaptación literaria fue hecha con todo respeto y fidelidad al pensamiento central de la obra de Cervantes. Labor que [...] queda muy facilitada, porque *El Quijote*, en su acción, y en su dinamismo, es cine puro, movimiento, sensibilidad y acción [...] Cervantes lo dijo todo, lo escribió todo. Creo que en esta época hubiera sido un cinematografista genial (Alcaraz, 2005: 233).

La fidelidad al texto cervantino que prometían ambos colaboradores se alejaba de las

¹⁶ La adaptación que lleva a cabo Guillem de Castro sobre el *Quijote* se centra, principalmente, en los capítulos de Cardenio, Luscinda, Fernando y Dorotea.

interpretaciones personales con el objetivo de escenificar un Quijote realista y humano. Por este motivo, en la pantalla solo se pretende reflejar todo aquello que aparezca en el libro (diálogos, situaciones, humor, sátira...), siguiendo, escrupulosamente, las secuencias del relato, mas, en algunas escenas, la ironía, el sarcasmo, el tono paródico y los juegos literarios,¹⁷ propios de la narración y la prosa cervantina, se quedan fuera de la línea de la adaptación. Aunque en palabras de Carlos Fernández Cuenca

Nada esencial falta en la película, y por esencial entiendo todo aquello que define al personaje y a su mundo. [...] los episodios incorporados al filme [...] son los que mejor podían unir la fuerza expresiva de las imágenes con el contenido espiritual de la locura del hidalgo (2005: 63).

El cuidado y el esmero que tanto guionista como colaborador llevan a cabo en la sucesión de episodios, se ven, en cierto modo, alterados por el carácter mitificador que le dan al personaje en la exaltación de sus virtudes y en la simplificación de las posibilidades discursivas, pues aunque rehúyan de una lectura personal, como había sucedido con otros cineastas, finalmente, acaban marcando, sutilmente, su sello particular.¹⁸

¹⁷ A excepción de las escenas donde el juego literario, simplemente, no puede eliminarse sin alterar su autopublicada *fidelidad* a la línea argumental, como son las de Sansón Carrasco trayendo el libro a la aldea, la sorpresa de la Duquesa al conocer a caballero y escudero en persona o la sucinta exposición de por qué se dirigen a Barcelona (Herranz, 2016: 45).

¹⁸ Una de las innovaciones que se percibe en la película es cuando se presenta en escena a Sancho Panza, que está trabajando en el tejado de don Quijote con Tomé Cecial, resbala porque pisa en falso una teja y cae al balcón de la estancia de su futuro señor. A partir de ese momento, empezarán sus andanzas juntos. Asimismo, en la historia de Cardenio y Luscinda, el canto de amores y desengaños no proviene del primero, sino de Dorotea (Diego, 2005: 237).

Para Fernando Lara, el *Don Quijote de la Mancha* de Rafael Gil merece especial consideración «pese al “look Cifesa” que le lastra fuertemente» por los ampulosos y pomposos «decorados de cartón piedra, regusto arcaico y el tono de grandilocuencia y artificiosidad que caracterizaba las grandes producciones de la firma valenciana durante la década de los cuarenta». Asimismo, este film, conservaba una fuerte influencia de la dictadura en la manera de entender el mito en la España del «nacional-catolicismo», pues hay «una patente voluntad de “cristianizar” al Caballero», no solo por las interpretaciones que se pueden deducir de Rivelles, sino por el final, cuando Alonso Quijano recobra la cordura para poder «ponerse en gracia de Dios y que sus últimas palabras sean “Jesús, Jesús, Jesús...”» lo que indica «una pretensión catequística de la que Cervantes se hallaba muy lejos». Así, la fiel «síntesis» del texto literario que se proponía Gil, resulta, en palabras de Lara, una «manipulación interesada de un referente mitológico» (Lara, 2005: 79).

La trama cinematográfica que brinda Rafael Gil y, sobre todo, la productora Cifesa —a pesar de intentar seguir el hilo narrativo del texto literario y de pretender lograr su objetivo de fidelidad—, no deja de convertirse en una estampa de lo que el Estado realmente quería promulgar al espectador, intención que difiere enormemente del propósito que Miguel de Cervantes plantea en su obra más universal.

