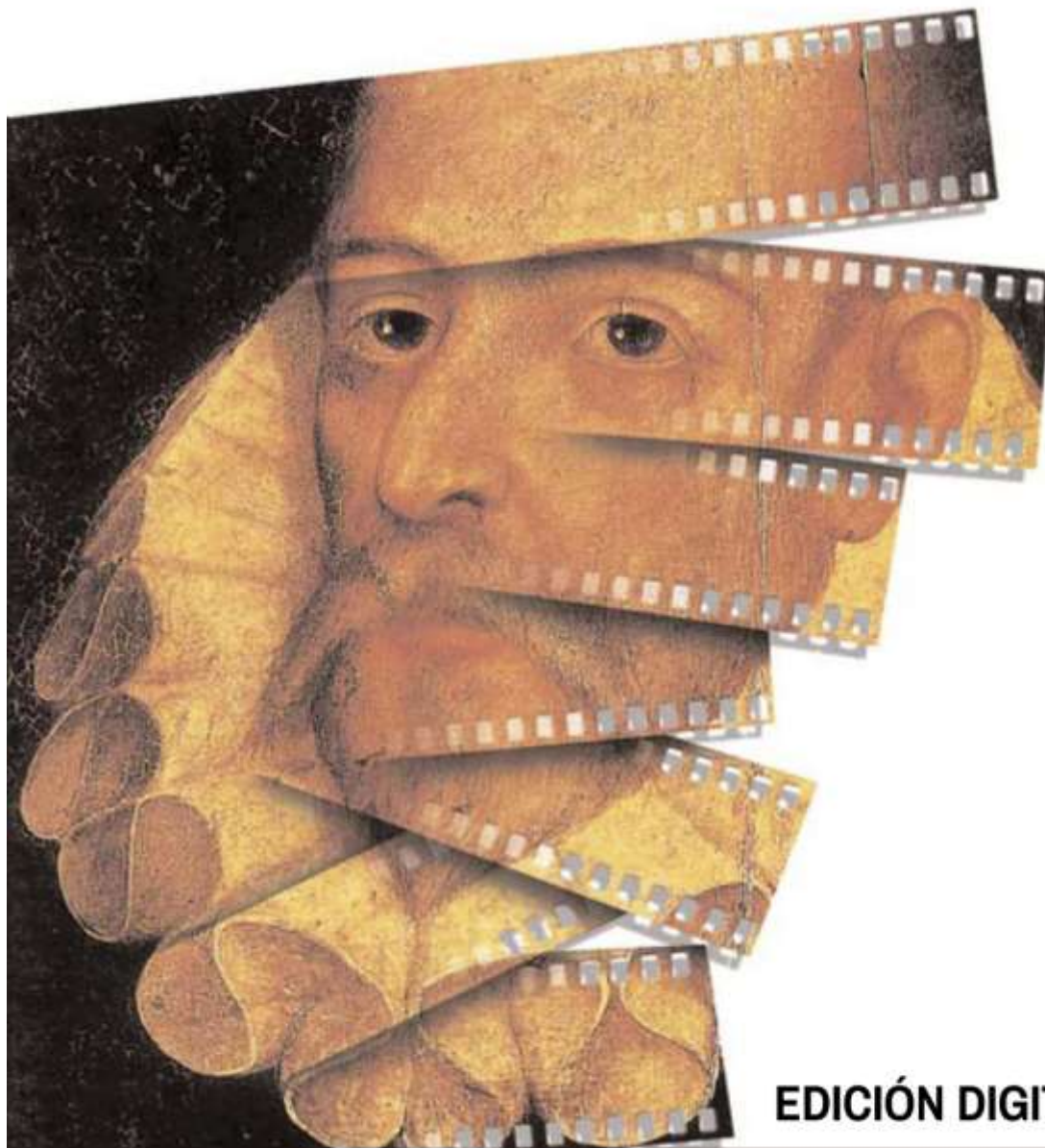


CERVANTES EN IMÁGENES

DONDE SE CUENTA CÓMO EL CINE Y LA TELEVISIÓN ADAPTARON SU VIDA Y OBRA

Ed. Luis Mariano González y Pedro Medina



2017
EDICIÓN DIGITAL

FESTIVAL DE CINE DE ALCALÁ DE HENARES / COMUNIDAD DE MADRID

Edición

Luis M. González y Pedro Medina

Edita

Festival de Cine de Alcalá de Henares / Comunidad de Madrid

Ayuntamiento de Alcalá de Henares © Autores de los textos

© Festival de Cine de Alcalá de Henares / Comunidad de Madrid y Ayuntamiento de Alcalá
de Henares

© Traducciones del Francés: Cruz López Cortón

© Traducciones del Inglés: Susana Slingluff, Igor Aristegui y Leticia Quintanilla ©

Traducciones del Italiano: Carlos F. Herrero Galindo

Digitalización

Eduardo Vega Garrido



NOTA DE LOS EDITORES

Hay publicaciones que nacen con la intención de ser obras vivas y en constante evolución. Es el caso de este *Cervantes en imágenes* que ahora tienen entre sus manos. Su origen tuvo lugar en 1998 y pronto vimos que el tema tratado era más complejo y escondía más referencias y obras de las que habíamos imaginado en un principio. Aquella primera edición contó con una segunda, ampliada, unos años más tarde, en 2005. Entre una edición y otra, se produjo una revisión en profundidad de los textos publicados, provocada en parte por las obras que se realizaron en ese periodo, entre dos efemérides cervantinas, y en parte también por el material que fue apareciendo de años atrás. La proliferación de información y bases de datos que fue trajo la rápida implantación de Internet en todo el mundo ayudó a ello.

Existía -y todavía existe- la creencia de que la relación del séptimo arte con Cervantes ha sido irregular y escasa. Si en las anteriores ediciones de esta publicación ya se ponía en duda esta idea, esta nueva edición digital viene a demostrar que las referencias en el cine y la televisión han sido abundantes y no tan despreciables como se pensaba.

En el primer volumen recopilamos información sobre 177 obras que se acercaban a la vida o a la obra del escritor alcalaíno. En la segunda edición ampliada de aquel primer *Cervantes en imágenes*, reunimos unas 335 referencias entre trabajos televisivos, cortos y largometrajes, obras de carácter experimental, de animación, documentales y de ficción, acercamientos fieles al original o libremente inspirados en el *Quijote* y otras novelas cervantinas, así como películas y episodios de series donde Cervantes o sus personajes son meras referencias o citas con mayor o menor coartada cultural. En esta tercera edición, ahora digital, la recopilación de entradas filmográficas alcanza la notable cifra de 573 obras.

Desde los orígenes del cinematógrafo, Miguel de Cervantes ha sido objeto de decenas de acercamientos que, con mayor o menor fortuna, han intentado traducir al universal idioma de las imágenes su incomparable prosa y su novelesca biografía. Su influencia, aunque no éramos conscientes de ello, ha sido grande y las referencias a los personajes cervantinos, fundamentalmente a Don Quijote y a Sancho Panza, son constantes y atraviesan toda la historia del cine y la televisión.

La estructura que da forma a esta publicación desde su primer volumen tiene cuatro partes diferenciadas. Una primera en la que se desarrollan distintos formatos o géneros de manera amplia y general. De esta forma, encuentran un lugar destacado el cine de animación, el cortometraje, la televisión, etc. Aquí hemos incorporado nuevos textos, creados para la ocasión. 'Los otros quijotes' -los cineastas cervantinos, los personajes quijotescos en la historia del cine...-, o los 'Quijotes del limbo cinematográfico: los proyectos que nunca se realizaron', iluminan y complementan una parte de la historia menos explícita, pero no menos importante, sobre la influencia cervantina en el cine. En su segunda parte, la publicación profundiza, con numerosos textos recuperados o realizados para el propio libro, varios de ellos para esta edición, en aquellas películas sobre el escritor y su obra de mayor interés y envergadura. Una amplísima y detallada filmografía, aderezada con extractos de diversas publicaciones, y una exhausta bibliografía, que reúne referencias de publicaciones españolas y extranjeras, completan un libro que prácticamente duplica en volumen a sus dos primeras ediciones.

Cervantes en imágenes, ahora digital, continuará creciendo, aprovechando las posibilidades de la era digital. En sus más de mil doscientas páginas nos hacemos eco de buena parte de las evocaciones lejanas, adaptaciones fieles, inspiraciones libres y referencias varias de las que el creador de *El Quijote* ha sido objeto hasta el día de hoy. Su obra sigue y seguirá siendo fuente de inspiración y referencia ineludible en un arte que es, entre otras cosas, narrativo, y que sigue buscando en las aguas de la literatura para crear personajes y contar historias.

AGRADECIMIENTOS

El resultado de esta publicación es fruto de un esfuerzo común. Sin la colaboración de numerosas personas e instituciones, Cervantes en imágenes difícilmente habría visto la luz. Un año más, el apoyo de Filmoteca Española y su personal ha sido fundamental para darle al libro la dimensión gráfica y documental que el tema merece. En este sentido, queremos agradecer especialmente el esfuerzo de Ma Ángeles Sanz, Luis Fernández Colorado, Fina López, Valeria Ciompi, Efraín Sarria, Luis Galende, Miguel Soria, Diego Martín, Mariano Gómez, Trinidad del Río, Alfonso del Amo, Marga Lobo, María García Barquero, Concha Oncina, Catherine Gautier, Ramón Rubio, José Fernández, Daniel Pérez y José María Prado.

Asimismo, han sido imprescindibles las aportaciones de Dolores Devesa, Juan Gabriel Tharrats, Mila de la Rosa, Mamen de la Rosa, Ángeles Castillo, Cristina Castillo, Pedro Ballesteros, Juan César de las Heras, Fabrice de la Rosa, CLIJ / Victoria Fernández, Montserrat de Pablo, Maria Adelaide Ciralo, Carlos Fernández Cuenca, Freddy Bua-che, Ana Jarnés, Jacqueline Oms, José Luis Borau, John Russell Taylor, Ángel A. Pérez Gómez, José Ramón Pérez Ornia, Cineforum, José Monleón, Adelaide Suárez, Augusto Martínez Torres, Esteve Riambau, Juan Cobos, Maite Elola, Ms Robson (Faber and Faber), Nicole Ruellé, Hervé Dumont, Mercé Biadiu, Myriam Hammar, Claudio Niubo, Fernando Lara, Luciana Spina (Museo Nazionale del Cinema), Antonio Lázaro, Peter Besas, Belén Palacios, Alberto Sánchez, Imanol Zumalde Arregi, José Luis Castro de Paz, Teresa Bienvenida, Beatriz Cruz, Felipe G. Constantino, Juan Martínez Martínez, Juan Carlos Larroda, Cristina Gutiérrez, Basilio Martín Patino, Agustín García Matilla, Luis García Matilla, Eduardo García Matilla, José Antonio Pruneda, Miguel Rubio, Antonio Santamarina, Rafael Nieto y Daniel V. Villamediana.

PRIMERA PARTE.....	23
DON QUIJOTE ANTES DEL CINE	24
APUNTES SOBRE LA REPRESENTACIÓN DE DON QUIJOTE DE LA MANCHA EN LOS ESPECTÁCULOS VISUALES PRECINEMATOGRAFICOS	24
HISTORIA CINEMATOGRAFICA DE DON QUIJOTE DE LA MANCHA	31
<i>Razón de este ensayo</i>	31
<i>Problemas cinematográficos de Don Quijote.....</i>	33
<i>Las primeras salidas</i>	38
<i>Dos films anglosajones.....</i>	42
<i>Proyectos que no se realizaron.....</i>	45
<i>La gran aventura de Pat y Patachón</i>	47
<i>La versión de Pabst y Chaliapin</i>	51
<i>Evocaciones quijotescas.....</i>	58
<i>El paisaje de Don Quijote en la pantalla</i>	62
<i>Don Quijote en el cine español.....</i>	64
A LA SOMBRA DEL QUIJOTE.....	73
EL QUIJOTE. VARIACIONES SOBRE UN MITO.....	83
CERVANTES EN EL CORTOMETRAJE ESPAÑOL.....	91
POR LA RUTA DEL DOCUMENTAL ESPAÑOL	91
DON QUIJOTE SE ANIMA	108
<i>La imagen de Don Quijote</i>	113
<i>El Quijote para niños</i>	116
<i>Intermedio porno.....</i>	122
<i>La idea de Don Quijote</i>	123
<i>400 años después... ..</i>	126
<i>Epílogo. De cómo el Caballero Don Quijote salió por tercera vez en busca de nuevas y animadas aventuras en compañía de su fiel Sancho y su creador Don Miguel</i>	132
<i>Largometrajes</i>	133
<i>Series y especiales para la televisión.....</i>	136
<i>Cortometrajes y otras vías.....</i>	141
CERVANTES TELEVISIVO	147
SUMA CERVANTINA EN LA TELEVISIÓN	147
<i>Lo pedagógico y lo textual en televisión</i>	150
<i>Los casos de Cervantes y El Quijote.....</i>	156
UNA AVENTURA CERVANTINA DE LA FICCIÓN / METAFICCIÓN: DESAFÍOS NARRATIVOS Y JUEGOS AUTOCONSCIENTES EN EL CINE	163
<i>Reformas manieristas: ¿Herencia cervantina?.....</i>	167
<i>Al otro lado de la pantalla: autoconsciencia y metaficción</i>	168
<i>El género es miscelánea, la fábula juego</i>	176
<i>Genuinas adaptaciones cervantinas. Don Quijote de Orson Welles</i>	178
ESPAÑÓLES EN QUIJOTES EXTRANJEROS.....	181
DOS CABALGAN JUNTOS (RODAJES CERVANTINOS EN CASTILLA-LA MANCHA).....	190
LOS OTROS QUIJOTES.....	194
ALGUNOS CINEASTAS CERVANTINOS	195
LOS VIEJOS IDEALES.....	201
<i>Los Quijotes</i>	210
<i>De las parejas cómicas a don Quijote y Sancho</i>	213

<i>Destinos inciertos y lugares comunes</i>	219
QUIJOTES DEL LIMBO CINEMATográfico: LOS PROYECTOS QUE NUNCA SE REALIZARON	223
<i>Proyectos de la época muda</i>	224
<i>Los proyectos del Hollywood clásico</i>	227
<i>Proyectos de animación norteamericanos</i>	231
<i>Los proyectos europeos</i>	234
<i>Argentina y España</i>	236
<i>Coda final</i>	239
SEGUNDA PARTE	241
LES AVENTURES DE DON QUICHOTTE DE LA MANCHE (FERDINAND ZECCA, 1903)	242
LES AVENTURES DE DON QUICHOTTE DE LA MANCHE (1902-1903), PRIMER FILME DE LA HISTORIA	242
DON QUIXOTE (MAURICE ELVEY, 1923)	248
DON QUIXOTE	248
DON QUIXOTE AF MANCHA (LAU LAURITZEN, 1926)	251
CARL SCHENSTRÖM Y MARINA TORRES EN “DON QUIJOTE DE LA MANCHA”	251
DOROTEA O LA PRINCESA MICOMICONA (RICARDO MARÍN; PROYECTO, 1928)	255
DOROTEA O LA PRINCESA MICOMICONA. UN FILME DE RICARDO MARÍN QUE SE QUEDÓ EN PROYECTO.....	255
DON QUICHOTTE / DON QUIXOTE (GEORG WILHEM PABST 1933)	260
LA GRAN AVENTURA QUIJOTESCA.....	260
DE DON QUICHOTTE AL EXOTISMO	263
DON QUIXOTE	267
LA RUTA DE DON QUIJOTE (RAMÓN BIADIU, 1934)	270
DON QUIJOTE Y EL CINE	270
DULCINEA (LUIS ARROYO, 1946)	271
DULCINEA, 1946	272
DON QUIJOTE DE LA MANCHA (RAFAEL GIL, 1948)	276
EL QUIJOTE NO PUEDE VERSE DE UNA U OTRA MANERA, SINO SÓLO COMO LO ESCRIBIÓ CERVANTES.....	276
ANTONIO ABAD OJUEL HABLA ACERCA DE SU ADAPTACIÓN DE DON QUIJOTE A LA PANTALLA	279
GLOSA EN SIERRA MORENA	282
LA RUTA DE DON QUIJOTE.....	284
UNA ADAPTACIÓN REVERENTE	288
DON KIJHOJ (GRIGORI KOZINTSEV, 1957)	291
DON QUICHOT (DON QUIJOTE)	291
GRIGORI KOZINTSEV	295
LA MAGNÍFICA IRONÍA DEL DON.....	298
<i>Personalidad convincente</i>	299
<i>Sin oposición</i>	302
I, DON QUIXOTE (KART GENUS, 1959)	304
DIARIO DE “YO, DON QUIJOTE”	304
AVENTURAS DE DON QUIJOTE (EDUARDO GARCÍA MAROTO, 1961)	310
AVENTURAS DE DON QUIJOTE (1961), O LA QUIJOTADA DE UN DIRECTOR ESPAÑOL QUE CREYÓ EN EL CINE PARA NIÑOS.	310
DULCINEA (VICENTE ESCRIVÁ, 1962 [1963])	314
DULCINEA. 1962 [1963]	314
DON QUICHOTTE DE CERVANTES (ERIC ROHMER, 1965)	319