Si para Cifesa era importante llevar a la gran

Además, el nombre de *Caballero de la Triste Figura* que le acuña Sancho, lo conocemos cuando el hidalgo hace el discurso de las armas y las letras y se refiere a él mismo con este apelativo. También se omite el diálogo en el que don Quijote tendrá constancia del libro de Avellaneda. De igual modo, se han obviado relatos que no afectan al contenido central de la obra, como el del *Curioso impertinente* o las *Bodas de Camacho*. Finalmente, termina con un rótulo que indica al espectador «Y esto no fue el fin, sino el principio».

pantalla una obra que fuera fiel al texto cervantino, para Televisión Española también será fundamental grabar una serie de referencia,¹⁹ por eso, en el año 1991 decide poner en manos del cántabro Manuel Gutiérrez Aragón —su primer trabajo como director— el *Quijote*. Así, a finales de los años ochenta el cineasta aceptaba la propuesta del productor Emiliano Piedra (impulsada por la directora de Radiotelevisión Española en aquel momento, Pilar Miró) para poner en marcha la versión televisiva de nuestro caballero andante. Para ello, se contó con el Premio Nobel de Literatura, Camilo José Cela, como guionista, a quien se le encargó, en un primer momento, 18 capítulos²⁰ —retocados por Gutiérrez Aragón porque, según él, no servían—, y los actores Fernando Rey (don Quijote) y Alfredo Landa (Sancho Panza). Sin olvidar a los extraordinarios intérpretes José Luis López Vázquez, Manuel Alexandre, Emma Penella, Héctor Alterio, Aitana Sánchez Gijón, Carmelo Gómez, Terele Pávez, entre otros.

Una vez rodada la primera parte de la obra, la serie se suspende a causa de la fuerte crisis económica por la que atraviesa el medio de comunicación, a lo que hay que añadir el fallecimiento de su productor, Emiliano Piedra, en agosto de 1991, antes del estreno. Asimismo, la muerte del actor Fernando Rey en 1994 acaba con las esperanzas de producir inmediatamente

la segunda parte. Pero, a pesar de los diferentes inconvenientes, la primera parte sí es una realidad y sale a la luz con el título definitivo de *El Quijote de Miguel de Cervantes*, en la que Gutiérrez Aragón ofrece al espectador, por un lado, una producción fiel, precisa y lineal al libro, y, por otro lado, un contenido interno, en el que hace especial hincapié en la prosa del autor/narrador, teniendo siempre en cuenta el propio texto. Según el propio cineasta, un *Quijote* «transgresor con respecto a la imagen que tiene la gente de él, pero, sin embargo, totalmente ortodoxo con el de Cervantes» (Muñoz, 1989: 32).

El Quijote de Miguel de Cervantes requiere de un lector que esté familiarizado con el texto literario para poder interpretar la agudeza cinematográfica del director, que conjuga hábilmente una *apariencia externa* de narraciones académicas y lineales, y un *discurso interno* en el que queda plasmado la voluntad de trasladar las características propias de la narración cervantina (Herranz, 2016: 61).

La serie de TVE consigue, gracias a la minuciosa labor de Gutiérrez Aragón, hacer llegar al espectador una obra que combina magistralmente texto y pedagogía, es decir, que hay una clara consonancia entre el escritor alcalaíno y el director del film, lo que la diferencia de manera notable de las adaptaciones precedentes en las que don Quijote era una figura independiente del propio escrito. Aquí, en cambio, el cineasta logra que el personaje vaya parejo a la estructura del libro y consigue que la obra y la imagen visual sean afines. Gracias a los juegos intertextuales entre ficción y metaficción, y entre historia narrada y autor (Cervantes),²¹ alcanza que la

¹⁹ En el año 1980, bajo la dirección de Alfonso Ungría, TVE puso en marcha la serie *Cervantes*, uno de los proyectos más ambiciosos del medio de comunicación que se vio interrumpido, aunque más tarde se retomara, por la falta de rigor histórico y la descabellada interpretación de algunos pasajes por parte de los guionistas.

²⁰ En un primer momento se pensó en el escritor Camilo José Cela para llevar a cabo el guion de la primera parte (8 capítulos) y en Mario Camus para la segunda (10 capítulos). Finalmente, TVE, después del fallecimiento de Emiliano Piedra, quien había impulsado este proyecto, decidió que Gutiérrez Aragón llevaría a cabo la segunda parte de la obra y no Camus.

²¹ Un ejemplo de los juegos intertextuales es la interrupción del enfrentamiento entre don Quijote y el Vizcaíno, cuando ambos mantienen sus espadas en alto, para introducir la incursión del escritor (interpretado por



literatura pase al cine con elegante fidelidad a la construcción y narración del texto.

Gutiérrez Aragón en su serie, dividida en cinco trancos,²² se mantiene fiel a la historia del texto,²³ a la representación realista de las personas y los objetos, a los que les otorga una apariencia física capaz de alterar la visión del hidalgo manchego, quien se nos descubre como un personaje más humano, con sus debilidades y contradicciones, con su locura y su parodia confundidas entre sí, muy lejos de los personajes idealizados creados por Gil en 1947 y Grigori Mijailovich Kozintsev en 1957. Según Carlos F. Heredero «esta figura no es otra cosa que una invención literaria, un puro juego de representación al que el mismísimo Don Quijote y Manuel Gutiérrez Aragón se entregan, en comandita, con una visible, jugosa y deleitable complicidad» (2005: 402).

Una década después²⁴ de esta exitosa primera parte, y ya superadas las coyunturas que marcaron el silencio indefinido al finalizar el rodaje de la serie televisiva, el productor Juan Gona decide retomar el proyecto en 2001 para rodar la segunda parte de la obra. Para ello, cuenta con el director y guionista Manuel Gutiérrez Ara-

gón y con actores de la talla de Luis Galiardo (don Quijote), Carlos Iglesias (Sancho Panza), Víctor Clavijo (barbero), Marta Etura (Dulcinea), Manuel Alexandre (Montesinos), Emma Suárez (Duquesa) o Juan Diego Botto (Tosilos), entre otros.

La adaptación de esta segunda parte a la pantalla traerá más dificultades al cineasta que la primera porque la novela es más extensa, hay mayor presencia de los personajes y no hay tantas historias intercaladas que poder eliminar, por eso, desarrollará una obra que no estará tan vinculada al texto literario como la anterior, es decir, no obviará completamente la escritura cervantina, pero hará mayor uso de los juegos intertextuales, así don Quijote no es solo un protagonista de las acciones que se desarrollan a su alrededor, sino que será conocedor de que existe esa narración escrita. El propio Gutiérrez Aragón aludirá a las diferencias estructurales entre ambas partes de la obra para justificar su nuevo acercamiento al texto de Cervantes:

La primera parte de *El Quijote* tiene su sentido en una serie de televisión, con un capítulo a la semana y que luego el público se olvide, porque el esquema es muy parecido: don Quijote ve una cosa, la toma por otra, ataca y le apalean. Entonces, necesita uno del olvido de una semana. En cambio, la segunda parte, *El caballero don Quijote*, ya es una novela barroca y, por lo tanto, más integrada, con un arco dramático, y a mí me interesaba mucho más que, en vez de adaptarse para la televisión, se adaptara para una sola película (Gutiérrez Aragón, 2003: 289).

Asimismo, el hilo conductor de la trama tampoco se reducirá a seguir ordenadamente la estructura novelística,²⁵ como sucedía en la

José Luis Pellicena) por la callejuelas de Toledo hasta que tropieza, inesperadamente, con el manuscrito del libro en el que se describe ese mismo duelo (Heredero, 2005: 401).

²² Esta denominación se la dio Camilo José Cela, que también la empleó para dividir sus memorias.

²³ En algunos casos se ve obligado a abreviar ciertos capítulos, como el relato del cabrero Pedro (I: 12) o los acontecimientos entre los capítulos 37 y 43: El discurso de las armas y las letras (I: 37), la historia del cautivo (I: 39-42) y la historia del mozo de mulas (I: 43).

²⁴ Tras el resultado de la primera parte, Andrés Vicente Gómez propone producir una segunda parte que no conserve estructura seriada, sino predestinada al cine y de la que se responsabilizaría Manuel Gutiérrez Aragón porque era quien mejor podía dar continuidad al proyecto iniciado en 1992. El cineasta cántabro piensa en Marcello Mastroianni para el papel de don Quijote, pero la iniciativa vuelve a suspenderse.