LA IMAGEN PICTÓRICA Y LA PALABRA LITERARIA: DON QUICHOTTE DE CERVANTES, UNA EMISIÓN TELEVISIVA DE ERIC ROHMER.....	319
RINCONETE Y CORTADILLO (BASILIO MARTÍN PATINO,1968)	323
DOS EXPERIENCIAS CERVANTINAS.....	324
<i>"La ruta de Don Quijote"</i>	324
<i>"Rinconete y Cortadillo"</i>	328
UN DIABLO BAJO LA ALMOHADA (JOSÉ MARÍA FORQUÉ, 1968).....	333
UN DIABLO BAJO LA ALMOHADA.....	333
RINCONETE Y CORTADILLO (MIGUEL PICAZO, 1971)	337
RINCONETE Y CORTADILLO.....	337
EL HOMBRE DE LA MANCHA (ARTHUR HILLER, 1972).....	340
EL HOMBRE DE LA MANCHA, UN MUSICAL POLÉMICO.....	340
THE ADVENTURES OF DON QUIXOTE (ALVIN RAKOFF, 1972).....	342
THE ADVENTURES OF DON QUIXOTE: UN DIGEST TELEVISIVO.....	343
ESPAGNES III: MOURIR SAGE ET VIVRE FOU (DON QUIJOTE) (JOSÉ MARÍA BERZOSA, 1973).....	345
ESPAGNES III: MOURIR SAGE ET VIVRE FOU (1973).....	345
DON QUIJOTE CABALGA DE NUEVO (MÉXICO-ESPAÑA: ROBERTO GAVALDÓN, 1973).....	348
LA VOZ NEGRA DE CERVANTES.....	348
ENTREVISTA A CARLOS BLANCO.....	352
<i>El aroma cervantino</i>	356
DON QUIJOTE CABALGA DE NUEVO: CANTINFLAS HACE SU LECTURA DEL MITO.....	359
<i>La producción</i>	360
<i>Cantinflas a lo Sancho Panza</i>	365
<i>El sentido de la adaptación</i>	368
DON QUIXOTE (RUDOLF NUREYEV, ROBERT HELLMANN, 1973).....	369
DON QUIXOTE.....	369
DON QUIJOTE DE LA MANCHA (CRUZ DELGADO, 1979)	371
HISTORIA DE LA PRODUCCIÓN DE LA SERIE DE DIBUJOS ANIMADOS DON QUIJOTE DE LA MANCHA.....	371
CERVANTES (ALFONSO UNGRÍA, 1981)	373
CERVANTES, UN TELEFILME ESPAÑOL PARA LA PRIMERA CADENA.....	373
DON QUIJOTE, FRAGMENTOS TEATRALES / DON CHISCIOTTE FRAGMENTOS TEATRALES (MAURIZIO SCAPARRO,1984)	377
UNA NUEVA SALIDA DE DON QUIJOTE.....	377
<i>El Caballero Andante, en el teatro</i>	379
DON CHISCIOTTE.....	380
LA VIDA DE DON QUIJOTE Y SANCHO. (REVAZ CHJEIDZE, 1989)	384
REFLEXIONES EN TORNO AL QUIJOTE HISPANO-RUSO.....	384
LA VIDA DE DON QUIJOTE Y SANCHO.....	386
EL QUIJOTE (MANUEL GUTIÉRREZ ARAGÓN,1991).....	389
AVENTURAS CERVANTINAS DE MANUEL GUTIÉRREZ ARAGÓN.....	390
MANUEL GUTIÉRREZ ARAGÓN. ENTREVISTA.....	398
<i>Jugando al mus</i>	399
<i>Final sin suspense</i>	400
DON QUIJOTE (ORSON WELLES, 1955-1992).....	401
WELLES Y CERVANTES: UNA AVENTURA QUIJOTESCA.....	402

<i>A ambos lados del Atlántico</i>	405
<i>La España de Don Quijote</i>	407
<i>La obsesión por el montaje</i>	409
<i>Sin pistas</i>	411
<i>Hidalgo post-mortem</i>	413
<i>Un hijo póstumo</i>	416
<i>Un viaje a través del tiempo</i>	418
DON QUIJOTE.....	420
ENTREVISTA CON ORSON WELLES	423
PÁGINAS DEL GUION DE DON QUIJOTE.....	426
EL HOMBRE QUE MATÓ A DON QUIJOTE (TERRY GILLIAM)	431
EL NACIMIENTO DE UN PROYECTO.....	431
EL CABALLERO DON QUIJOTE (MANUEL GUTIÉRREZ ARAGÓN, 2002)	434
ENTRE LO REAL Y LO SOÑADO: EL CABALLERO DON QUIJOTE.....	434
<i>Los actores, los personajes</i>	435
<i>El texto, el diálogo</i>	436
<i>Los lugares, las localizaciones</i>	436
LOST IN LA MANCHA (KEITH FULTON Y LOUIS PEPE, 2000)	437
EN LOS DOMINIOS DE LA FATALIDAD	437
<i>El ánimo antes de la batalla</i>	438
<i>Autopsia de una pesadilla</i>	439
LOST IN LA MANCHA. NOTAS DE PRODUCCIÓN	441
HONOR DE CAVALLERIA (ALBERT SERRA, 2006)	443
EL CIELO DEL QUIJOTE.....	444
TANG JI KE DE (AH GAN, 2010)	446
TERCERA PARTE	450
FILMOGRAFÍA	451
(PRIMERA PARTE: 1898-1979)	452
1898-1909.....	452
<i>Don Quichotte</i>	452
<i>Las aventuras de Don Quijote de la Mancha (Les Aventures de don Quichotte de la Manche)</i> 452	
<i>[Centenario del Quijote]</i>	455
<i>Don Quichotte</i>	457
<i>Don Quixote's Dream [El sueño de Don Quijote]</i>	457
<i>La Toile d'araignée merveilleuse [La tela de araña maravillosa]</i>	458
<i>Don Quichotte</i>	459
<i>Don Quixote</i>	462
<i>Excelsior</i>	463
<i>Moderne École o L'École moderne [La escuela moderna]</i>	465
1910-1919.....	466
<i>El curioso impertinente</i>	466
<i>Don Quijote de La Mancha</i>	468
<i>Galatée [Galatea]</i>	468
<i>Monsieur Don Quichotte [Señor Don Quijote]</i>	469
<i>Don Chisciotte</i>	470
<i>La parodia di Don Quichotte [La parodia de Don Quijote]</i>	472
<i>Un récit héroïque [Una historia heroica]</i>	473
<i>Don Quichotte</i>	474

<i>La gitanilla (L'Enfant de la roulotte)</i>	480
<i>La gitanilla</i>	481
<i>The Husband's Experiment [El experimento del marido]</i>	486
<i>Il sogno di Don Chisciotte [El sueño de Don Quijote]</i>	487
<i>Don Chisciotte in frack [Don Quijote en frack]</i>	490
<i>Don Quixote</i>	491
<i>Dreamy Knights [Caballeros soñadores]</i>	495
<i>Un émule de Don Quichotte</i>	496
<i>La Señorita Don Quijote (Mademoiselle Don Quichotte)</i>	496
<i>El Quijote modern (The Knickerbocker Buckaroo)</i>	501
AÑOS 1920.....	502
<i>P.D.Q.</i>	502
<i>Il cavaliere della lieta figura [El caballero de la alegre figura]</i>	503
<i>Don Quijote Tiroseguro (Don Quickshot of the Rio Grande)</i>	505
<i>Don Quixote</i>	507
<i>La gitanilla</i>	514
<i>Cyrano de Bergerac (Cirano di Bergerac)</i>	520
<i>Don Quijote de la Mancha (Don Quixote of Mancha)</i>	523
<i>La chica del gato</i>	535
<i>Looking For Trouble [Buscando problemas]</i>	537
<i>The Boob [El bobo]</i>	538
<i>Western Pluck</i>	540
<i>La ilustre fregona</i>	541
<i>Quelques aspects du pavillon de Don Quichotte à l'Exposition de Séville (Espagne)</i>	548
<i>Dorotea o la princesa Micomicona</i>	549
<i>Wakaki hi [Días de juventud]</i>	550
AÑOS 1930.....	552
<i>Don Quixote de 1930</i>	552
<i>The Cuckoos</i>	553
<i>Don Quijote (Don Quichotte/Adventures of Don Quixote)</i>	554
<i>El libro español</i>	576
<i>Don Quixote</i>	577
<i>Haha o kowazu ya [Amad a la madre]</i>	581
<i>La ruta de Don Quijote</i>	582
<i>Don Quijote del altillo</i>	587
<i>Huérfanos del destino (Timothy's Quest)</i>	589
<i>Un par de gitanos (The Bohemian Girl)</i>	591
<i>Shukujo wa nani wasuretaka [¿Qué ha olvidado la señorita?]</i>	593
<i>The Perfect Specimen [El espécimen perfecto]</i>	595
<i>Tierra española (The Spanish Earth)</i>	597
<i>Cantando llegó el amor</i>	598
<i>Caballero sin espada (Mr. Smith Goes to Washington)</i>	600
<i>Ispania [España]</i>	602
AÑOS 1940.....	603
<i>El huésped del sevillano</i>	603
<i>La gitanilla</i>	611
<i>Leyenda rota</i>	618
<i>Pierre of the Plains</i>	622
<i>Alcalá de Henares</i>	623
<i>Cervantes en el libro</i>	625
<i>Three Men in White</i>	626
<i>El destino se disculpa</i>	627

<i>Garbancito de La Mancha</i>	630
<i>The Topeka Terror</i>	634
<i>Alcalá la cervantina</i>	636
<i>Colonel Effingham's Raid</i>	637
<i>Compluto Alcalá de Henares</i>	638
<i>Dulcinea</i>	639
<i>Evocaciones de Alcalá</i>	657
<i>Exposición cervantina (NO-DO Nº 174 A)</i>	659
<i>La rebelión de los fantasmas</i>	660
<i>Tierras de Don Quijote</i>	665
<i>Asamblea cervantina (NO-DO Nº 249-A)</i>	667
<i>Cervantes y su libro inmortal</i>	668
<i>Cinematografía (NO-DO Nº 239-B)</i>	670
<i>Her Husband's Affairs</i>	671
<i>Los ilustradores del Quijote</i>	672
<i>Recuerdo de Manuel de Falla (NO-DO Nº I-122)</i>	674
<i>Rutas cervantinas</i>	676
<i>The Adventures of Don Coyote</i>	678
<i>Actualidad Nacional (NO-DO Nº 282-A)</i>	680
<i>Don Quijote de La Mancha</i>	680
<i>El curioso impertinente</i>	701
<i>El Guadiana</i>	708
<i>En el IV centenario de Cervantes (NO-DO Nº 271-A)</i>	710
<i>La España de don Quijote</i>	711
<i>La España de Cervantes</i>	711
<i>Don Quixote: Pas de deux</i>	723
AÑOS 1950	724
<i>Colecciones y coleccionistas (NO-DO Nº I-278)</i>	724
<i>Cyrano de Bergerac (Cyrano de Bergerac)</i>	725
<i>Don Quixote: Pas de deux adagio</i>	726
<i>En las llanuras manchegas (NO-DO Nº I-275)</i>	726
<i>La comedia inmortal</i>	727
<i>Munakata shimai [Las hermanas Munakata]</i>	728
<i>The Last Thing I Do</i>	729
<i>Actualidades. Arte (NO-DO Nº 518-A)</i>	730
<i>Don Quixote</i>	730
<i>Don Quixote: Pas de deux</i>	732
<i>En un lugar de la La Mancha. La ruta de Don Quijote</i>	732
<i>Die Heimat des Don Quijote [La casa de don Quijote]</i>	737
<i>Don Quichotte</i>	737
<i>Don Quixote: Pas de deux, excerpt</i>	739
<i>El libro y la Historia (NO-DO Nº I-418)</i>	739
<i>Tonight We Sing!</i>	740
<i>Aventuras de D. Quixote</i>	741
<i>Gustave Doré: Don Quichotte</i>	741
<i>Don Quixote: Pas de deux</i>	741
<i>Dan Quihote ve'sa'adia Pansa/Dan ve' Sa'adia</i>	742
<i>Don Quichotte et Salvador Dali au molin de la galette</i>	744
<i>Actualidad española (NO-DO Nº 701 B)</i>	745
<i>Bibliografía (NO-DO Nº 736-B)</i>	745
<i>Don Quijote (Don-Kihot)</i>	746
<i>Les Bavards [Los habladores]</i>	759

Mucho Mouse.....	760
Conflicto íntimo (<i>The Man Inside</i>).....	761
En busca de Don Quijote	763
NO-DO Nº SP-660.....	764
I, Don Quixote [<i>Yo, Don Quijote</i>].....	764
AÑOS 1960.....	767
Aventuras de Don Quijote	767
Kim Quixote.....	769
A Cova de Salamanca	770
A Knight to Remember	771
And There Shall Be Music.....	773
Don Kihot [<i>Don Quijote</i>].....	773
Don Quichotte	775
Don Quijote	776
Los caminos de Don Quijote.....	777
Orson Welles nella terra di Don Chisciotte.....	777
Revenons à nos moulins	779
Don Quijote	779
Dulcinea/Dulcinea (<i>Incantesimo d'amore</i>).....	780
El Quijote.....	783
Gentleman of Spain.....	784
Los gigantes de La Mancha.....	785
Rutas del Quijote.....	786
Actualidad nacional (NO-DO Nº 1061-A).....	786
Dulcinea.....	787
Dulcinea y el alba	787
Historia de un hombre.....	788
Il paese di Don Chisciotte	790
Ilustraciones del Quijote.....	790
La ilustre fregona	791
La locura, la razón y la muerte.....	792
Libros de España (NO-DO Nº I-974).....	793
Los habladores.....	793
Rocío de La Mancha	794
Stars of the Bolshoi Ballet.....	796
Una tal Dulcinea.....	796
Cervantes.....	799
Danza y Pantomima (NO-DO Nº I-1027).....	800
El licenciado Vidriera.....	800
Lupe Serrano and Royes Fernandez.....	801
Maya Plisetskaya.....	801
Mr. Magoo's Don Quixote de La Mancha	802
The Lean and Foolish Knight.....	804
The Royal Ballet in Rehearsal: Pas de Deux from "Don Quixote".....	805
Aventuras de Don Quijote	805
Avioerotuomari [<i>El juez de los divorcios</i>].....	806
Deti Don-Kikhota [<i>Los niños de don Quijote</i>].....	807
Don Quichotte de Cervantès.....	808
Don Quijote/Don Quichotte/Don Quijote von Der Mancha	809
Dulcinea del Toboso	813
Don Quijote ja Sancho Panza Jätkäsaarella [<i>Don Quijote y Sancho Panza en el puerto</i>].....	816
Don Quixote.....	816

<i>La guarda cuidadosa</i>	817
<i>Los habladores</i>	818
<i>Popioły [Cenizas]</i>	818
<i>Quijote, ayer y hoy</i>	820
<i>Quixote</i>	820
<i>Sancho Panza dans son île [Sancho Panza en su ínsula]</i>	823
<i>The Choice of an Evening Face</i>	824
<i>Una tal Dulcinea</i>	824
<i>Don Quixote go Home [Don Quijote ve a casa]</i>	826
<i>Dos quijotes sobre ruedas</i>	826
<i>El gallardo español</i>	827
<i>Episode #1.1</i>	828
<i>Episode #19.23</i>	828
<i>Fahrenheit 451 (Fahrenheit 451)</i>	829
<i>Los hombres de cristal</i>	831
<i>Noticias españolas (NO-DO Nº 1249-B)</i>	832
<i>Ritzar bez bronja/Рицар без броня [Caballero sin armadura]</i>	832
<i>Ten Blocks on the Camino Real</i>	833
<i>Biografía de Cervantes</i>	834
<i>Cervantes/Le avventure e gli amori di Miguel Cervantes/Les aventures extraordinaires de Cervantès</i>	835
<i>Dom Quixote</i>	837
<i>El Quijote de Cervantes</i>	837
<i>Entremeses</i>	838
<i>Hammer Into Anvil</i>	839
<i>La Mancha</i>	840
<i>Mainly on the Plains [Principalmente en las llanuras]</i>	841
<i>Mañana será otro día</i>	843
<i>Pero... ¿en qué país vivimos!</i>	844
<i>Donkikko/ ドンキッコ</i>	845
<i>Don Chisciotte e Sancio Panza</i>	846
<i>Don Quijote de La Mancha</i>	848
<i>Huck of La Mancha</i>	848
<i>La Littérature et Don Quichotte</i>	849
<i>La Mancha</i>	850
<i>La Mancha de Cervantes</i>	851
<i>Les Anges exterminés</i>	852
<i>Portrait: Orson Welles</i>	854
<i>Reflejos del mundo (NO-DO Nº 1333-A)</i>	855
<i>Rinconete y Cortadillo</i>	855
<i>Siempre Dulcinea</i>	856
<i>Sluchayat Don Kihot [El caso de Don Quijote]</i>	856
<i>Un diablo bajo la almohada/Calda e... infedele/Le diable sous l'oreiller</i>	857
<i>Fantastic Variations (Don Quixote)</i>	858
<i>Another Windmill to Go</i>	859
<i>Arthur Rubinstein: El amor a la vida (Arthur Rubinstein: l'amour de la vie)</i>	860
<i>Dulcinea</i>	861
<i>El abominable hombre de la Costa del Sol</i>	862
<i>El huésped del sevillano</i>	862
<i>Engaño a Filemón</i>	864
<i>La Tiare d'Almendros [La tiara de Almendros]</i>	865
<i>More</i>	866

<i>Un Quijote sin mancha</i>	867
AÑOS 1970.....	868
<i>Alcalá de Cervantes</i>	868
<i>Camino recto (Getting Straight)</i>	869
<i>Cervantès, ou le prisonnier d'Alger [Cervantes, o el prisionero de Àrgel]</i>	870
<i>Cuñas literarias</i>	870
<i>Don Quijote es armado caballero</i>	871
<i>El casamiento engañoso</i>	871
<i>En un lugar de La Mancha</i>	872
<i>En un lugar de la Manga</i>	873
<i>La fantastica storia di Don Chisciotte della Mancìa</i>	874
<i>La gitanilla</i>	874
<i>La ínsula de Barataria</i>	875
<i>Les Aventures de Don Quichotte</i>	876
<i>La rodilla de Clara (Le genou de Claire)</i>	877
<i>Informaciones (NO-DO Nº 1421-A)</i>	878
<i>Patton (Patton)</i>	878
<i>Reportage sur un squelette. Masques et bergamasques</i>	879
<i>The Adventures of Don Quick</i>	880
<i>A Vida do Grande D. Quixote de la Mancha e do Gordo Sancho Pança</i>	881
<i>Don Kihot i Sanco Pansa</i>	882
<i>Don Pichote</i>	882
<i>Don Quijote del Oeste (Scandalous John)</i>	883
<i>El detective y la doctora (They Might Be Giants)</i>	884
<i>En un mundo nuevo: Karina</i>	885
<i>Jeromín</i>	886
<i>La Mancha, ruta de Don Quijote</i>	886
<i>Lepanto</i>	887
<i>Página en color (NO-DO Nº 1510-A)</i>	888
<i>Rinconete y Cortadillo</i>	888
<i>Der Ritter von der traurigen Gestalt</i>	889
<i>Don Kihot</i>	890
<i>El hombre de La Mancha (Man of La Mancha/L'uomo della Mancha)</i>	890
<i>Página en color (NO-DO Nº 1552-A)</i>	893
<i>Reportajes (NO-DO Nº 1523-B)</i>	893
<i>Solaris (Solyaris)</i>	894
<i>The Life and travels of Miguel de Cervantes author of "Don Quixote"</i>	895
<i>Vendimia en La Mancha</i>	896
<i>A rapariga dos fósforos</i>	896
<i>Cervantes en la Biblioteca Nacional</i>	897
<i>Don Quijote cabalga de nuevo</i>	897
<i>Don Quixote</i>	900
<i>El ladrón que vino a cenar (The Thief Who Came to Dinner)</i>	902
<i>El licenciado Rodaja</i>	902
<i>La ilustre fregona</i>	903
<i>Mourir sage et vivre fou [Morir cuerdo y vivir loco]</i>	904
<i>O picapau amarelo [El pájaro carpintero amarillo]</i>	905
<i>Página en color (NO-DO Nº 1575-A)</i>	906
<i>Página en color (NO-DO Nº 1615-B)</i>	906
<i>The Adventures of Don Quixote</i>	907
<i>Don Chapulín de La Mancha</i>	909
<i>Don Quixote in Soho [Don Quijote en el Soho]</i>	909