²⁵ Gutiérrez Aragón prescinde de las aventuras del retablo de Maese Pedro, (I: 25), Clavileño (I: 40-41) y de los pleitos de Sancho (I: 45). Asimismo, algunos de los

serie de 1991, sino que, en ciertas ocasiones, don Quijote se dejará llevar por la invención de su doble literario y acabará recorriendo espacios propios del texto de Avellaneda y no de Cervantes, como por ejemplo, su visita al manicomio de Toledo. Además, hay especial empeño en el cineasta en destacar la comicidad del gobierno de Sancho y los acontecimientos con los Duques frente a otros sucesos de la obra. En esta segunda parte, en comparación a la primera, los elementos se nos presentan, en cierto modo, dispersos, sobre todo, en los siete primeros capítulos, y no con todo lujo de detalles como sucedía en la serie, en la que quedaba retratada más la prosa cervantina que la historia. Igualmente, el lenguaje expresivo también ha sufrido un cambio sustancial, pues, si en la primera parte el caballero empleaba una elocución diferente a la de los demás personajes, en esta segunda parte recurrirá a una expresión más naturalista y serán otros caracteres quienes hagan uso de formas literarias y arcaicas más propias de la caballería andante.

En *El caballero Don Quijote*, Gutiérrez Aragón presenta ante los ojos del espectador una película moderna, diferente al retrato popular del caballero manchego, en la que se refleja el texto cervantino a través de juegos metaficcionales. Si en la primera parte el cántabro era fiel a la obra literaria y no ofrecía interpretaciones propias fuera de lo estrictamente escrito, en

planteamientos que lleva a cabo en la película se alejan de la novela, como por ejemplo, la victoria de don Quijote frente a Sansón Carrasco; los consejos que el hidalgo le da a Sancho cuando marcha a gobernar su ínsula demuestran una farsa diferente a la que se plantea en la novela; don Quijote dice que no puede leer el libro de Avellaneda por la letra tan pequeña, en cambio, en la obra sabemos que llega a leer alguna parte y hojearlo; no asistimos a la muerte del caballero, sino que el cineasta nos ofrece un discurso de Sancho ante su mujer y sus hijos sobre la necesidad de que exista un Quijote, lo que demuestra la quijotización del famoso escudero.

esta segunda parte brinda una versión más personal gracias a los cambios de algunas escenas —como sucedía, por ejemplo, con Pabst o Kozintsev— que ofrecen un soplo de novedad al film y lo alejan de la versión más conservadora. Según Heredero:


Entre lo real y lo soñado, este Quijote cabalga muy lejos de los trillados caminos surcados por la mayoría de sus antecedentes cinematográficos y desborda con amplitud, incluso, las propuestas —igualmente personales, pero bastante más tímidas— ensayadas por Manuel Gutiérrez Aragón en su versión televisiva del primer libro. Este es, finalmente, el Quijote cinematográfico más original, de más poderoso aliento imaginario y de mayor complejidad dramática que ha dado el cine durante los últimos años (2005: 404).

CONCLUSIÓN

Los intentos de adaptación cinematográfica del *Don Quijote* de Miguel de Cervantes ha supuesto un reto difícil y complejo para varias generaciones de cineastas que han intentado llevar a la gran pantalla esta obra cumbre de las letras hispánicas. Muchos han sido los que han intentado dar vida al hidalgo manchego en el séptimo arte, sin embargo, pocos lo han conseguido, porque más que una fiel adaptación del texto literario, han llevado a cabo una transposición contextual.

Cuando la figura del hidalgo deja de ser ficción literaria para convertirse en realidad visual, suscita diversas interpretaciones en cada lector, pues, aunque Cervantes describa minuciosamente ciertos personajes y pasajes, otros quedan dispuestos a la libre imaginación, por eso, el cineasta debe encontrar el punto intermedio que le permita ser escrupuloso con la obra cervantina, pero al mismo tiempo no defraudar al espectador.





La admiración que alcanzan don Quijote y Sancho desde finales del XIX en toda Europa, origina que muchos cineastas se interesen por la obra de Cervantes. Así, para autores como Gaumont, Nonguet y Zecca, Morlhon, Méliès, Amleto Palermi, Elvey, Lauritzen, Pabst o Kozintsev el *Quijote* ha servido de modelo para diferentes propósitos y planteamientos gracias al abanico de posibilidades interpretativas que ofrece el hidalgo manchego, de ahí las múltiples adaptaciones libres.

En España, aunque se ha prorrogado más que en otros países, la adaptación cinematográfica del *Quijote* fue un hecho, pues aunque en 1910 Narcís Cuyás hizo un intento de adaptar la novela, no será hasta 1947 cuando Rafael Gil lleve a la gran pantalla su adaptación, que, aunque se prometía fiel a la obra, acaba exaltando elementos ajenos al texto de Cervantes, lo que significa que más que una lectura fidedigna hay una interpretación personal del escrito, como venía sucediendo a otros muchos directores.