<i>El licenciado Vidriera</i>	910
<i>El pícaro</i>	911
<i>Il Don Chisciotte di Rico Caldura</i>	912
<i>Los dibujos de los niños</i>	913
<i>Nureyev</i>	914
<i>Concerto Barocco: Don Quixote pas de deux</i>	914
<i>Don Quichotte de la Manche</i>	915
<i>Hidalgo</i>	916
<i>Literatura y cine (NO-DO Nº 1705-A)</i>	916
<i>Bikkuri! Ten'nyo wa uchūbituda petcha/ビックリ！ 天女は宇宙人だペッチャ</i>	917
<i>Don Kihote/ドン・キホーテ</i>	917
<i>Sora ni hana sake! Bosu no yuujou/空に花咲け!ボスの友情 [¡Flores que florecen en el cielo!</i> <i>La amistad de un jefe]</i>	918
<i>Don Quixote</i>	919
<i>El Quijote</i>	921
<i>El retablo de Maese Pelos</i>	921
<i>Las eróticas aventuras de Don Quijote (The Amorous Adventures of Don Quixote and Sancho</i> <i>Panza)</i>	922
<i>Arte para los ojos: Andaduras de Don Quijote (La Mancha IV)</i>	924
<i>As trapalhadas de D. Quixote e Sancho Pança [Las correrías de Don Quijote y Sancho Panza]</i>	925
<i>Carlos Fuentes</i>	927
<i>Discurso de la Edad de Oro</i>	927
<i>Don Quijote, Sancho y Clavileño</i>	928
<i>Paso decisivo (The Turning Point)</i>	929
<i>Cervantes</i>	930
<i>Cervantes y los cervantistas</i>	930
<i>Cine literario</i>	931
<i>Don Quichotte</i>	932
<i>El 12 de octubre de Cervantes</i>	932
<i>Jag erövrar världen tillsammans med Karl och brodern Marx [Yo conquisté el mundo con Karl y</i> <i>los Hermanos Marx]</i>	933
<i>La ilustre fregona</i>	933
<i>La Mancha alucinante</i>	934
<i>Non Kihote da Koron/ノンキホーテだコロン</i>	934
<i>Un mito llamado Dulcinea</i>	935
<i>Don Quijote de La Mancha</i>	936
<i>Igra na Don Kihot [El juego de Don Quijote]</i>	939
<i>La antorcha. Exaltación del libro</i>	939
FILMOGRAFÍA (SEGUNDA PARTE: 1980-2000)	940
AÑOS 1980	940
<i>Auf den Spuren von Don Quijote [Tras la pista de Don Quijote]</i>	940
<i>Cavalo Amarelo</i>	941
<i>Cervantes</i>	941
<i>Clases sobre Don Quijote</i>	944
<i>D. Quixote</i>	944
<i>Don Quichotte à Nanterre</i>	945
<i>Don Quichottes Kinder [Los niños de don Quijote]</i>	945
<i>Don Quixote</i>	946
<i>Dulcinéa Vai à Guerra</i>	947
<i>Dulsineya Toboskaya</i>	948
<i>Maravillas</i>	949

<i>Memoires de Don Quichotte [Memorias de Don Quijote]</i>	950
<i>Zukkoke Knight: Don de la Mancha / ずっこけナイト ドンデラマンチャ</i>	951
<i>Cantinflas Meets: Don Quixote</i>	953
<i>Cervantes</i>	953
<i>Música antigua</i>	954
<i>Pancho Panza</i>	954
<i>Por tierras de D. Quijote</i>	955
<i>Pratkvarnen</i>	956
<i>Don Kichot</i>	956
<i>La historia de don Quijote de La Mancha</i>	957
<i>Mi señor Don Quijote</i>	957
<i>Skazka stranstviy/Pohadka o putovani/Povestea calatoriilor</i>	957
<i>Don Cipote de la Manga</i>	959
<i>Don Quijote de la Mancha</i>	959
<i>El alcázar de Segovia. Música Cervantina</i>	960
<i>El juez de los divorcios</i>	960
<i>I nuovi mondi di don Chisciotte</i>	961
<i>Ich bin nicht Don Quichote [No soy don Quijote]</i>	961
<i>La tía fingida</i>	962
<i>Lettre de la Sierra Morena/Lettre d'un cinéaste</i>	963
<i>Don Chisciotte/Don Quijote (Fragmentos teatrales)</i>	964
<i>Don Quixote</i>	966
<i>Don Quixote</i>	967
<i>Follies: An Introduction to Don Quixote</i>	968
<i>Istoriya odnoj kukly [Historia de un muñeco]</i>	968
<i>Kanikuly Petrova i Vasechkina, obyknovennye i neveroyatnye [Las vacaciones de Petrov y Vasechkina, ordinario y extraordinario]</i>	969
<i>La noche más hermosa</i>	970
<i>Don Quichotte</i>	972
<i>El retablo de las maravillas</i>	972
<i>Estos locos cuatreros/Rustlers Rhapsody</i>	973
<i>Le Voyage sans fin</i>	973
<i>Monsignor Quixote</i>	974
<i>Don Quixote Cody</i>	976
<i>Dünki-Schott</i>	976
<i>Rocinante</i>	977
<i>The Ghost of Don Quijote</i>	978
<i>Don Quixote of La Mancha</i>	979
<i>La hora del lector</i>	981
<i>La llegada de don Quijote de la Mancha</i>	981
<i>Lapoujade ou la renaissance</i>	982
<i>Las gallinas de Cervantes</i>	982
<i>Los alegres pícaros/I picari</i>	984
<i>Osvobodionny Don Kikhot [Don Quijote liberado]</i>	985
<i>Asphaltwiui Don Quixote [Don Quijote del asfalto]</i>	987
<i>Don Quixote</i>	987
<i>Pas à deux</i>	988
<i>The Knight Mare</i>	988
<i>Triste figure</i>	989
<i>Don Quijote</i>	990
<i>Tskhovreba Don Kikhotisa da Sancho Panchosi/Don Quixote eta santoren bizitza (Vida de Don Quijote y Sancho)</i>	990

<i>Evitar la caída de una estrella (Catch a Falling Star)</i>	991
<i>Naesalang Don Quixote [Un Don Quijote]</i>	992
<i>Understanding Don Quixote</i>	993
AÑOS 1990.....	994
<i>Cyrano de Bergerac</i>	994
<i>Dulcinea ou a Última Aventura de D. Quixote</i>	995
<i>La Batalla de los Tres Reyes (Tambores de fuego)</i>	996
<i>Master Peter's Puppet Show/El Retablo de maese Pedro</i>	996
<i>Tópico y típico</i>	997
<i>Quixote Dreams</i>	998
<i>The Adventures of Don Coyote and Sancho Panda</i>	998
<i>Allemagne année 90 neuf zero [Alemania año 90 nueve cero]</i>	1000
<i>Don Quichotte</i>	1001
<i>Don kihote no hatsukoi [El primer amor de don Quijote]</i>	1001
<i>Orugoru no himitsu [El secreto de una caja de música]</i>	1001
<i>El Quijote de Miguel de Cervantes</i>	1002
<i>El Quijote de la tele</i>	1004
<i>The Cyberkinetic Dream of Don Quixote</i>	1005
<i>Daumier's Law</i>	1005
<i>Don Coyote and Sancho Penfold</i>	1006
<i>Don Quijote de Orson Welles</i>	1006
<i>Don Quijote velando las armas</i>	1009
<i>Don Quixote</i>	1009
<i>Don Quixote e Sancho Panza</i>	1009
<i>La isla del tesoro</i>	1010
<i>Like Father, Like Son [De tal padre, tal hijo]</i>	1011
<i>Los enigmas del Quijote</i>	1012
<i>Don Quixote</i>	1012
<i>Dulčinea</i>	1013
<i>Babyroussa</i>	1013
<i>Con el alma</i>	1014
<i>Dune Quixote</i>	1015
<i>Ed Wood</i>	1016
<i>La aventura del saber</i>	1017
<i>Días de fortuna (Steal Big Steal Little)</i>	1017
<i>Oh Darling Yeh Hai India</i>	1018
<i>Queso Don Bernardo</i>	1018
<i>The Further Adventures of Don Quixote (Don Quixote: Legacy of a Classic)</i>	1019
<i>The Impawssible Dream</i>	1019
<i>Vielleicht bin ich ein Don Quichotte - Winfried Junge und die Kinder von Golzow Producción para TV</i>	1020
<i>Don Quichotte</i>	1021
<i>Don Quijote querido antepasado</i>	1021
<i>Don Quixote/La Bayadere</i>	1022
<i>Las tres mellizas y Don Quijote</i>	1023
<i>Mouse of La Mancha</i>	1023
<i>The Art of Singing. Golden Voices of The Century</i>	1024
<i>The Chungmuro Don Quixote/Chungmuro Donkihote</i>	1025
<i>Don Kikhot vozvratshchayetsya [El regreso de Don Quijote]</i>	1026
<i>Babylon</i>	1027
<i>Círculo de lectores, las mejores páginas de su vida</i>	1027
<i>Der kleine Wein Atlas [La pequeña región de vinos]</i>	1028

<i>Don Quijote</i>	1028
<i>Don Quijote oder wir leben in Spiralen [Don Quijote o nosotros vivimos en espiral]</i>	1029
<i>Great books: Don Quixote</i>	1029
<i>Aquel lugar de La Mancha</i>	1030
<i>Bésame, tonto (Kissing a Fool)</i>	1030
<i>Cervantes and Friend</i>	1031
<i>Chaliapine l'enchanteur</i>	1032
<i>Don Quijote de Víctor Ullate</i>	1032
<i>La Ballade de Don</i>	1033
<i>La Dulcinée du Toboso</i>	1033
<i>A Little of Don Quixote</i>	1033
<i>Don Quijote de la Marcha</i>	1034
<i>Don Quixote by Cervantes</i>	1034
<i>Grand Delusions</i>	1035
<i>La novena puerta/The Ninth Gate</i>	1037
<i>Maïa</i>	1038
<i>Midjachvuli raindebi/Prikovannie ritsary [Los caballeros encadenados]</i>	1038
FILMOGRAFÍA (TERCERA PARTE: 2000-2016)	1039
AÑOS 2000	1039
<i>D.Q. Don Quijote en Barcelona</i>	1039
<i>Dean Quixote</i>	1041
<i>Don Quichotte</i>	1041
<i>Don Quijote</i>	1042
<i>Don Quijote de Cristóbal Halffter</i>	1043
<i>Don Quixote</i>	1044
<i>Les chemins de Don Quichotte</i>	1045
<i>Orson Welles en el país de Don Quijote</i>	1046
<i>Chemins croisés ou l'épopée de Don Quichotte sur la Méridienne Verte</i>	1047
<i>Don Quichotte</i>	1047
<i>Don Quichotte del Texas</i>	1048
<i>Viaje del Parnaso a Alcalá de Henares</i>	1048
<i>Don Quichotte</i>	1049
<i>El Caballero Don Quijote</i>	1050
<i>John Quixote</i>	1052
<i>Lost in La Mancha</i>	1053
<i>Maïa Plissetskaïa Assoluta</i>	1055
<i>Puerta del tiempo</i>	1055
<i>Quichotte</i>	1056
<i>Un silencio demasiado ruidoso</i>	1057
<i>Don Chisciotte della Mancianza di Miguel de Cervantes Saavedra</i>	1057
<i>Donkey Shot</i>	1058
<i>El Quijote de las Galaxias</i>	1058
<i>Passion & Discipline: Don Quixote's Lessons for Leadership [Pasión y disciplina: Las lecciones de Don Quijote para el liderazgo]</i>	1059
<i>Sueños</i>	1060
<i>The Maestro's Last "Don Quixote"</i>	1061
<i>Tilt</i>	1061
<i>Cervantes y la Leyenda de Don Quijote</i>	1062
<i>400 años de El Quijote</i>	1063
<i>400 años de El Quijote</i>	1064
<i>Dom Quixote das crianças</i>	1065

<i>Don Kishot be'Yerushalaim [Don Quijote en Jerusalén]</i>	1066
<i>Don Quichotte, le retour</i>	1066
<i>Don Quijote de Santa Justa</i>	1067
<i>Don Quijote del Guiñol</i>	1068
<i>El Quijote por tierras conquenses</i>	1069
<i>El Quixots</i>	1069
<i>Locos</i>	1070
<i>Monsieur Quichotte</i>	1070
<i>The Gentleman Don La Mancha [El caballero Don La Mancha]</i>	1071
2005-2016.....	1071
<i>Alcalá de Henares</i>	1071
<i>Alrededor del Quijote</i>	1072
<i>Burlesca de Don Quijote</i>	1073
<i>Buscando Barataria</i>	1074
<i>Cervantes 21</i>	1075
<i>Da Quixote</i>	1075
<i>10 líneas del Quijote</i>	1076
<i>Don Juan en Alcalá 2005</i>	1076
<i>Don Quichotte de Miguel de Cervantès</i>	1077
<i>Don Quichotte ou les mésaventures d'un homme en colère</i>	1078
<i>Don Quijote vive aquí</i>	1079
<i>Don Quixote of Bethlehem</i>	1079
<i>Ecléctico</i>	1080
<i>El bálsamo de Fierabrás</i>	1080
<i>El espíritu de Don Quijote</i>	1081
<i>El hidalgo y la palabra</i>	1081
<i>El mundo de Cervantes</i>	1082
<i>El Quijote de la imagen (Un viaje mediático)</i>	1082
<i>El Quijote y la Biblia</i>	1084
<i>El secreto de Don Quixote</i>	1084
<i>Emit</i>	1085
<i>Entre lo real y lo fantástico</i>	1085
<i>Gigantes, las heridas del Quijote</i>	1086
<i>Gisaku</i>	1087
<i>Imagina</i>	1088
<i>La décima borinqueña</i>	1088
<i>La Mancha por los siglos de los siglos</i>	1089
<i>La ruta de Don Quijote</i>	1090
<i>Las locuras de Don Quijote</i>	1090
<i>Las rutas del Quijote</i>	1091
<i>Las tres mellizas y el enigma del Quijote</i>	1092
<i>Los caminos del hidalgo</i>	1094
<i>Los hijos del Quijote</i>	1094
<i>Los lugares del Quijote</i>	1096
<i>Los Lunnis y su amigo Don Quijote</i>	1096
<i>Maya Quixote and Miguel Panza</i>	1097
<i>Miradas 2</i>	1099
<i>Molinos de viento</i>	1099
<i>Naufragi di Don Chisciotte</i>	1100
<i>Por un lugar de La Mancha</i>	1101
<i>Quijote</i>	1101
<i>Quijote negro</i>	1102

<i>Re(corrído) callejero</i>	1102
<i>Rutas de Don Quijote de La Mancha</i>	1103
<i>Siguiendo al Quijote</i>	1103
<i>Sobreviviendo a Don Quijote</i>	1104
<i>Ultramar</i>	1105
<i>Vencidos o El sueño de la razón</i>	1105
<i>Yo como tú</i>	1106
<i>El retablo de las maravillas. Cinco variaciones sobre un tema de Cervantes</i>	1106
<i>Enigma Cervantes</i>	1107
<i>Honor de Cavallería</i>	1108
<i>Quijote, cabalgando por el cine</i>	1110
<i>The Asparagus of La Mancha</i>	1111
<i>Cervantes/Lope de Vega</i>	1112
<i>Don Quixote de La Mancha</i>	1112
<i>Donkey Xote</i>	1113
<i>Gracias Don Quijote/Don Quichote - Gib niemals auf!</i>	1115
<i>Miguel y William</i>	1116
<i>Cruz Delgado. Un Quijote de la animación española</i>	1117
<i>Waiting for Sancho</i>	1118
<i>Donnie Quijote</i>	1119
<i>Ex Libris</i>	1119
<i>Antonio Tabucchi. Miguel de Cervantes e il Don Chisciotte della Mancia</i>	1120
<i>Cervantes</i>	1121
<i>Don Quichot</i>	1123
<i>Don Quichotte</i>	1126
<i>Don Quixote</i>	1130
<i>El andante y su sombra</i>	1130
<i>Las aventuras de Don Quijote</i>	1132
<i>Quixote</i>	1137
<i>Tángjǐkědé/魔俠傳之唐吉可德/Don Quixote</i>	1141
<i>Bon Quixote</i>	1144
<i>Capítulo LXXV, De cómo el Quijote</i>	1144
<i>Cervantès, esclave des barbaresques</i>	1145
<i>Dan Quichotte & les femmes</i>	1146
<i>Deux mondes</i>	1147
<i>Don Quijote de La Mancha. Capítulo primero</i>	1148
<i>Don Quixote/ ドンキホーテ</i>	1149
<i>El caballero de la imaginación</i>	1151
<i>El senyor ha fet en mi meravelles</i>	1151
<i>Eran gigantes</i>	1153
<i>Homenaje a El Quijote</i>	1154
<i>Operation John Quixote</i>	1155
<i>Quichote's Eiland/Quixote's Island</i>	1157
<i>The Ingenious Gardener Don Lewis of Staines</i>	1158
<i>Verbo</i>	1159
<i>Don Quichotte</i>	1161
<i>Don Quijote y los demonios</i>	1163
<i>I, Don Quixote</i>	1164
<i>Don Quijote de la Láctea</i>	1164
<i>Don Quixote. The Ingenious Gentleman of La Mancha</i>	1165
<i>Roberto Janz. Don Quixote in a Fragmented World</i>	1168
<i>Cuento de Navidad sin título</i>	1169