El espectador tendrá que esperar hasta el año 1991 para que Manuel Gutiérrez Aragón, por petición del productor Emiliano Piedra, lleve a Televisión Española la primera parte del *Quijote*, cuya versión es, hasta el momento, la que plantea mayor afinidad con la intención cervantina, gracias al ingenio del cineasta que logra enlazar a la perfección la coherencia entre texto literario y representación audiovisual. Sin embargo, no sucederá lo mismo con *El caballero Don Quijote*, la segunda parte de la obra que ve la luz en 2002. En este film, Gutiérrez Aragón, se desvincula, en cierto modo, de las acciones argumentales para enfatizar en los juegos intertextuales, que lo conducen a una nueva aproximación al texto cervantino y con ello a una interpretación más personal y moderna del contenido. Esta nueva lección no desmerece ser desprestigiada porque enlaza magistralmente

originalidad e imaginación y supera de manera considerable a las representaciones anteriores de otros autores. Si bien esta última adaptación del director es la que mejor representa a nuestro caballero de la Triste Figura, aún falta en nuestra filmografía una versión fiel de la segunda parte.

Las aproximaciones a Miguel de Cervantes y sobre todo al *Quijote* se han producido en diferentes soportes y formatos a lo largo de la historia, hecho que demuestra que tanto la figura como la obra literaria son un referente universal que han suscitado múltiples ideas. Ya desde que en el año 1605 se publicara la primera parte de la obra —y en 1615 la segunda— hasta el siglo XXI, el *Quijote* ha sido un libro de éxito extraordinario entre las generaciones de pensadores, escritores, humanistas y cineastas de prestigio que han tenido en cuenta el atractivo de la obra cervantina ya que traspasa las épocas sin perder un ápice de fascinación e interés gracias a la genialidad de su autor.


Más de un siglo después de que el cine, y posteriormente la televisión, empezaran a aunar texto narrativo e imagen, el personaje y la obra cervantina siguen siendo, como hemos visto, una fuente inagotable de interpretaciones y creaciones. Esta idea queda muy bien reflejada en el siguiente fragmento del «Estudio preliminar: *Las voces del Quijote*» de Fernando Lázaro Carreter para la edición de *Don Quijote de la Mancha* dirigida por Francisco Rico:

picando en todo, hablando cosas de meollo y de sustancia, acuñados como cara y cruz de una medalla de oro, don Quijote y Sancho siguen haciendo este milagro secular de reunirnos a mujeres y a hombres a escuchar o a leer o a interpretar su propia y libre palabra nuestra (Lázaro Carreter, 1998: 5).