<i>La española inglesa</i>	1169
<i>Buscando a Cervantes</i>	1172
<i>Cervantes contra Lope</i>	1174
<i>Cervantes, la búsqueda</i>	1175
<i>El Quijote y los invencibles</i>	1177
<i>Tiempo de hidalgos</i>	1178
CUARTA PARTE	1183
BIBLIOGRAFÍA	1184
MONOGRAFÍAS	1184
GUIONES Y NOVELAS EDITADAS DE LAS PELÍCULAS PARA SU ESTRENO	1185
TEXTOS GENERALES	1185
ARTÍCULOS Y CRÍTICAS DE PELÍCULAS.....	1188
<i>Les Aventures de Don Quichotte de la Manche (Ferdinand Zecca, Lucien Nonguet)</i>	1188
<i>Don Quichotte (Camille de Morlhon)</i>	1188
<i>Il sogno di Don Chisciotte (Amleto Palmeri)</i>	1188
<i>Don Quixote (Edward Dillon)</i>	1188
<i>Don Chisciotte in frack</i>	1188
<i>Mademoiselle Don Quichotte (Aldo Molinari)</i>	1189
<i>Il cavaliere della lieta figura (Ubaldo Maria del Colle)</i>	1189
<i>La gitanilla (André Hugon)</i>	1189
<i>Don Quijote de La Mancha (Lau Lauritzen)</i>	1189
<i>La Ilustre fregona (Armando Pou)</i>	1189
<i>Don Quijote (Georg Wilhelm Pabst)</i>	1190
<i>La ruta de Don Quijote (Ramón Biadiu)</i>	1192
<i>El huésped del Sevillano (Enrique del Campo)</i>	1193
<i>Leyenda rota (Carlos Fernández Cuenca)</i>	1193
<i>La gitanilla (Fernando Delgado)</i>	1193
<i>Dulcinea (Luis Arroyo)</i>	1195
<i>Don Quijote de La Mancha (Rafael Gil)</i>	1195
<i>El curioso impertinente (Flavio Calzavara)</i>	1198
<i>Don Quijote (Grigoriy Kózintsev)</i>	1199
<i>Orson Welles nella terra di Don Chisciotte (Orson Welles)</i>	1200
<i>Dulcinea (Vicente Escrivá)</i>	1201
<i>Don Quijote de La Mancha (Domingo Almendros. TV)</i>	1201
<i>Una tal Dulcinea (Rafael J. Salvia)</i>	1201
<i>Quixote (Bruce Baillie)</i>	1202
<i>Don Quijote (Carlo Rim)</i>	1202
<i>Los hombres de cristal (Fernando Delgado)</i>	1202
<i>Un diablo bajo la almohada (José María Forqué)</i>	1202
<i>Cervantes (Vincent Sherman)</i>	1202
<i>Un Quijote sin mancha (Miguel M. Delgado)</i>	1203
<i>El huésped del Sevillano (Juan de Orduña. TV)</i>	1203
<i>La ínsula de Barataria (Cayetano Luca de Tena. TV)</i>	1203
<i>Cervantes, ou le prisonnier d'Alger (Jean-Claude de Nesle. TV)</i>	1204
<i>En un lugar de La Mancha (Enrique Montón Ciuret. Super 8)</i>	1204
<i>El casamiento engañoso (Luis Calvo. TV)</i>	1204
<i>La gitanilla (Manuel Aguado. TV)</i>	1204
<i>Rinconete y Cortadillo (Miguel Picazo. TV)</i>	1204
<i>Don Quijote del Oeste (Robert Butler)</i>	1205
<i>Don Quijote cabalga de nuevo (Roberto Gavaldón)</i>	1205
<i>El hombre de La Mancha (Arthur Hiller)</i>	1205

<i>The Adventures of Don Quixote</i> (Arvin Rakoff. TV)	1206
<i>Lepanto</i> (Jesús Fernández Santos. TV)	1207
<i>Don Quixote</i> (Rudolf Nureyev, Robert Helpmann)	1207
<i>El licenciado Rodaja</i> (Antonio Chic. TV).....	1207
<i>La ilustre fregona</i> (Luis Sánchez Enciso. TV).....	1207
<i>El licenciado Vidriera</i> (Jesús Fernández Santos. TV).....	1207
<i>Las eróticas aventuras de Don Quijote</i> (Raphael Nussbaum)	1208
<i>La ilustre fregona</i> (Gabriel Ibáñez. TV).....	1208
<i>Don Quijote de la Mancha</i> (Cruz Delgado).....	1208
<i>Cervantes</i> (Alfonso Ungría)	1208
<i>La tía fingida</i> (Antonio del Real).....	1209
<i>Don Quijote</i> (Maurizio Scaparro).....	1209
<i>La noche más hermosa</i> (Manuel Gutiérrez Aragón)	1210
<i>Monsignor Quixote</i> (Rodney Bennett. TV).....	1211
<i>Las gallinas de Cervantes</i> (Alfredo Castellón. TV)	1212
<i>La vida de Don Quijote y Sancho</i> (Rezo Chjeidze. TV).....	1212
<i>El Quijote</i> (Manuel Gutiérrez Aragón. TV).....	1212
<i>Don Quijote de Orson Welles</i>	1213
<i>Don Quixote</i> (Peter Yates. TV).....	1217
<i>Orson Welles en el país de Don Quijote</i> (Carlos Rodríguez. TV).....	1217
<i>El caballero Don Quijote</i> (Manuel Gutiérrez Aragón).....	1217
<i>Lost in La Mancha</i> (Keith Fulton, Louis Pepe).....	1218
<i>Honor de Cavallería</i> (Albert Serra)	1218
<i>Tángjikědé/魔俠傳之唐吉可德/Don Quixote</i>	1219
PROYECTOS	1219
<i>Don Quixote</i> (Walt Disney).....	1219
<i>En un lugar de La Mancha</i> (Ernesto Giménez Caballero. Guión).....	1219
<i>Don Quijote</i> (Michael Todd)	1220

PRIMERA PARTE

DON QUIJOTE ANTES DEL CINE

Apuntes sobre la representación de Don Quijote de la Mancha en los espectáculos visuales precinematográficos

Jordi Pons i Busquet

Director del Museu del Cinema

No hay ninguna duda de que *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* fue un libro de éxito ya desde el primer momento, cuando se editó la primera parte en 1605. En este mismo año se reimprimió cinco veces y pocos años más tarde comenzaron a publicarse las primeras traducciones: al inglés en 1612, al francés en 1614 y posteriormente al alemán, al italiano, etc. Desde entonces las aventuras y desventuras del hidalgo Don Quijote no han cesado de publicarse, síntoma inequívoco de un éxito popular que se mantiene a lo largo de los siglos, pero también del fervor que suscitó entre los sectores culturalmente más avanzados, como los autores románticos alemanes, que descubrieron en la obra de Cervantes su trasfondo filosófico, o entre los intelectuales españoles de la generación del 98, que veían en el Quijote la sublimación del alma de una España en plena crisis económica y moral. Podemos asegurar, pues, que la novela de Cervantes ha dejado huella en muchas de las generaciones habidas desde su publicación y en escritores, artistas y pensadores de prestigio, como Hume, Dostoievski, Unamuno, Ortega, Borges, Picasso... y una interminable lista.

Cuatrocientos años de éxito, de reediciones y de influencia, hacen de la obra de Cervantes y su iconografía un elemento popular que atraviesa los siglos sin perder un ápice de su poder de fascinación. Ante este hecho, es lógico pensar que las aventuras de Don Quijote se hayan trasladado a otros lenguajes, ya sea para hacer más accesible esta obra a aquellas capas de la sociedad con problemas de analfabetismo o de disponibilidad de recursos económicos para adquirirla, o bien para aprovechar el tirón del éxito del *Quijote*. Sea cual fuere el motivo, lo cierto es que encontramos adaptaciones teatrales de la novela ya desde muy temprano, con la adaptación realizada por Guillén de Castro en 1608, y a partir de ahí se van sucediendo hasta la actualidad. De hecho, muchas de las escenas cómicas de *Don Quijote* y sus diálogos tienen una fácil traslación al lenguaje teatral. Por esta misma razón, los

retablos, teatrines, títeres, marionetas y demás espectáculos menores del género teatral también beben del argumento y de la iconografía quijotesca para realizar algunos de sus espectáculos. Incluso en la propia novela aparecen estos espectáculos, como en la famosa escena del retablo de maese Pedro, donde se da vida a un teatro ambulante. Así pues, también desde sus inicios, la novela de Don Quijote aparece representada en los diversos espectáculos teatrales propios de los siglos XVII y XVIII.

Pero la representación del *Quijote* fuera de la letra impresa, va más allá de los escenarios teatrales, cuando en el siglo XVIII comienzan a aparecer los espectáculos visuales y otros ingenios que utilizan las imágenes como medio de comunicación con el público. Me estoy refiriendo esencialmente al espectáculo de linterna mágica, a los aparatos para la creación de imágenes en movimiento, a los teatros de sombras, etc. Todos ellos están en la base del árbol genealógico del cine y la televisión y de los actuales formatos basados en la imagen digital.

Actualmente aún son muy pocos, aunque meritorios, los estudios realizados en nuestro país sobre estos espectáculos, sus contenidos y su incidencia social. Entrever cómo se representó en ellos *Don Quijote* no deja de ser una tarea arriesgada, puesto que solamente contamos, a falta de investigaciones específicas y en profundidad, del material conservado en museos y en colecciones privadas y públicas. Concretamente, para la realización de este artículo me he basado en los fondos conservados en dos de las mejores colecciones de precine hoy existentes en España: la del Museu del Cinema-Collecció Tomás Mallo! (Girona) y la de la Filmoteca Española (Madrid). Ello no quiere suponer que no existan otros fondos a los descritos en otras colecciones, tanto a nivel nacional como internacional.

No tenemos noticias o pruebas físicas de representaciones de *Don Quijote* en un teatro de sombras. Este tipo de teatro, originario del extremo Oriente, fue introducido en Europa a lo largo del siglo XVIII, obteniendo relativa notoriedad a finales de este mismo siglo. Este espectáculo, que se basa en las imágenes que producen las sombras de figuras recortadas sobre una pantalla, convivía con los demás tipos de espectáculos escenográficos descritos anteriormente. Sin embargo, podemos suponer que las representaciones de *Don Quijote* revestían más verosimilitud en una representación teatral, que con la proyección de las sombras de una silueta sobre una pantalla.

Donde sí disponemos de pruebas de la representación del *Quijote* con imágenes es en los espectáculos de linterna mágica. La linterna mágica es un aparato de proyección de

imágenes pintadas sobre una placa de cristal. Técnicamente consta de un cuerpo de madera o metal, en el interior del cual hay una fuente de luz, un espejo cóncavo, una lente de condensación y un objetivo. Podríamos decir que es un antecesor de los modernos proyectores de diapositivas. Según todos los indicios, la linterna mágica fue inventada por el astrónomo y científico holandés Christiaan Huygens en 1659, quien la construyó solamente para uso y disfrute de su entorno familiar. Fueron sus allegados quienes vieron las inmensas posibilidades de este aparato y empezaron a difundirlo por Europa. En el siglo XVIII, los espectáculos de linterna mágica tenían carácter ambulante. Los proyccionistas iban de pueblo en pueblo, de ciudad en ciudad, ofreciendo imágenes de muy variados temas: paisajes urbanos de las grandes ciudades europeas, informaciones y noticias importantes (guerras, coronaciones...), temas satíricos, cómicos, historias de ficción, vistas de paisajes exóticos, etc. Este nuevo espectáculo era muy diferente de los que existían hasta entonces, pues ofrecía, en una sala a oscuras, lo nunca visto: la proyección de imágenes en colores vivos e incluso con movimiento. En efecto, la mecanización de algunos de los cristales producía la sensación de movimiento de las imágenes, un movimiento muy primitivo, pero movimiento al fin y al cabo. Esta mecanización consistía, por poner uno de los métodos utilizados, en superponer dos cristales, con imágenes complementarias en cada uno de ellos, y hacerlos girar en sentido inverso. De esta manera, por ejemplo, en una sola imagen se podían hacer girar las aspas de un molino. El público de la linterna mágica era muy diverso, desde la numerosa clase popular analfabeta hasta la nobleza culta y acaudalada. A finales del siglo XVIII y en el XIX los proyccionistas de linterna mágica fueron mejorando la técnica del aparato (mejora de las lentes y de la iluminación) y de la proyección (sobreimpresiones, movimientos diversos, efectos de nieve, retroproyecciones, proyecciones de fotografías, etc.) convirtiéndose en un espectáculo cada vez más estable y menos ambulante. Además, su uso en el campo educativo, religioso y doméstico fue generalizándose, sobre todo en este último ámbito, cuando en pleno siglo XIX el proceso de industrialización permitió fabricar en serie linternas mágicas con sus placas de cristal para que la naciente clase media europea pudiera realizar en su casa pequeñas proyecciones. A finales del siglo XIX la linterna mágica empezó su rápida decadencia o, mejor dicho, su transformación en lo que después se conocería con el nombre de cinematógrafo. En efecto, las primeras proyecciones de cine eran vistas por sus contemporáneos como una proyección de linterna mágica mejorada.

Siendo, como era, una de las obras literarias más populares de todos los tiempos, la novela de *Don Quijote* no podía ser ajena a su representación a través de las proyecciones de linterna mágica. Hoy conservamos algunos testimonios de estas proyecciones, lamentablemente escasos, por la propia fragilidad de los cristales, y pertenecientes a la última época de existencia de la linterna mágica. Pero no puedo dejar de aventurar que un estudio riguroso en las mejores colecciones de cristales de linterna de Europa se podrían encontrar más vestigios de estas representaciones del *Quijote*.

En la Colección Tomàs Mallof del Museu del Cinema en Girona encontramos una serie de seis placas de cristal para linterna mágica tituladas "Don Quichotte". Son de fabricación francesa, concretamente de la empresa Lapierre, una de las fábricas de linternas mágicas y cristales para uso doméstico más importantes de Europa. La fecha de fabricación se situaría en torno a 1860-1880 y su destinación era para uso familiar. El sistema de fabricación de este tipo de cristales era semiartesanal, es decir, por un lado el contorno o silueta en negro de las imágenes era realizado mediante un sistema de impresión conocido con el nombre de cromolitografía y, por otro, los colores de las imágenes, su iluminación, era realizada a mano. La colección de la Filmoteca Española dispone de una serie similar a esta, pero en vez de seis placas de cristal, son doce, y las dimensiones son mayores. La cronología y el fabricante son los mismos.

Otra serie de cristales de linterna mágica conservados en el Museu del Cinema es una serie de imágenes fotográficas de distintos grabados realizados por Gustave Doré (1833-1883). Estas placas se realizaban ya con técnica fotográfica. A partir de 1880, los cristales para linterna mágica comienzan a incorporar fotografías, cuya calidad, verosimilitud y facilidad de reproducción de las imágenes las hacían muy superiores a los dibujos, predominantes hasta la fecha. Por ello, estos cristales pueden datarse hacia finales del siglo XIX. La empresa que realizó dichos cristales es la alemana Gefährlicher Ruheplatz. Seguramente una empresa especializada en la fabricación y distribución de cristales de linterna mágica, tanto para uso educativo, profesional o doméstico. Este tipo de empresas proliferaron sobre todo en Francia y Gran Bretaña, llegando a tener muchas de ellas amplísimos catálogos con miles, incluso decenas de miles, de títulos de series de cristales para linterna mágica. En los catálogos de dichas empresas, cuyo apogeo cabe situar en el último tercio del siglo XIX, no es difícil encontrar una o varias series de cristales dedicadas al *Quijote*. Pongamos algunos ejemplos de algunas de las más destacadas empresas: Theobald & Co (Londres) con la serie

"Don Quixote" de doce cristales, que incluye libreto en prosa y verso; Alfred Pumphrey (Birmingham) con una larga serie de 44 cristales titulada "Don Quixote de la Mancha" distribuida en 1875 con libreto; Mi-Illikin & Lawley (Londres) publicaron en 1872 la serie de doce cristales "Adventures of Don Quixote" con libreto; o la francesa E. Mazo (París) con "Don Quichotte" de doce cristales y también con libreto. Este breve y superficial repaso a algunos de los principales catálogos de las empresas fabricantes de cristales de linterna nos da una idea bastante clara de que la historia del *Quijote* está presente en todas ellas, con más o menos intensidad o calidad.



Placas de linterna mágica. *Don Quichotte de la Mancha*. Colección de 6 placas para linterna mágica Lapiere (Francia / ca. 1860).

Otro elemento que nos sirve para apoyar la tesis de la representación de *El Quijote* a través de las imágenes precinematográficas, es su presencia en determinados aparatos de ilusiones ópticas del siglo XIX. Dos ejemplos bastarán, sacados de las colecciones del Museo del Cinema. En primer lugar una banda de imágenes para zoótropo. El zoótropo, inventado por W. G. Horner en 1834, consistía en un tambor de metal o cartón, con diversas ranuras verticales, que giraba horizontalmente alrededor de un pivote soportado sobre una sólida base. En el interior del zootropo se colocaba una banda de papel longitudinal igual al perímetro del tambor, pero la mitad de su altura. En esta banda estaban dibujadas las diversas fases de un movimiento, tantas fases como ranuras tiene el zoótropo. Girando el tambor del zoótropo a gran velocidad y observando, a través de las ranuras, los dibujos de la banda de papel colocado en su interior, la sensación de movimiento de la imágenes se hace real. Una de las bandas de zoótropo que se conservan es la titulada "Don Quichotte", donde podemos observar el movimiento del ingenioso hidalgo cabalgando a lomos de su corcel por delante de un molino cuyas aspas giran sin cesar.



Banda para zoótropo / *Don Quichotte* nº 10 (Francia, 1890-1910).

Otro ejemplo de la presencia de la iconografía de Don Quijote en juguetes ópticos es en los dibujos anamórficos. Experimentados ya por Leonardo da Vinci y difundidos en el siglo XVIII, los dibujos anamórficos son la representación de una imagen con una perspectiva deformada. La imagen anamórfica contemplada a simple vista es deformada y poco o nada identificable, pero vista desde un determinado punto del espacio o a través de un espejo cilíndrico o cónico (según sea el tipo de anamorfosis), la imagen recupera su dimensión normal. La colección de la Filmoteca Española dispone de un dibujo anamórfico titulado "Sancho Panza on his Donkey", que correspondía a una serie de grabados anamórficos que se vendían bajo el título de "Magic Mirror" en la segunda mitad del siglo XIX en Gran Bretaña para curiosidad de pequeños y mayores.

Todos estos ejemplos concretos, pertenecientes a la cultura visual precinematográfica, que he expuesto hasta aquí, estoy seguro de que no son más que una simple muestra de la presencia del *Quijote* en estos espectáculos y objetos visuales anteriores al cine. Como ya he mencionado, una investigación más detallada de este tema sacaría a la luz muchos y mejores ejemplos. Sin embargo, creo que ello no haría nada más que reforzar la teoría de que la presencia del *Quijote* y su iconografía en los espectáculos y aparatos precinematográficos es un hecho, fruto de la enorme popularidad de la novela y su protagonista. Nos queda la duda de la frecuencia o intensidad de estas representaciones, pero, en todo caso, podemos afirmar que la novela de Cervantes se representó a través de las imágenes ya en el siglo XIX y, posiblemente, con anterioridad.

Cuando llegó el cine, arrinconó a todos los espectáculos que le precedieron, pero se sirvió de estos para escoger los primeros temas e historias que contar -la primera película del *Quijote* es de 1898, escasamente tres años después del invento del cine-. En otras palabras, muchas de las temáticas e historias presentes en los espectáculos de linterna mágica de

finales del XIX serán otra vez representadas en el cine de los primeros tiempos, a la espera de que el lenguaje y el arte cinematográfico fueran adquiriendo soltura y madurez para trazar un camino propio e independiente, con nuevos e inéditos argumentos y personajes. Sin embargo, y a tenor de la larga lista de películas y series para televisión del último siglo, podemos concluir que el argumento del *Quijote* ha sido y sigue siendo una poderosa influencia para los creadores audiovisuales, que no desfallecen en poner en imágenes lo que la imaginación de Cervantes puso sobre el papel.



Película para proyector infantil Cine NIC. *Garbancito de la Mancha* (Barcelona, 1945).

No quiero acabar este artículo sin referirme a un aparato que en su fabricación es posterior al cine, pero que su concepción y desarrollo tecnológico tiene una inspiración claramente precinematográfica. Me estoy refiriendo al Cine NIC, el primer proyector de imágenes en movimiento pensado para los niños. Fabricado en Barcelona a partir de 1931, tuvo un éxito enorme en nuestro país y fuera de él -se vendió la patente a más de una docena de países- hasta los años 60 del siglo pasado. Basado en la técnica de la linterna mágica y del zoótropo, consistía en un simple proyector de imágenes dibujadas sobre una banda de papel, con un simple movimiento de la imagen en dos tiempos. La razón de citarlo en estas páginas, obedece al hecho de que entre las muchas películas editadas por la empresa Cine NIC encontramos la serie "Garbancito de la Mancha", inspirada directamente en el primer largometraje de dibujos animados en color realizado en España y Europa, dirigido por José María Blay y que, con el mismo título, se estrenó en los cines de nuestro país en 1945. Concretamente, en esta misma fecha, se puso a la venta una caja de películas para el Cine NIC que contenía seis bandas de papel con la historia completa de este héroe infantil inspirado en el personaje de la obra cervantina, y que seguramente formaba parte del programa general de difusión del film de José Maria Blay.

HISTORIA CINEMATOGRAFICA DE DON QUIJOTE DE LA MANCHA¹

Carlos Fernández Cuenca

*"Él era de los linajes que son y no fueron. Su linaje empieza en él".
Unamuno: Vida de Don Quijote y Sancho, capítulo 1.*

Razón de este ensayo

Creo que vale la pena examinar, con materiales de primera mano, las vicisitudes del noble caballero Don Quijote de La Mancha en el mundo encantado y encantador de las imágenes cinematográficas. En otro lugar, ensayando por primera vez una ojeada de conjunto al reflejo en celuloide de la obra cervantina², lamenté la escasa atención que los cineístas, y sobre todo los cineístas españoles, han prestado a Cervantes y a sus ficciones, capaces de inspirar muchas y muy hermosas películas; pero ya sabemos que la tierra propia suele desoír las voces de los profetas.

De la media docena de grandes mitos creados por la fantasía humana, y más reales, pues los anima el milagro poético, que mucha parte de la realidad terrena, tres, por lo menos, vieron la luz en España: Don Quijote, Don Juan y la Celestina. Los tres reciben de continuo el homenaje que va de lo popular a lo erudito: a los tres exaltan y reverencian todos los medios de expresión artística. La literatura narrativa, siglo tras siglo, inspiró a pintores, a escultores, a músicos; también tenía que inspirar, por ley inexcusable del servicio a la belleza, a los que traen, en nuestros días, el juvenil mensaje estético del cine. Por eso, en casi todos los países, el mayor honor de la pantalla es para el más linajudo señor de estirpe nacional. Pero España, por mucho tiempo, no se atrevió a enfocar con las cámaras de la moderna y maravillosa brujería la grandeza de sus mitos, temerosa acaso, por desconfianza en sus fuerzas, de abrir simas demasiado anchas entre el propósito y su realización.

Ha sido achaque predilecto de españoles, quizás buscando justificación y disimulo a ese temor anotado, la insistencia en suponer que *El Quijote* no contiene materia

¹ Texto publicado en *Cuadernos de Literatura*, 1948. Madrid. Consejo Superior de Investigaciones Cinetíficas, 1948

² *Cervantes y el cine*, Madrid. Ediciones Orión, 1947; págs. 19-20.

cinematográfica. Se afirmó, de palabra y por escrito, el tremendo tópico de que los valores esenciales de la creación cervantina no se pueden traducir en el idioma de las imágenes. Pero que la tarea parezca, y lo sea efectivamente, sobremanera difícil, no determina su imposibilidad; el cine ha podido penetrar en el pensamiento humano, en el reino de las inquietudes espirituales, con admirable precisión. Y reconozcamos que no es *Don Quijote*, en este aspecto, la más sutil y peligrosamente inaprensible de las obras de su autor; por encima está, verbigracia, *La señora Cornelia*, que el maestro Azorín estima como "lo más fino, lo más ático que haya escrito Cervantes"³; lo cual no impide, ni mucho menos, que las virtudes dramáticas resplandezcan en esa novela ejemplar y la hagan limpiamente accesible al público de los espectáculos; el mismo Azorín, tras de recordar que Tirso de Molina escenificó *La señora Cornelia*, declara que "podría también, perfectamente, ser llevada a la pantalla". Si esto ocurre con un escrito tan alado, tan refinado y leve, más habrá de suceder con la trepidante y animadísima novela de aventuras del hidalgo manchego, todo ensueño y todo corazón; no se olvide que uno de los prodigios más estupendos que el cine ha logrado es la exploración de las recónditas entrañas del ensueño.

Como suele ocurrir por vehementísima tendencia humana al arbitrio y al juicio temerario, quienes argumentan en contra de las posibilidades cinematográficas del *Quijote* son justamente aquellos que desconocen la cantidad y calidad auténticas que de medios expresivos posee el cine. Por eso, a los escritores con probada altura en materia de películas no les asustó nunca, antes bien la desearon, una buena versión en imágenes animadas del libro inmortal. Comentando un fugaz rumor de cinta de *Don Quijote de La Mancha* por una empresa española, el crítico *Focus*, máxima autoridad de su tiempo, escribía, en 1926, cuando el cine aún carecía de la palabra y de muchas conquistas estéticas trascendentales: "El cinema permitiría plasmar la vida real -visión continua de Sancho- con la ideal y fantástica -la de Don Quijote-, todo al propio tiempo, en su diversidad y su detalle"⁴. Y casi veinte después, otro crítico autorizado, Luis Gómez de Mesa, tampoco hace ascos a la tentación cinematográfica de la novela, sino que pide su acometida y que sean españoles quienes, muy a la española, o sea hidalgamente, cumplan la noble labor⁵.

³ "Cornelia Bentivoglio", artículo en *ABC*, de Madrid, 30 de mayo de 1947.

⁴ *Don Quijote en película*, artículo de *Focus* (seudónimo de José Soto de Ónega) en el diario *El Sol*, de Madrid, 5 de enero de 1926.

⁵ "Pasadas y posibles versiones cinematográficas del Quijote", artículo en la revista

Problemas cinematográficos de Don Quijote

Antes de enfrentarnos con las peripecias de Don Quijote y Sancho en la pantalla conviene repasar los problemas cinematográficos principales que tales salidas plantean. Tras de hacerlo, estaremos en mejor disposición para apreciar aciertos y descarríos.

En primer lugar, consideremos a los personajes en sí mismos. De lo físico hay múltiples versiones, tantas como artistas del lápiz, del pincel o del cincel los llevaron a sus obras. Pero téngase en cuenta que Cervantes se detuvo más de una vez a describirlos. "Frisaba la edad de nuestro hidalgo -dice en la primera página- con los cincuenta años; era de complexión recia, seco de carnes, enjuto de rostro..." Y con mayor detallismo le retrata en el capítulo XIV de la segunda parte: "Es un hombre alto de cuerpo, seco de rostro, estirado y avellanado de miembros, entrecano, la nariz aguileña y algo corva, los bigotes grandes, negros y caídos". Esta última y completísima descripción, hecha por el Bachiller Sansón Carrasco al propio Don Quijote cuando la aventura del bosque, dice Unamuno, con sobra de razón⁶, que "ha servido de pasaporte clásico para todas las pinturas que de él se han hecho". Menos minuciosa es la descripción de Sancho, que aparece en el capítulo IX de la primera parte: "tenía... la barriga grande, el talle corto y las zancas largas".

Así, más o menos, son interpretados plásticamente hidalgo y servidor desde la edición inglesa de Blount en 1612, primera en la que aparece un grabado. Algunas veces, según los gustos personales de los artistas y, sobre todo, su propensión caricaturesca, la delgadez de Don Quijote se hace espectral; otras, la barriga de Sancho resulta monstruosa. Pero las siluetas de ambos personajes, y aun la composición de los rostros, se atienen casi siempre a una norma rigurosa, hasta el punto de que con frecuencia, y venciendo a toda inquietud de originalidad, estampas salidas de distintas manos parecen haber retratado fielmente a un mismo y viviente modelo.

Tenemos, pues, un concepto universal terminante de la apariencia física de Alonso Quijano y de Sancho Panza; concepto que impone su dictadura para toda presencia plástica de los personajes. Podrá admitirse al Cura flaco o grueso, a la sobrina deslucida o agraciada, al Barbero y al Duque viejos o jóvenes, y hasta al mismo Sansón Carrasco diferente de la

Radiocinema de Madrid, febrero de 1945.

⁶ "El Caballero de la Triste Figura (ensayo iconológico)", en el tomo II (página 105) de la edición de *Ensayos*, Madrid. Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 1916.

detenida descripción que de él se hace en el capítulo III de la segunda parte. Pero Don Quijote y Sancho han de ser como todos los imaginaron, y no sólo por fidelidad a los retratos que escribió Cervantes, sino más todavía por la fuerza enorme que de sus apariencias se desprende. Porque lo apasionante del libro no son exactamente las hazañas, sino sus héroes. En las mayores novelas del mundo, las que perduran sobre el tiempo, "la atención nuestra va más a los personajes por sí mismos que a sus aventuras", como observa Ortega y Gasset⁷, que añade, concretando el caso: "Son Don Quijote y Sancho quienes nos divierten, no lo que les pasa".

De ahí que el primer cuidado y el primer peligro que aparece en toda transposición cinematográfica del libro esté en la exacta encarnación de los personajes principales. Encarnación física y comprensión espiritual; el menor fallo en una u otra dará al traste con el intento, como lo dio las más de las veces.

Pero frente a Don Quijote, y nimbada de una gloria poética excepcional, está Dulcinea. Pocas páginas del libro hay de las que Dulcinea permanezca ausente; en ninguna, sin embargo, aparece en realidad, pues solo existe en la ilusión del loco caballero, como representación perfecta y sin precedentes, la más alta que logró el arte, del ideal. Dulcinea es, aparte Don Quijote y Sancho, la figura señera del relato; tan importante, que representa cada vez más acentuadamente, el motor decisivo del esfuerzo y la emoción del sin par hidalgo.

Pero, ¿cómo es Dulcinea? ¿Cómo puede ser Dulcinea? ¿Cómo la ve Don Quijote en sus sueños, o cómo la había visto antes de enloquecer, "moza labradora de muy buen hacer", según el capítulo I de la primera parte? Un tiempo anduvo enamorado Don Alonso de Aldonza Lorenzo, aunque para sí guardó su amor, sin que ella llegara a sospecharlo; a punto de enderezarse por las rutas de la andante caballería, del recuerdo, sin duda aún vivo, de la Aldonza real elevó Don Quijote el artificio imaginario de su Dulcinea del Toboso. En el espíritu y en la letra del libro, la dama de los pensamientos del hidalgo no aparece nunca; tampoco aparece jamás Aldonza Lorenzo. Con arreglo a esa norma, escrupulosamente mantenida en la obra entera, ni Dulcinea *puede* mostrarse en la pantalla, ni Aldonza *debe* hacer acto de presencia. Y en olvido de esta ley incurrieron, con graves consecuencias, todos los que, hasta 1947, llevaron al cine la novela de Cervantes. Porque la grandeza inmarcesible

⁷ En "Ideas sobre la novela", edición de *Obras Completas*, tomo III, Madrid, Revista de Occidente, 1947; pág. 394.

de Dulcinea está, precisamente, en su condición misteriosa, en su presencia ideal y en su ausencia humana. La ilusión, justamente, es eso y nada más que eso⁸.

Este problema de la realidad y la irrealidad es acaso el más grave de todos los que se plantean en el examen de *Don Quijote de la Mancha* con miras cinematográficas. Don Quijote vive casi de continuo en un mundo de alucinación; mundo que Cervantes evita cuidadosamente describir con las palabras propias. Nunca es el autor quien refiere lo que ve Don Quijote, sino el mismo Don Quijote quien lo dice. Y hasta me atrevería a apuntar que el lenguaje cervantino se hace en esos momentos más realista, más concreto que nunca, como si quisiera, alardeando de su maestría de escritor, marcar sin duda posible el contraste entre la verdad de las cosas y la ficción con que al Caballero de la Triste Figura se le aparecen.

Don Quijote ve las cosas a su manera; Cervantes las ve y las describe como son. "En esto -así empieza el capítulo VIII de la primera parte- descubrieron treinta o cuarenta molinos de viento que hay en aquel campo, y así como Don Quijote los vio, dijo a su escudero: "La ventura va guiando nuestras cosas mejor de lo que acertáramos a desear; porque ves allí, amigo Sancho Panza, dónde se descubren treinta o pocos más desaforados gigantes... "

Sancho, naturalmente, no los ve. "Mire vuestra merced que aquellos que allí se parecen no son gigantes, sino molinos de viento... " Tampoco el novelista quiere verlos como desaforados gigantes; rehúye toda metáfora literaria y escribe rotundamente que Don Quijote "arremetió a todo galope de Rocinante y embistió con el primer molino que estaba delante".

Le hubiera sido facilísimo al autor emplear un lenguaje alegórico y decir que su héroe se lanzaba contra los gigantes que veía. ¿Por qué no lo hace, ni en ésta ni en ninguna otra situación descomunal? Sencillamente, porque las visiones del hidalgo están en su propia locura y nunca en quienes le rodean. Incluso cuando Sacho empieza a contagiarse, por exaltada fidelidad, de las apreciaciones de su señor, el marco en que Cervantes se mueve mantiene incommovible su realismo. En la aventura de los rebaños (capítulo XVIII de la

⁸ Un mes largo después de apuntar esta idea en una conferencia sobre *Don Quijote en el cine francés*, pronunciaba en el Institut Français, de Madrid, el 4 de junio de 1947, tuve la satisfacción de leer en *ABC* del 16 de junio un magistral artículo de Azorín, titulado "Dulcinea, peligrosa" que sustenta y desarrolla el mismo concepto. Por otra parte, de antiguo pienso que algunas de las mejores cosas que en el mundo se han dicho acerca de la significación verdadera de la ideal amada del caballero están en el primer capítulo ("La Dama de los altos pensamientos") del bellissimo libro de Concha Espina *Mujeres del Quijote*. Véase la exquisita edición de Publicaciones Españolas, Madrid, 1947; págs. 19-30.

primera parte) el escudero llega a mostrar simpatía por el imaginario ejército que manda Pentapolín del Arremangado Brazo, porque es cristiano y se enfrenta con un infiel; pero Cervantes insiste una y otra vez en que se trata de rebaños y no de ejércitos: "viendo en su imaginación lo que no veía ni había", dice una vez; y en seguida: "deesta manera fue nombrando muchos caballeros del uno y otro escuadrón, que él se imaginaba"; y después: "se entró por medio del escuadrón de las ovejas, y comenzó a alanceallas, con tanto coraje y denuedo como si de veras alanceara a sus mortales enemigos".

Estos ejemplos, tomados de las dos aventuras quizás más populares, dejan bien sentada, a mi juicio, la actitud de Cervantes respecto de las visiones de su personaje, que "tenía a todas horas y momentos -nos remacha en ese mismo capítulo XVIII de la primera parte -llena la fantasía de aquellas batallas, encantamientos, sucesos, desatinos, amores, desafíos, que en los libros de caballerías se cuentan, y todo cuanto hablaba, pensaba o hacía era encaminado a cosas semejantes". De haber aceptado el autor tales visiones, habría incurrido en el mismo desafuero literario del que se burlaba; pero la pluma genialmente habilísima del manco sano evita con atención suma que los lectores puedan contagiarse de la locura de Don Quijote y vean de cierto lo que él cree ver en sus delirios alucinados.

No hay dificultad técnica que impida mostrar en la pantalla la transformación de los molinos o de los cueros de vino en gigantes, de los rebaños en ejércitos, de las ventas en castillos, de las mozas de pecado en nobles y elegantísimas damas, de la bacía en yelmo de Mambrino, de la carreta de bueyes en carro encantado, de la armazón de madera en prodigioso Clavileño que surca los espacios, etcétera, etc. El cine, desde sus mismísimos comienzos, hizo gala de su mágico poderío para expresar lo irreal, lo fantástico, lo imposible. Pero *Don Quijote de La Mancha* no es obra fantástica o irreal; su irrealidad reside en haber superado la realidad en finura poética y no en descripciones fabulosas. Acierta soberanamente el autor cuando nos sugiere, por las palabras de su personaje, cómo este deforma la verdad interpretándola según sus obsesiones de andante caballero, pero pone cuidado exquisito en no contagiarse de tal locura. Y si el primerísimo deber de quien traslada al cine una obra literaria es mantenerse fiel al espíritu del texto y a la intención del autor, tendremos que en el caso presente el adaptador debe ponerse del lado de Cervantes y no del de Don Quijote, y ver las cosas como son y no como las imagina el hidalgo. Es ésta, para mí, la única solución posible al problema de la realidad y fantasía en el *Quijote* y en sus versiones cinematográficas, sin olvidar que, de incurrir en el fácil tópico y mostrar como gigantes los

molinos y como ejércitos los rebaños, habría que mantener esta clase de transformaciones durante casi toda la película, puesto que la demencia de Alonso Quijano el Bueno, salvo en sus contadas horas de lucidez, transforma cuanto le rodea, y hasta cree poblada de furibundos enemigos su propia biblioteca.