RECIBIDO EN JULIO DE 2017
 ACEPTADO EN JULIO DE 2017
 VERSIÓN FINAL DE OCTUBRE DE 2017

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alcaraz, Juan de (2005): «Antonio Abad Ojuel habla acerca de su adaptación de *Don Quijote* a la pantalla», en Emilio de la Rosa, Luis M. González y Pedro Medina (coords.), *Cervantes en imágenes. Donde se cuenta cómo el cine y la televisión evocaron su vida y su obra (edición ampliada)*, Alcalá de Henares: Festival de cine de Alcalá de Henares / Comunidad de Madrid, 233-236.
- Bagno, Vsevolod (1995): *El Quijote vivido por los rusos*, Madrid: Diputación de Ciudad Real / CSIC.
- Baldelli, Pio (1964) [1970]: *El cine y la obra literaria*, trad. Alejandro Saderman, Buenos Aires: Galerna.
- Cervantes, Miguel de (2004): *Don Quijote de la Mancha*, ed. Martín de Riquer, Barcelona: Planeta.
- Diego, Gerardo (2005): «Glosa en Sierra Morena», en Emilio de la Rosa, Luis M. González y Pedro Medina (coords.), *Cervantes en imágenes. Donde se cuenta cómo el cine y la televisión evocaron su vida y su obra (edición ampliada)*, Alcalá de Henares: Festival de cine de Alcalá de Henares / Comunidad de Madrid, 237-239.
- Fernández Cuenca, Carlos (2005): «Historia cinematográfica de *Don Quijote de La Mancha*», en Emilio de la Rosa, Luis M. González y Pedro Medina (coords.), *Cervantes en imágenes. Donde se cuenta cómo el cine y la televisión evocaron su vida y su obra (edición ampliada)*, Alcalá de Henares: Festival de cine de Alcalá de Henares / Comunidad de Madrid, 25-64.
- Fernández-Santos, Elsa (2005): «Cineastas y expertos coinciden en la imposibilidad de llevar el *Quijote* al cine», *El País*, 27 de abril.
- Gimferrer, Pere (1999): *Cine y literatura*, Barcelona: Seix Barral.
- González, Palmira (1987): *Els anys daurats del cinema clàssic de Barcelona (1906-1923)*, Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona.
- Gubern, Román (1989): *Historia del cine*, Barcelona: Lumen.
- Gutiérrez Aragón, Manuel (2003): «Adaptación del *Quijote*», en vv.AA., *Literatura y cine: Actas del Congreso. Jerez de la Frontera, 15-18 de octubre de 2002*, Jerez de la Frontera: Fundación Caballero Bonald, 283-290.
- Herranz, Ferran (2016): *El Quijote y el cine*, Madrid: Cátedra.
- Heredero, Carlos F. (2005): «Aventuras cervantinas de Manuel Gutiérrez Aragón», en Emilio de la Rosa, Luis M. González y Pedro Medina (coords.), *Cervantes en imágenes. Donde se cuenta cómo el cine y la televisión evocaron su vida y su obra (edición ampliada)*, Alcalá de Henares: Festival de cine de Alcalá de Henares / Comunidad de Madrid, 397-404.
- Jarnés, Benjamín (1936): *Cita de ensueños*, Madrid: Biblioteca G.E.C.I.
- Lara, Fernando (2005): «*El Quijote*. Variaciones sobre un mito», en Emilio de la Rosa, Luis M. González y Pedro Medina (coords.), *Cervantes en imágenes. Donde se cuenta cómo el cine y la televisión evocaron su vida y su obra (edición ampliada)*, Alcalá de Henares: Festival de cine de Alcalá de Henares / Comunidad de Madrid, 75-82.
- Lázaro Carreter, Fernando (1998): «Estudio preliminar: *Las voces del Quijote*», en Miguel de Cervantes, *Don Quijote de La Mancha*, ed. Francisco Rico. Barcelona: Instituto Cervantes-Crítica, 2 vols. Disponible en <<http://cvc.cervantes.es/obref/quijote/introduccion/estudio/default.htm>>.
- Muñoz, Diego (1989): «Mario Camus y Manuel Gutiérrez Aragón dirigirán la serie de TVE sobre *El Quijote*», *La Vanguardia*, 15 de mayo.
- Oliver, Jos (2005): «*Don Quixote*», en Emilio de la Rosa, Luis M. González y Pedro Medina (coords.), *Cervantes en imágenes. Donde se cuenta cómo el cine y la televisión evocaron su vida y su obra (edición ampliada)*, Alcalá de Henares: Festival de cine de Alcalá de Henares / Comunidad de Madrid, 181-183.
- Paz Gago, José María (2005): «Les aventures de *Don Quichotte de la Manche* (1902-1903), primer filme de la historia», en Emilio de la Rosa, Luis M. González y Pedro Medina (coords.), *Cervantes en imágenes. Donde se cuenta cómo el cine y la televisión evocaron su vida y su obra (edición ampliada)*, Alcalá de Henares: Festival de cine de Alcalá de Henares / Comunidad de Madrid, 173-178.
- Pérez Perucha, Julio (2005): «A la sombra del *Quijote*», en Emilio de la Rosa, Luis M. González y Pedro Medina (coords.), *Cervantes en imágenes. Donde se cuenta cómo el cine y la televisión evocaron*



su vida y su obra (edición ampliada), Alcalá de Henares: Festival de cine de Alcalá de Henares / Comunidad de Madrid, 65-74.

34

Sammons Eddie, Medina, Pedro, Rosa, Emilio de la, Palacio, Manuel y González, Luis Mariano (2005): «Filmografía», en Emilio de la Rosa, Luis M. González y Pedro Medina (coords.), *Cervantes en imágenes. Donde se cuenta cómo el cine y la televisión evocaron su vida y su obra (edición ampliada)*, Alcalá de Henares: Festival de cine

de Alcalá de Henares / Comunidad de Madrid, 471-545.

Vilches, Ángel (2005): «*El Quijote* no puede verse de una u otra manera, sino sólo como lo escribió Cervantes», en Emilio de la Rosa, Luis M. González y Pedro Medina (coords.), *Cervantes en imágenes. Donde se cuenta cómo el cine y la televisión evocaron su vida y su obra (edición ampliada)*, Alcalá de Henares: Festival de cine de Alcalá de Henares / Comunidad de Madrid, 229-231.