Otro problema peliagudo es el de la riqueza enorme de sucesos que en el libro acontecen; sucesos, además, que no tienen entre sí distinta trabazón que la de ser siempre Don Quijote su protagonista. Esta circunstancia, más acentuada en la primera parte que en la segunda, encierra notorios peligros en el cine. Trasladar íntegra la acción de la novela a la pantalla, incluso prescindiendo de las narraciones intercaladas, como la del curioso impertinente⁹ o la de la pastora Marcela, exigiría metraje inadmisibles en el mercado; no sería aventurado calcular una película de nueve o diez horas de duración.

Se plantea, pues, el dilema entre la selección o la versión total, recurriendo al arriesgadísimo expediente de exhibirla por capítulos o jornadas. Pero por diversas razones, de las cuales no es la menor la falta de una ligadura intrigante entre la mayoría de los episodios, parece rechazable la segunda fórmula, nunca hasta ahora acometida. Y puestos a seleccionar, el peligro acechará por todas partes, sirviéndole de amedrentador capitán el gusto de todos y cada uno de los espectadores. Ciertamente que no cuantos lo afirman, ni mucho menos, han leído *Don Quijote de La Mancha*; mas apenas habrá quien carezca de un repertorio de nociones que inclinen especialmente su simpatía hacia determinados sucesos de la novela: tal sentirá preferencia por los infortunados amoríos de Cardenio y de Luscinda, pero cual juzgará más apasionante la visita a la cueva de Montesinos, sin que falten defensores de la primacía de las bodas de Camacho, o del retablo de Maese Pedro, o del episodio de los leones, o de tantas y tantas insignes aventuras. Los gustos personales tienen aquí toda la razón; la tienen por lo que hace al público y también por lo que atañe al encargado de seleccionar motivos para la cineversión de la novela.

Pero no todos los sucesos de *Don Quijote* ofrecen idénticas posibilidades cinematográficas; el examen de aptitudes y circunstancias de cada uno llevaría mucho más lejos de lo que

⁹ De *El curioso impertinente* se ha hecho una versión cinematográfica en 1948 por la productora española Valencia Films, con adaptación de Antonio Guzmán Merino, dirección del italiano Flavio Calzavara, fotografía de Ugo Lombardi, decorados, figurines y ambientación de Teddy Villalba e interpretación de José María Seoane (Anselmo), Aurora Bautista (Camila), Roberto Rey (Lotario), Rosita Yarza (Leonela), Valeriano Andrés (Jacobo) y Ricardo Arévalo (Cósimo).

permite la intención y la economía del presente ensayo. Añadiré, no obstante, que el problema se agrava por la riqueza plástica que constantemente moldea las situaciones en que el héroe se halla. La imaginación de Cervantes es poderosa entre las más de la historia de la literatura; su vigor descriptivo, la precisión con que pocas y expresivas palabras le sirven para situar un hecho o retratar a un personaje o narrar un conflicto, mantienen trepidante la acción novelesca. En casi todas las páginas del *Quijote* hay elementos para un buen guion cinematográfico¹⁰; la diferencia entre unas y otras reside en la mayor o menor dosis de fuerza cautivadora que las imágenes equivalentes puedan tener.

Del buen tino del adaptador depende la elección más acertada. Pero siempre correrá el peligro de que cada espectador sentado en su butaca eche de menos en el ramillete aquella figura, aquel momento, aquella frase que, por haberle sacudido la atención particularmente, le parece lo mejor de todo.

Tales son, a mi entender, los problemas esenciales que plantea toda posible versión cinematográfica de *Don Quijote de la Mancha*. Otros hay de menor cuantía, que prescindo de comentar. Y aún queda uno de los sobresalientes: el relativo a la importantísima cuestión ambiental, sin cuyo atento y riguroso servicio es imposible concebir un discreto Don Quijote en la pantalla. Pero de este asunto, tan estrechamente ligado a las tentativas hechas, se hablará, y más de una vez, a su debido tiempo en las páginas que siguen.

Las primeras salidas

Corresponde al año de 1902 la primera aparición de nuestro héroe en la pantalla. Este primitivo *Don Quichotte* es francés; en España se proyectó, según mis noticias, con el título de *Aventuras de Don Quijote*, como queriendo prevenir a los espectadores de que no se trataba de un traslado total del libro, sino sólo de algunos de sus sucesos. Procedía el film de la marca Pathé Frères, encaramada entonces a la supremacía cinematográfica mundial, y la dirección estuvo a cargo de Ferdinand Zecca, el realizador más importante de la casa; intervino también Lucien Nonguet, todavía jefe de comparsaría en el Teatro del Ambigú, donde ingresara como tramoyista. Aunque de Zecca fuese la responsabilidad de *Aventuras*

¹⁰ En el interesante libro de Antonio del Amo *El cinema como lenguaje* (Madrid, 1948), cuya publicación patrocinó el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas, se estudia minuciosamente y con eficazísima ejemplaridad el episodio de los molinos de viento según las formas *gramaticales* de la composición cinematográfica.

de *Don Quijote*, no es aventurado atribuir a Nonguet muy destacada intervención en los trabajos de la película, como la tuvo en otras producciones del mismo año (la más brillante es la *Vida, Pasión y Muerte de Nuestro Señor Jesucristo*), y como la tendría, cada vez más intensa, en los años siguientes, hasta merecer de Zecca que le nombrara su sucesor.



Aventuras de Don Quijote (Ferdinand Zecca y Lucien Nonguet, 1902)

Aventuras de Don Quijote, de Zecca y Nonguet, fue una de las grandes tentativas de espectacularidad de su tiempo. Su longitud (430 metros) sobrepasaba en mucho a lo usual, hasta el punto de que los exhibidores pidieron que se redujese a 225 metros¹¹. El defecto más ostensible de la cinta, dejando aparte su tono declamatorio y su intención caricaturesca, reside en la torpeza continua del ambiente. Si aparece bien conseguida en una técnica elemental la innecesaria transformación de los molinos en gigantes, el mérito se empequeñece ante la calidad misma de los molinos, cuadrangulares y de madera oscura, de un modelo típicamente francés que nunca existió en La Mancha; se emplazan, además, en un paisaje de densa vegetación y cercano fondo montañoso. Pasemos por alto que en su primera salida, camino de la venta en que ha de armarse caballero, use ya Don Quijote, como casco, la bacía de barbero que tuvo por yelmo de Mambrino, y que vaya acompañado por Sancho Panza; mucho más grave que esta licencia es el copioso arbolado, envuelto en niebla, que preside las escenas exteriores. Ni así fue Don Quijote, ni así es La Mancha.

La segunda tentativa data de 1910 y es italiana. Corresponde a una empresa de gran prestigio, la Cines, de Roma, la elaboración de este *Don Quijote de la Mancha* (*Don Chisciotte*, en el título original). En aquel año parecían estar de moda los temas españoles en el cine italiano; de la misma Empresa son *Fernando de Castilla* (230 metros) y *García del*

¹¹ Tomo este dato del libro de Georges Sadoul, *Les Pionniers du cinéma* (tomo II de su *Historia Générale de Cinéma*), París, Éditions Denoël, 1947; página 212.

Castañar (255 metros); la Milano Films exalta un episodio de heroísmo frente a la invasión napoleónica en *Burgos*, y la Pasquali evoca en *El Duque de Alba* (255 metros) un romántico idilio en Flandes, con frecuentes notas de leyenda negra. Basten estas cuatro cintas para probar la afición que los cineístas italianos de 1910 tenían a los ambientes y las figuras de la historia y las letras hispanas.

Es muy poco lo que del film de la Cines sabemos; como ocurre tan frecuente y desoladoramente en el repertorio de los primeros años del siglo, se olvidaron o se perdieron los nombres de técnicos y artistas; por otra parte, ninguno de los historiadores del viejo cine italiano, como Pasinetti, Palmieri o Margadonna, aluden al *Don Quijote de La Mancha* de Cines, cuya importancia, superior a la de las otras películas citadas, se deduce, según la costumbre de la época, de su metraje más extenso. En 318 metros se desarrollaban cinco episodios o cuadros, como entonces se decía; estos cuadros, que los catálogos mencionan, son los siguientes:

Primer cuadro: *La liberación de los galeotes*.

Segundo cuadro: *Las aventuras del huésped*.

Tercer cuadro: *El combate contra los molinos de viento*.

Cuarto cuadro: *Dulcinea*.

Quinto cuadro: *La muerte de Don Quijote*.

De esta enumeración se desprende la caprichosa mezcolanza de los sucesos alterando un orden que en el libro resulta perfectamente lógico. Y el hecho de dedicar un cuadro entero a Dulcinea indica con toda claridad el error, pues la ilusión amorosa de Don Quijote no se fija en un momento o un episodio, sino que está presente a todo lo largo de la obra.

En 1912, el Caballero andante reaparece en Francia. De este *Don Quijote de la Mancha* (*Don Quichotte*) sólo conocemos tres nombres: el de Charles Pathé, coproductor y distribuidor; el de Camille de Morlhon, director, y el de Claude Garry, protagonista¹². La cinta tenía 1.150 metros; su proyección en España constituyó un fracaso. A pesar de que entonces ni aquí ni fuera de aquí existía la crítica de cine, y de que sólo gacetillas y reseñas amables daban cuenta en las revistas profesionales, el benévolo redactor de *Arte y Cinematografía*, de

¹² Parte de la documentación que aquí se recoge fue utilizada en la aludida conferencia del autor en el Institut Français de Madrid, el 4 de junio de 1947, y que hubo de repetirse el 13 del mismo mes. La primera vez, el conferenciante fue presentado por M. Guinard, Director del Instituto; la segunda, por M. Defourneaux, agregado de Prensa de la Embajada Francesa. En ambas sesiones se proyectó como final el *Don Quijote* de Pabst.

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"¹³. 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. Sorprende tan disparatado entendimiento del relato cervantino en Camille de Morlhon y en Claude Garry, que representaron brillantemente el cine de su época. Morlhon, que llegó a fundar la Sociedad de Autores Cinematográficos, era un actor que, como tantos otros, fue elevado por Charles Pathé a la categoría de director de películas, no sin pasar por una etapa de argumentista de la misma empresa; su primera realización es de 1908, y en menos de veinte años hizo cerca de doscientas. En cuanto a Claude Garry, se trata de uno de los primeros grandes actores franceses que creyeron en el cine, aunque con bastantes limitaciones.

En un curioso artículo publicado en el periódico *Le Cinéma*, y que podemos considerar como el testamento estético de Garry, pues apareció el 9 de agosto de 1918, pocas semanas antes de su muerte en plena madurez, rechazaba el actor¹⁴ toda posible comparación entre el cine y el teatro, privado aquel aún de la palabra, que le parecía complemento "casi indispensable". Y afirmaba que en el cine "no puede hacerse perceptible todo lo que es sutil". Para Garry, el actor de cine actuaba de una manera un poco anormal, sometido a ciertos convencionalismos que, a su juicio -un juicio bastante equivocado en este punto- no existían en el teatro. Y agregaba que la simplicidad de los americanos sustituía a la exuberancia francesa.

Claro que el cine de 1912, imposibilitado, según decía Garry, de expresar sutilezas, no podía recoger el caudal poético que palpita impetuoso bajo el pecho de Don Quijote; tampoco la anormalidad de las situaciones, sometidas a una implacable tiranía de la rudimentaria técnica, ni la exuberancia gesticulante de los artistas de teatro, que creían suplir a la palabra con el desmesurado ademán, podían traducir la verdad íntima del hidalgo manchego. Por todas estas razones, el intento en cuestión se redujo a hacer una película de aventuras

¹³ Número de *Arte y Cinematografía*, de Barcelona, del 31 de enero de 1913.

¹⁴ El artículo de Garry, titulado "Théâtre et Cinéma", aparece reproducido en las páginas 310-12 de la *Anthologie du Cinéma*, de Marcel Lapierre, París, La Nouvelle Edition, 1946.

cómicas, una sucesión de escenas aparatosa que, pretendiendo divertir, incurría en el ridículo. Pues si una gran masa de lectores sólo estima en el libro de Cervantes su externo resorte para la risa, se siente sin duda defraudada cuando advierte nada más que el aspecto cómico; no sabe qué es lo que falta, pero no vacila en apreciar que falta algo, y algo muy importante. Tan importante, que contiene el secreto de todo.

Dos films anglosajones

El 27 de febrero de 1916 la marca norteamericana Triangle lanza al mercado su *Don Quixote*, producido nada menos que por el insigne David Wark Griffith. No llegó a España este film, con muy buen acuerdo de los importadores; *Focus*, que probablemente lo vio en los Estados Unidos, declara que sólo se pretendió "obtener una comedia aprovechando el título del libro y el renombre de un actor"¹⁵. Pero el mismo actor, De Wolf Hopper, en su autobiografía, titulada *Once a Clown*¹⁶, se lamentaba del resultado, y suponía que pudo haber sido un buen film si lo hubiese dirigido personalmente Griffith, a la sazón absorto en las tareas de su famosa producción *Intolerancia*.



Don Quijote (Maurice Elvey, 1923)

La adaptación fue hecha por Chester Whitey; la dirección estuvo a cargo de Edward Dillon, y el reparto era el siguiente: De Wolf Hopper como Don Quijote, Fay Tincher como Dulcinea y Max Davidson en el papel de Sancho Panza.

En la preparación y el rodaje intervinieron dos ilustres personalidades: el P. Eugenio

¹⁵ En el citado artículo de *El sol*, del 5 de enero de 1926.

¹⁶ Citado por Seymour Stern en *An Index to the Creative Work of David Wark Griffith*, parte II, Londres, Supplement to Sight and Sound, 1946; página 9.

Sugrañes, de la iglesia católica de Old Plaza, de Los Ángeles, y el historiador Charles F. Lummis, autoridad en historia y costumbres españolas. Pero ni su prestigio ni su entusiasta asesoría impidieron que el *Don Quixote* de la Triangle resultara, desde el punto de vista artístico, un completo fracaso: no pudieron conseguir la necesaria propiedad del ambiente, ni menos aún el vuelo poético que el tema exigía. Edward Dillon, modesto actor metido a director, carecía, a todas luces, de la sensibilidad, inspiración y madurez creadoras imprescindibles para hacer un trasunto decoroso de algunos episodios quijotescos. Pero la verdad es, probablemente, que Dillon no pretendiera hacer cosa muy distinta de la que, en definitiva, hizo, no sólo por el escaso alcance de sus fuerzas¹⁷, sino también por fidelidad excesiva al género de comedias muy cómicas. *Don Quixote* aspiraba a ser una película divertida, nada más que divertida y en un sentido marcadamente burlesco; de ahí que apareciesen, a pesar de las asesorías de exactitud española, caracterizaciones, trajes, decorados y ambientes falsos de toda falsedad; Don Quijote era la caricatura de las estilizaciones de Urrabieta Vierge, Sancho Panza lucía un sombrero de payaso de circo, y Dulcinea, tocada con inverosímiles adornos de cabeza, se acompañaba de un grupo de chiquillos que, por el atavío, más se dirían habitantes de un rancho de Arizona que vecinos de un lugar manchego.

Fay Tincher, esta Dulcinea increíble, se distinguió fugazmente en la pantalla americana por la creación de un tipo muy peculiar: la *gun-chewing-girl* (la chica de la goma de mascar), característico de modernidad estadounidense por los años de la primera gran guerra. Fue Griffith quien le dio, en 1914, su primera oportunidad cinematográfica, en un papel destacado del filme *La batalla de los sexos*; antes, Fay Tincher había logrado alguna experiencia teatral no sólo en América, sino también en las Islas Británicas; después, la monotonía de su trabajo, en una sola nota de frivolidad y despreocupación, la condujo rápidamente al olvido.

De Wolf Hopper pudo haber sido un buen Don Quijote de la pantalla; no le faltaban para ello, además de la elevada y esbelta figura, condiciones de gran actor, bien probadas en muchos años de tarea escénica. Aunque en 1915 estaba en plena decadencia, que poco después le llevará a retirarse de las actividades teatrales y cinematográficas y a disfrutar los

¹⁷ Edward Dillon quedó siempre muy por debajo de la fama que habían de alcanzar los que con él actuaron como ayudantes de Griffith en *Intolerancia*: Erich Von Stroheim, W. S. Van Dyke, incluso Tod Browning y Joseph Henabery.

últimos años de su vida las venturas del hogar formado con su esposa, la actriz Hedda Hopper -futura escritora y comentarista radiofónica-, y con su hijo William De Wolf, nacido en vísperas del rodaje de *Don Quixote*, todavía disponía de excelentes posibilidades interpretativas. Griffith tenía mucha confianza en la carrera de Hopper como artista de cine; preparó para él las películas *Sunhinte Dad* y *Checkers*, que lograron discreta acogida, y pensaba atribuirle, en el futuro, cometidos de gran importancia. La oportunidad no llegó nunca; el desolador resultado del infeliz *Don Quixote* hizo que De Wolf Hopper perdiera toda ilusión en el cine.

Por lo tanto, no fue culpa del artista si la creación del ingenioso hidalgo en esta desdichadísima salida americana distó mucho de la meta debida. En cambio, la atribución del papel de Sancho a Max Davidson era a todas luces impropia, pues Davidson, comediante judío muy popular, carecía en sus recursos expresivos de la profunda humanidad, la sutileza aldeana y el realismo inconfundible del improvisado escudero.

La siguiente versión cinematográfica del glorioso tema sólo en parte mejora el error americano. Esta vez se trata de una producción británica, que data de 1923 y lleva la marca de Nelson; su título es el mismo: *Don Quixote*; tampoco pudo exhibirse ante público español. Sin embargo, la realización, a cargo de Maurice Elvey, estaba muy por encima de la titubeante y mediocre de Edward Dillon. Elvey poseía ya sólida experiencia cinematográfica, que inició en 1912; fue durante muchos años la figura más destacada de la histórica Stoll Company, y puede afirmarse que defendió como pocos, acaso más que nadie, la continuidad y la independencia del cine inglés en los duros años que siguieron al armisticio de 1918, cuando la producción nacional, víctima de la guerra y de la invasión de películas americanas, estaba en grave riesgo de desaparecer.

En 1923, recién casado con la actriz Isobel Elsom, acometió la difícil tarea de llevar al cine *Don Quijote*. La realización no era desdeñable desde el punto de vista técnico, y en algunos aspectos del artístico: composición plástica, ritmo de la acción, etc.; falló, en cambio, como habían fallado las versiones anteriores, por la enorme desproporción entre el tema y la adaptación y por la ausencia de realidad en el ambiente.

Jerrold Robertshaw personificaba a Don Quijote; George Robey encarnaba a Sancho; su presencia al frente de unos rollos de celuloide aseguraba el éxito, de curiosidad ya que no de satisfacción. En lo físico, estaban bien elegidas las figuras: Robertshaw medía 1,80 de estatura y era delgado y anguloso, en contraste con Robey, bajo y grueso. Ambos tenían a la

sazón la misma edad: cincuenta y cuatro años. Robertshaw gozaba de mucho prestigio en los teatros, sobre todo en papeles de la llamada alta comedia, y en 1921 hizo sus primeras armas en el cine, con la Ideal Company; la fama de Robey procedía de los teatros de variedades, como excéntrico y recitador, y desde 1914 solía aparecer de cuando en cuando en películas cómicas.

Tampoco este *Don Quixote* 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, vencía a su amo y señor, que, intentando estar a tono, desorbitaba a cada paso su cometido.

Proyectos que no se realizaron

Ya tenemos, de 1902 a 1923, cinco versiones cinematográficas de *Don Quijote de la Mancha*, sin que ninguna de ellas se aproximara a la grandeza del modelo. Sin embargo, dos proyectos hubo, alumbrados bajo inspiración más refinada, que nunca tuvieron realidad. Su importancia justifica la inclusión en este ensayo.

Entre los incontables propósitos acariciados durante toda su carrera cinematográfica por Abel Gance, figuró también el de llevar a la pantalla *Don Quijote*. En una nota de sus cuadernos íntimos, no fechada, pero que corresponde a fines de 1920 o principios de 1921 - la época en que concluía su película magistral *La rueda-*, copió Abel Gance, según aparece recogida en su libro *Prisme*¹⁸, una frase del prefacio de los *Contes Drôlatiques*, de Balzac, con la indicación de hacerla figurar al frente de su próxima producción, en el caso de que ésta fuese *Don Quijote*. Sin embargo, el proyecto fue pronto abandonado; en otra nota, fechada en enero de 1922, relativa a las tareas en las que el cineísta quería que convergiesen "alma y sangre pura" durante los dos años siguientes, no se alude para nada al tema cervantino¹⁹.

El otro proyecto es posterior al de Gance y tuvo mayores posibilidades de convertirse en realidad, por lo menos se confeccionó el guion y hasta se fijó la fecha de rodaje. A principios de 1923, el director francés Henri Fescourt propuso a la Casa Pathé el propósito, que fue al punto aceptado, de rodar una nueva película sobre *Don Quijote de la Mancha*. Fescourt se

¹⁸ París, Editions de la nouvelle Revue Française, 1930; página 189.

¹⁹ Durante su estancia en España, de 1943 a 1945, Abel Gance manifestó al autor de este ensayo que confiaba en realizar algún día su película sobre *Don Quijote* y que solo en un auténtico ambiente español podría hacerla.

había distinguido con sus comedias amables y cuidadosas, tales como *La nuit des Treize*, con Yvette Andreyor, o *La poupée du milliardaire*, con Andrée Brabant, y, sobre todo, con sus cintas en episodios -el gran género, tan cultivado entonces-, como *Matías Sandorf*, de la novela de Julio Verne, y *Rouletabille chez les Bohémiens*, de Gaston Leroux. Estas dos cintas le dieron gran autoridad en los estudios Pathé; poseían bastante primor artístico y produjeron ganancias cuantiosas. Años después se vio, en el prólogo al libro antológico *Le Cinéma*²⁰, que Henri Fescourt conocía a fondo todos los secretos de su técnica y tenía una sensibilidad estética superior a su obra.

Para la interpretación del inmortal personaje en su película, Fescourt dudaba entre dos actores: el francés Maurice Schutz y el español Juan Bonafé. En estas dos candidaturas, pero más aún en la segunda, aparecía claramente el buen tino con que Fescourt preparaba su trabajo. El rodaje debería comenzar a mediados de abril de 1923, y se confiaba poder estrenar el film de octubre a noviembre del mismo año. El guionista y director quería rodar todos los exteriores en España, en los mismos lugares que Cervantes indica, y, sin la pretensión de reconstituir con exactitud el ambiente del siglo XVI, evocarlo pulcramente en ciertos detalles característicos.

De las noticias que en periódicos y revistas de Francia se publicaron acerca del plan de Fescourt, resalta un detalle sobremanera agudo: "La Dulcinea del Toboso -dice un testimonio fiel²¹-, tal y como lo quiso el autor, y al revés de lo que se ha visto en *L'Arlesienne*²², no aparecerá; sólo será una imagen ideal, evocada pero no presente". Reconozcamos que quien así entendió la vida verdadera de Dulcinea hubiese hecho una buena película. Fescourt resolvió el problema de Dulcinea con la única solución posible, la que escapó a todos sus predecesores y escaparía también a Lauritzen y a Pabst. Y la presencia invisible de Dulcinea es uno de los puntos decisivos en todo cabal entendimiento de la máxima novela española.

Fue una lástima que Fescourt renunciara, por razones que no he podido averiguar, pero que es lógico atribuir a la coincidencia con una empresa británica para acometer, por los mismos

²⁰ París, Editions du Cygne, 1932.

²¹ En la revista *Mon Ciné*, de París, del 22 de marzo de 1923.

²² Se refiere al film extraído el año anterior por André Antoine de la novela de Alphonse Daudet. Antoine hizo aparecer la figura de la Arlesiana, que, como es sabido, en la obra original es un personaje siempre ausente.

días, el mismo tema, a su planeado *Quijote*. En el verano siguiente apareció²³ la noticia de que Fescourt aplazaba hasta el año venidero la realización de su *Don Quichotte* y se disponía a rodar, como así lo hizo, la cinta en episodios *Mandrin, caudillo de leyenda*, sobre un argumento de Arthur Bernède, para la Société des Cinéromans. El proyecto suspendido no volvió a cobrar vida²⁴.



Don Quijote (Lau Lauritzen, 1926).

La gran aventura de Pat y Patachon

A principios de 1926, un grupo de cinematografistas daneses, capitaneado por el director Lau Lauritzen, llegó a Madrid y se instaló en el hotel Regina. Sus primeras visitas fueron al Museo del Prado y a los Estudios y Laboratorios Madrid-Film, a la sazón establecidos en la Carrera de San Francisco y propiedad de D. Domingo Blanco, cuyo hijo Enrique, excelente operador, dirigía todas las tareas técnicas. Lauritzen explicó a los Blanco su ambicioso proyecto: llevar a la pantalla, por cuenta de la casa productora Palladium Films, de Copenhague, una nueva adaptación de *Don Quijote de la Mancha*; los interiores se realizarían en los estudios de la Palladium en la capital de Dinamarca; los exteriores, muy abundantes, se harían en España.

²³ *Mon Ciné*, del 19 de julio de 1923.

²⁴ Otros proyectos, muy posteriores y que tampoco se han realizado, son los de Stan Laurel y Oliver Hardy (1944); de Charlie Chaplin, que buscaba la colaboración de Mario Moreno "Cantinflas" para encarnar a Sancho Panza (1945), del productor y realizador húngaro Bela Pasztor, que llegó en octubre de 1947 a anunciar el reparto esencial de su planeada película (Louis Jouvet como Don Quijote, Pierre Larquey como Sancho Panza y Viviane Romance como Dulcinea); del productor Fred Orain y el director Jacques Tati (noviembre de 1947), etc.

Era la primera vez que quienes pretendieron trasladar al celuloide las aventuras del ingenioso hidalgo buscaban el importantísimo elemento ambiental; los lugares mismos que Cervantes precisó, o aquellos otros más apropiados, servirían de fondo insustituible a la mayor parte de la película. Para cuanto fuese estilización plástica se tendrían en cuenta las mejores ilustraciones de la obra, sobre todo las célebres láminas de Gustavo Doré, cuya búsqueda influencia hubo de advertirse en la composición de numerosos pasajes del film. Los planes cervantinos de Lauritzen y sus financieros no se limitaban a la versión del *Quijote*; tras de esa cinta querían llevar al cine todas las *Novelas ejemplares*, empezando por *La gitanilla*. Pero esta parte del proyecto no se llegó a acometer.

Lauritzen tenía amplia experiencia como director, especializado en films cómicos. Fue durante varios años realizador de las farsas de Carl Alstrup en la Casa Dania, llegó a formar un grupo que pretendía competir con las comedias americanas de la Keystone en su gran época, y desde fines de 1921 dirigía para la Palladium las apariciones de una pareja de actores extraordinariamente populares no sólo en Dinamarca, sino en todos los países escandinavos: Carl Schenström y Harald Madsen, apodados Fy y Bi, respectivamente, en su patria y Pat y Patachon en España²⁵. Los dos procedían del circo: Madsen por vocación y Schenström por tradición familiar. El contraste entre sus siluetas fue el primer motor de su éxito cuando se unieron formando un número de payasos circenses: Schenström es muy alto, muy delgado, muy serio, dominando su erguida figura a cuanto le rodeara; de ahí el apodo danés: Fyrtaarnet (el faro), que por abreviatura se quedó en Fy; en cambio, Madsen es bajo, rechoncho, alegre, y por andar siempre tras de su compañero, recibió el sobrenombre de Bivognen (el remolque), abreviado en Bi²⁶. La primera película de los dos cómicos fue *Ella, él y Hamlet*, y gustó muchísimo; en los años siguientes los nombres de Fy y Bi, y con ellos el de Lau Lauritzen, destacan en la primera línea de la producción cinematográfica danesa.

Fueron los propios Pat y Patachon quienes sugirieron a Lauritzen y a los financieros de la Palladium la idea de encarnar en la pantalla las insignes figuras de Don Quijote y Sancho, para las que tenían perfecta acomodación física. Pero esta vez no se trataba de hacer un

²⁵ El apodo español procedía del que se les daba en Francia: Doublepatte y Patachon.

²⁶ Tomo estos datos del notable "Contributo Cronistico alla Storia del Cinema danese", de Gianni Puccini, en la revista romana *Bianco e Nero*, número de enero de 1940; páginas 64-65.

film cómico; nada de caricaturizar a los célebres personajes; nada tampoco de ampararse en un crédito literario internacional para introducir una mercancía mediocre. Lo que Schenström y Madsen soñaban, con entusiasmo que se contagió prestamente a Lauritzen, era hacer una gran película, digna en todo lo posible de tan glorioso título.

Cuando llegó a Madrid, Lauritzen traía completamente listo para la tarea el guion de su película; quedaba abierto, sin embargo, el resquicio para aquellos detalles que la geografía sugiriese. El primer cuidado de Lauritzen en sus entrevistas con los rectores de los Laboratorios Madrid-Film, que se encargaban de los trabajos de revelado y positivado del material que se impresionara en España, fue solicitar un ayudante de dirección español, bien impuesto en su oficio y capaz de asumir en gran parte la responsabilidad de la exactitud de ambiente y costumbres. La elección recayó en Ignacio Caro, joven y dinámico, que destacaba entre los mejores de entonces²⁷.

Aunque la mayoría de los intérpretes eran daneses y a la sazón estaban ya contratados, Lauritzen tuvo interés decidido en que las dos figuras femeninas más importantes del reparto, Dulcinea y Luscinda, fuesen encarnadas por artistas españolas, y merced a indicación de Ignacio Caro se confiaron dichos papeles, respectivamente, a Marina Torres, entonces en la plenitud de su arte y de su fama, y a Carmen de Toledo, una nueva actriz muy bella y de dulce expresión.

Al empezar la primavera, llegaron de Copenhague los artistas y técnicos que completaban el equipo. En seguida comenzó el trabajo con las escenas de Luscinda y Cardenio, que se rodaron en Sevilla. Las huestes de Lauritzen estuvieron después en Granada, para obtener exteriores en el Palacio de Carlos V; luego se hizo en Toledo la secuencia del Caballero de la Blanca Luna; las murallas de Ávila sirvieron de fondo para algunos momentos. La siguiente etapa de labor, mucho más extensa, transcurrió totalmente en la Mancha; todos los lugares que el libro menciona o sugiere recibieron la visita de los daneses. La escena con que el film había de comenzar, mostrando a Don Quijote y a Sancho camino adelante, se impresionó en Puerto Lápice; el encuentro del hidalgo con la moza que eleva a categoría ideal, en Alcázar de San Juan; la aventura de los molinos de viento, en Campo de Criptana. Un picador de toros apodado 'El Gorrión', muy fino y elegante de silueta, sirvió de contrafigura de Carl Schenström en la arremetida contra el molino y la caída consiguiente; cobró por su trabajo

²⁷ El propio Ignacio Caro me ha suministrado parte de la documentación anecdótica que figura en este capítulo.

2.400 pesetas, a razón de 800 por cada uno de los tres días que intervino.

El rodaje de exteriores duró cinco meses; los interiores impresionados en Copenhague, ocuparon mes y medio. El coste total de la película se elevó a muy cerca de los dos millones de coronas danesas; sólo el servicio de sastrería, suministrado por la casa Peris, de Madrid, ascendió a 60.000 pesetas; los manjares y vinos que se consumieron en las escenas de la ínsula de Barataria importaron unas 4.000 coronas²⁸.

Cuando la cinta se estrenó en Copenhague, obtuvo un éxito tremendo; el gran escritor Johannes Vilhelm Jensen, máxima figura de las letras danesas contemporáneas, dirigió a Lauritzen una "carta abierta" inflamada de entusiasmo no sólo por lo que la obra significaba de victorioso esfuerzo nacional, sino también por lo acertado de la adaptación. El negocio fue bueno y sirvió, además, para robustecer el prestigio de Pat y Patachon como artistas capaces de empresas superiores a las que hasta entonces cultivaran. Su trabajo era correcto, incluso notable en algunas escenas; habían estudiado con cariño y tesón sus personajes, y si Madsen solía incurrir en exageraciones caricaturescas de Sancho, sin que en ningún momento le contagiara la locura de su señor, en cambio Schenström daba dignidad y espiritualidad al hidalgo andante, poniendo espléndida pasión en los arrebatos de denuedo frente a los molinos o al Caballero de la Blanca Luna.

Se recogían en la acción los episodios principales: la liberación de los galeotes, la lucha con el vizcaíno, la ilusión del yelmo de Mambrino, el manto de Sancho en la venta, la historia de Luscinda y Cardenio, la visita al palacio de los Duques, el gobierno de la ínsula... Un buen criterio presidió la selección, buscando mantener en lo posible la unidad temática y la continuidad en el tiempo y en el espacio²⁹.

Lauritzen hizo con este *Don Quijote* su mejor película. Lucía una técnica sencilla y directa, pero muy expresiva y cuidadosa de la composición; en los exteriores usaba con frecuencia

²⁸ En el programa-invitación para el estreno del film en Barcelona (Teatro Tívoli, 18 de mayo de 1927) se hacía constar que "El gobierno español dio toda clase de facilidades para la realización de esta película y S.M. el Rey Don Alfonso XIII cedió graciosamente una de sus históricas vajillas de plata de la época, que es la que aparece en la mesa de Sancho Panza gobernador". La primera parte de la noticia es cierta; la segunda tiene todo el aspecto de una fantasía publicitaria, pues la escena en cuestión se rodó en Copenhague, sin que en ella apareciesen joyas españolas de tanto valor.

²⁹ Una adaptación literaria del film, escrita por el crítico cinematográfico francés Boisvyon, fue publicada en París por el editor Jules Tallandier con el mismo título que tuvo en Francia la película: *Don Quichotte*.

los grandes planos, para mostrar la tremenda presión de la luz deslumbradora, del calor y de la inmensa llanura polvorienta sobre los personajes. En cambio, en los interiores tendía más a la riqueza detallista, a la armonía entre las figuras; de ese aspecto son notables las escenas en la ínsula y las de la muerte de Don Quijote.

Pero, ¿representa exactamente esta versión el espíritu de la obra inmortal? Es, desde luego, muy superior a todas las tentativas anteriores; las aventaja en el estudio amoroso del tema y en la atención concedida al ambiente verdadero. Sin embargo, considerada en su conjunto, 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. Hay en *Don Quijote de la Mancha* dos aspectos fundamentales y bien diferenciados: el que a un tiempo mismo es humano, poético y profundo, y el de donosa sucesión de episodios divertidos, pero divertidos en lo superficial, para que el lector -o el posible espectador- penetre, por su camino delicioso, en la tremenda verdad del íntimo patetismo. El error de Lauritzen fue tomar la burla demasiado al pie de la letra y dejarse llevar por su fácil tentación hacia las peligrosas exageraciones.

La versión de Pabst y Chaliapin

Cuando el cine conquistó la palabra, un insigne cantante de ópera decidió lanzarse a hacer películas e iniciar su nueva etapa artística con *Don Quijote de la Mancha*. Según su personal testimonio, el iniciador verdadero del film fue el propio Feodor Ivanovich Chaliapin³⁰, que entonces tenía cincuenta y nueve años³¹, o sea, nueve más de los que Cervantes asigna a su héroe.

³⁰ Declaraciones de Chaliapin a Nino Frank, en el número del 10 de marzo de 1932 de la revista parisina *Pour Vous*.

³¹ Nació en Kazan en 1873; moriría en París en 1938.



Don Quijote (Georg Wilhelm Pabst, 1933).

Un cuarto de siglo antes Chaliapin actuó por primera vez ante las cámaras; es inexacta, en consecuencia, la afirmación tan extendida de que su única aparición en la pantalla fue la del *Quijote*. El primer film de Chaliapin se hizo en Rusia, antes de la revolución, y estaba basado en la historia del Zar Iván el Terrible; tuvo buen éxito, pero al cantante no le satisfizo apenas, porque echaba de menos la palabra. De ahí que cuando las películas rompieron a hablar y a cantar resucitara su afición antigua.

El primero que conoció la intención de Chaliapin fue Charles Chaplin, que le animó con entusiasmo a realizarla, le ofreció sus consejos y hasta propuso el nombre del colaborador técnico para dirigir la cinta: Jean de Limur, francés nacido en Inglaterra, ayudante del propio Chaplin y de Rex Ingram, guionista del film americano *La legión de los condenados* y director de amables comedias.

Chaliapin organizó la Empresa productora, a partir de capital inglés -de ahí la marca, Nelson Films, que garantizó el aspecto económico del rodaje-, y con la colaboración francesa de Vador Films. También fue el cantante quien encargó a Paul Morand, que había sido Secretario de la Embajada de Francia en Madrid, la adaptación del libro a la pantalla; una adaptación que, como él mismo decía³², "no tiene nada de teatral: en el teatro sería una comedia mala, porque es una obra concebida especialmente para el cine".

Otro encargo importantísimo de Chaliapin, aunque, desgraciadamente, malogrado, fue el de

³² En las citadas declaraciones a Nino Frank.

las canciones que se proponía interpretar. Como su deseo era hacer cine auténtico, redujo a tres sus intervenciones musicales: tres canciones de Don Quijote a Dulcinea: la romántica, la épica y la alegre canción de posada, la *chanson à boire*. Paul Morand escribió las letras, la música sería de Maurice Ravel. Probablemente, no había en Francia compositor más indicado que Ravel para hacer la partitura de *Don Quijote*, pues en toda su obra palpita una jugosísima inspiración española. Aceptada con júbilo la misión, en pocos días compuso Ravel las tres canciones, pero a última hora, por desacuerdo con la empresa productora del film, el insigne maestro recogió sus papeles, y las canciones definitivas del *Quichotte* fueron compuestas por Jacques Ibert y por Dargomousky. Las tres melodías de Ravel se registraron en disco por el barítono Singher con la orquesta Víctor³³ y fueron, en verdad, el canto de cisne de Ravel; sus trastornos cerebrales le impidieron volver a trabajar; cinco años después moría. En las tres canciones de Don Quijote a Dulcinea, canciones de tema y gracia española, había dejado el postrer destello de su inspiración.

Casi todo el primer semestre de 1932 se pasó en los preparativos para rodar la película. La candidatura de Jean de Limur, por razones comerciales, fue rechazada, y por razones también comerciales se confió la dirección al mediocre realizador Bernard Deschamps³⁴. Mas el contrato de Deschamps, firmado en abril, se rescindió en julio, con la socorrida fórmula de "compromisos anteriores y retraso en el comienzo"; la verdad es que el proyecto adquiriría mayor importancia y había que buscar a un director de relieve internacional. Chaliapin acudió a su amigo y compatriota Wiatcheslaw Turjansky, que a la sazón trabajaba en Francia y acababa de concluir el rodaje de la cinta *El cantor desconocido*. Pero a Turjansky le asustó la magnitud del tema y renunció a asumir su responsabilidad³⁵, y entonces se acudió al vienés Georg Wilhelm Pabst, que finalizaba para una empresa franco-alemana *La Atlántida*, según la novela de Pierre Benoit.

Pabst aceptó el encargo y aceptó también a Jean de Limur como ayudante; mientras el film se rodaba nació el idilio, que remató en boda, dos años después, entre Limur y Stella Chaliapin, hija del gran artista. Pabst imprimió al guion su sello personal, eligió los intérpretes que faltaban y emprendió, en el otoño de 1932, el rodaje de la película,

³³ Hay una grabación posterior, por Yvon Le Marchadour.

³⁴ La noticia fue publicada en la revista *Cinéma*, de París, del 2 de junio de 1932.

³⁵ Debo este dato al propio Turjansky; según él, solo con un conocimiento profundo de España, de su psicología y sus costumbres, podía acometerse la tarea de llevar al cine el libro de Cervantes.

haciendo los interiores en los estudios Braumberger-Richebé, de Billancourt, y en los de Niza; los exteriores se impresionaron en la Alta Provenza. El registro sonoro presentó bastantes problemas, sobre todo debidos a la voz de Chaliapin, con tonalidades extraordinariamente bajas, que se resolvieron gracias a utilizar, por primera vez en Europa, ciertos perfeccionamientos técnicos americanos de la Western Electric, cuidados personalmente por el ingeniero de la Casa, M. Bell.

El film empieza con una sucesión de páginas de libros de caballería, sobre las que aparecen dibujos animados de torneos. Está Don Quijote leyendo alguno de estos libros cuando llega Sancho portador de otros nuevos, para cuya adquisición hubo de vender propiedades de su señor. La sobrina de Don Quijote (que, por razones inexplicables, en esta versión se llama María y no Antonia) se lamenta de la ruina que les amenaza y que le impedirá casarse con su novio, el Bachiller Sansón Carrasco. Mientras Don Quijote, sintiendo la tentación de emprender su ruta aventurera, canta la canción *Sierra Nevada m'appelle, m'appelle*, llega al lugar el teatro ambulante de "El Barraca", que va a dar una representación con las hazañas de Amadís de Gaula en la corte del Rey Arturo. Don Quijote asiste a la función, y al ver a Amadís en lucha con un gigante, salta al escenario y combate a favor de tan admirado héroe; luego pide al Rey Arturo que le arme caballero, y al oír los groseros requiebros que un gañán hace a una moza, defiende a ésta y la nombra Dulcinea del Toboso. Aquella noche emprende la primera salida, deteniéndose ante el establo, que cree palacio de Dulcinea, para cantar a la dama de sus pensamientos, en tanto que ésta se refocila con un mozo. En un paisaje rocoso surge la aventura de los rebaños, tras de la cual Don Quijote envía a Sancho a llevar su casco a Dulcinea. Sancho llega al pueblo cuando ya los corchetes les buscan a él y a su amo, denunciados por los pastores; Dulcinea toma el casco abandonado y lo pone cómicamente sobre la testuz de una vaca. Sancho, no sabiendo qué casco llevar a su señor, roba la bacía que sirve de muestra en el establecimiento de un barbero. Marchan Sansón Carrasco y el Cura a pedir el auxilio de los Duques para evitar las andanzas de Don Quijote, cuando éste tiene la aventura de los galeotes. Herido llega el ingenioso hidalgo a una venta, en la que Sancho canta una canción burlándose de la andante caballería. Aparecen entonces los corchetes, y Don Quijote trata de huir, en camión, por un tejado, justamente en el momento en que un heraldo de los Duques lee la proclama invitándole a ser su huésped. Pasa la acción al palacio de los Duques; mientras se celebra el banquete, Don Quijote canta a Dulcinea y Sancho sufre las privaciones a que le obliga el doctor Pedro

Recio. Se asiste, en acciones paralelas, al desafío de Don Quijote y el Bachiller y al manteamiento de Sancho en la presunta ínsula. Al darse cuenta del engaño, por haber derribado a su rival, Don Quijote, muy digno, abandona el palacio; al salir encuentra a Sancho, que también se marcha. Sigue un diálogo entre el Duque y un inquisidor, en el que éste dice, refiriéndose a Don Quijote: "Pretende administrar la justicia de Dios; por menos han sido quemados muchos". A lo cual responde el Duque aconsejando que si algo quieren quemar, quemen los libros que causaron la locura del buen hidalgo. Don Quijote y Sancho siguen, mientras, su camino, y surge la aventura final, que es la de los molinos de viento. Maltrecho el héroe, le conducen a su casa en una carreta, de la que hubieron de sacar el ganado que llevaba. La llegada a su hogar coincide con la iniciación por los inquisidores de la quema de los libros de caballerías. Don Quijote muere ante la hoguera; su voz canta la exaltación a su gloria, en tanto que de los volúmenes quemados se reconstituye el libro auténtico de *Don Quijote de La Mancha*.

He apuntado con tanta minuciosidad el orden y desarrollo de las secuencias del film de Pabst y Chaliapin para que no quede duda de la libertad con que se hizo la adaptación. Al cabo del tiempo sigue siendo esta película una obra maestra del cine³⁶; me atrevería a afirmar que su técnica, todavía actualísima, es difícil de mejorar. Se trata, sin la menor duda, del mejor *Don Quijote* que se asomó a las pantallas conducido por manos no españolas.

Es cierto que Pabst, probablemente de acuerdo con Chaliapin, hizo constar que se trataba de una interpretación personalísima del tema; no era el *Quijote* de Cervantes, sino el *Quijote visto y sentido* por Pabst. De ahí que sus licencias en la ordenación de las aventuras, haciéndolas culminar en la de los molinos de viento, por ser la de mayores posibilidades plásticas, puedan parecernos muy justificables, así como la otra licencia, mucho más de bulto, pero de una gracia indudable, de hacer que sea el Rey Arturo de una farsa de teatrillo

³⁶ Casi todos los Cineclubs españoles han revisado, frecuentemente, esta película. He aquí las sesiones más importantes: Cineclub del Círculo de Escritores Cinematográficos, de Madrid (28 de noviembre de 1945); Cineclub de Zaragoza (10 de febrero de 1946); Orión, de Madrid (14 de mayo de 1947); Antiguos Alumnos del Instituto Ramiro de Maeztu, de Madrid (14 de abril de 1948). En la primera parte de la sesión de Orión, inteligentemente preparada por José M. Dorrell, se proyectaron fragmentos de películas españolas sobre temas cervantinos: la presentación de Cervantes en la Posada de la Sangre, de *El huésped del Sevillano*; la secuencia de la animación de la estatuilla del Ingenioso Hidalgo en *El destino se disculpa*; la escena de la muerte de Don Quijote en *Dulcinea*, y los documentales de Ramón Biadiu y José María Elorrieta.

ambulante, y no el ventero considerado como noble castellano, quien arme caballero al loco inmortal. Estos y otros puntos de menor importancia podrán discutirse a la luz de la fidelidad al texto cervantino, mas no a la de la belleza y la libertad de espíritu. Como bien observó Benjamín Jarnés³⁷, más que agrupar la máxima sustancia novelesca, lo que buscó Pabst fue la máxima sustancia plástica; así lo resaltó también el crítico italiano Domenico Purificato en un ensayo excelente³⁸.

En cambio, hay errores graves, que nada puede justificar. De pasada debe señalarse que las alusiones a la Inquisición, y el hecho de que sean inquisidores y no los parientes y amigos de Don Quijote quienes procedan a la quema de los libros, son ásperas concesiones a la leyenda negra, no solo innecesarias e injustificadas, sino en abierta contradicción con el espíritu de la obra original. Pero mucho más importantes todavía son, para mí, los errores atribuibles enteramente a Pabst y no a la adaptación de Paul Morand; el primero se refiere a la interpretación de Sancho Panza; el segundo, al paisaje en que transcurre la acción.

Dorville, buen cómico de teatro, no entendió su personaje; el director no se lo hizo entender. Se ha dicho incontables veces que Don Quijote y Sancho forman, en realidad, un solo tipo, el tipo eterno del hombre, con su lado ideal y su lado material. Y el Sancho que interpreta Dorville nada tiene del cazurro aldeano manchego, sino que resulta un pícaro con más desenfado que gramática parda; una palabra de argot parisino le define: es un voyou; y el voyou nada tiene que ver, ni de cerca ni de lejos, con Sancho Panza. "El escudero encarnado por Dorville -escribió el crítico Antonio Barbero³⁹- ha perdido su carácter español." Lo cual rompe gravemente el equilibrio de la película.

³⁷ En su libro *Cita de ensueños*, Madrid, Biblioteca G.E.C.I., 1936; página 109.

³⁸ "Una lezione di Pabst", en *Bianco e Nero*, de Roma, abril de 1941; páginas 41-51.

³⁹ En su crítica del diario *ABC* con motivo del estreno de la película en Madrid, y en las notas al programa de la citada sesión del Cineclub del Círculo de Escritores Cinematográficos.



Leyenda rota (Carlos Fernández Cuenca, 1939)

Cervantes no situó caprichosamente a su héroe en La Mancha, sino que esta localización responde a todo un proceso psicológico, a un finísimo estudio, que hoy debemos considerar como prodigiosa intuición de la ciencia moderna de la geopsiquia, de las relaciones del hombre con el ambiente. Si en los decorados de Andrew apreciamos la fidelidad con que está reflejada la cegadora reverberación del sol en las encaladas paredes de los edificios, en cambio, en los exteriores naturales se nota la falta absoluta de realidad. Son típicos de la llanura manchega los caminos polvorientos, en los que de verdad un rebaño puede parecer un ejército en marcha; sin embargo, la escena correspondiente está situada por Pabst en una zona rocosa, en la que las nubes de polvo que vemos delatan el artificio. También es completamente arbitraria la interpretación de los molinos, prescindiendo de su tradicional construcción manchega y haciéndolos más esbeltos, desplazado de su punto exacto el eje de las aspas para situarlo entre ventanas, dos pequeñas arriba, una grande por debajo, que les dan cierta apariencia monstruosa de rostros humanos. Nada de esto, que falsea crudamente la realidad, hacía falta para que la secuencia de los molinos en el filme de Pabst tuviera asombrosas calidades de perfección, pese al hecho imposible de que el hidalgo quedara prendido con la lanza de una de las aspas en movimiento. Cervantes escribe textualmente que "dándole una lanzada en el aspa, la volvió el viento con tanta furia, que hizo la lanza pedazos, llevándose tras sí al caballo y al caballero, que fue rodando muy maltrecho por el

campo"⁴⁰. La situación en el film de Pabst es, por lo tanto, doblemente falsa; sin embargo, es una de las más bellas del cine moderno⁴¹.

Muy poco les faltó a Pabst y a Chaliapin para hacer la película definitiva sobre *Don Quijote de la Mancha*. Con todo, superaba de lejos a las anteriores, y si no reflejaba el tema con autenticidad española, demostraba al menos un amoroso sentido exaltador y una gran calidad cinematográfica.

Evocaciones quijotescas

Mientras algunos realizadores se esforzaban, con desigual fortuna, para convertir en imágenes la novela cervantina, otros usaron como símbolo o como alusión circunstancial el prestigio del hidalgo manchego. En el cine, como en la literatura, bajo el signo quijotesco situáronse las más generosas ilusiones, los combates singulares del ideal con las asperezas terrenales.

En 1916, durante la primera contienda mundial, el realizador italiano Amleto Palermi hizo *Il sogno di Don Chisciotte*, con una profecía plástica de la victoria de su país. Unos años después, el personaje español salta nada menos que a la pradera norteamericana, a la gesta heroica y simple de *cow-boys* y cuatreros, que es tanto como decir una de las fuentes más poderosas del cine moderno. Le encontramos allí en el título y en la intención romántica de *Don Quijote Tiroseguro* (*Don Quickshot of the Rio Grande*), producción de 1923 de la marca Universal, interpretada por Jack Hoxie, y de *El Quijote del Oeste*, título para los países de habla española de otra cinta de la misma Empresa (*Western Pluck*, 1926), cuyo reparto encabezó el también popular jinete Hoot Gibson.

En este mismo año de 1926, Don Quijote establece su primera fugacísima relación con la cinematografía española, como aparición poética preparada por Antonio Calvache para su filme *La chica del gato*, basado en la comedia de este nombre, de Carlos Arniches. Antonio

⁴⁰ Según me ha referido Ignacio Caro, también Lauritzen trató de que la contrafigura de Don Quijote quedase prendida de un aspa, pero al estudiar la situación sobre el terreno se convenció de su imposibilidad absoluta.

⁴¹ Rafael Gil, aludiendo a las dificultades de su versión de *Don Quijote de la Mancha*, dijo ante el micrófono de Radio Nacional de España, en diálogo con el autor de este ensayo, el 9 de marzo de 1948, que el mayor problema que le planteaba la escena de los molinos de viento era huir de la influencia del film de Pabst, "precisamente porque esa secuencia - afirmé- me entusiasma y me parece un acierto definitivo".

Calvache, fotógrafo profesional antes que director de películas, logró una bella composición plástica, de autónomo valor fotográfico, según correspondía a su especialidad como retratista.

El primer Don Quijote de La Mancha que habló en el cine hispano lo hizo en 1939 y en la cinta *Leyenda rota*, realizada por el autor de este ensayo con arreglo al asunto original de Manuel Abril. No pretendía el personaje, en modo alguno, reflejar con pulcritud al héroe cervantino, sino colaborar en una sátira del falso costumbrismo, merced a la carnavalada que un joven caballero andaluz organiza para embromar a un grupo de extranjeros que a pies juntillas cree en la España de pandereta. En la farsa intervendrán Don Quijote y Sancho con el Caballero del Verde Gabán, con el bandido "Traganiños" y con los miembros de una pintoresca congregación de Caballeros de la Mano en el Pecho, idénticos todos en caracterización y permanente postura al desconocido pintado por El Greco; en la culminación de la burla, el hidalgo manchego llegaba a desafiarse con Don Juan Tenorio por defender a Carmen la Cigarrera, promoviendo una batalla fenomenal.

También Don Quijote sirvió de base para uno de los trucos mejor logrados del cine español, en *El destino se disculpa* (1945), realización de José Luis Sáenz de Heredia sobre un tema de Wenceslao Fernández Flórez. Cumpliendo el compromiso de prevenir a su fraternal camarada contra toda clase de asechanzas de la vida, el espíritu del amigo difunto ha de acogerse a algún objetivo material, sin cuyo auxilio no puede emitir su voz ultraterrena: una vez le sirve de apoyo un sencillo perchero; otra, un palo de jugar al golf; otra, y ésta es la más importante, una estatuilla de Don Quijote de la Mancha, que adorna una mesa. Merced a un truco de fácil teoría, pero de práctica bastante difícil, que hace converger ante el objetivo de la cámara tomavistas, en un espejo, las dos partes complementarias de la misma escena -a su tamaño normal una y aparentemente mucho más pequeña la otra-, el actor Rafael Durán dialogaba con la estatuilla de Don Quijote, que era, en realidad, el actor Fernando Fernán-Gómez adecuadamente vestido y caracterizado; la estatuilla fue confeccionada en escayola, con apariencias de mármol, copiando la caracterización del artista⁴².

⁴² En el guion original no se pensó que la estatuilla representara a Don Quijote, sino a una ninfa saltando alegremente a la comba con una guirnalda; la secuencia completa -planos 336 a 376- se ha publicado, con el guion original íntegro, en los números 16 y 17 de la revista *Fantasía*, del 24 de junio y 1 de julio de 1945. Un excelente análisis de la ejecución

No podía faltar Don Quijote en el mundo de las películas de dibujos animados. Dejando aparte el proyecto que desde hace varios años acaricia Walt Disney, y para el que, según noticias particulares⁴³, dispone ya de un guion, aún no sometido a revisiones definitivas, y prescindiendo de algunos intentos frustrados, como el del dibujante español Ricardo Marín, que en los últimos tiempos del cine silencioso planeó una versión en dibujos del texto cervantino, encontramos dos interpretaciones de esta clase de tan insigne tema. De la primera es muy poco lo que he logrado saber; tan poco, que se reduce al título de un *Don Quichotte*, en 200 metros y realizado en septiembre de 1909, que figura en la lista de películas de Emile Cohl publicada por el erudito Lo Duca⁴⁴. Cabe, sin embargo, la duda; Cohl (1857-1938), a quien se considera generalmente como padre de las películas de dibujos animados -con olvido de las anteriores tentativas, inconcretas las del norteamericano J. Stuart Blackton y concretísimas las del español Segundo de Chomón-, no se limitó a hacer cintas de esta clase, sino que primero en los Estudios de Gaumont y después en los de Pathé y en los de Eclair, realizó films cómicos, fantasías de magia y hasta documentales. En la lista de producciones de Cohl, desde luego incompleta, publicada por el belga Carl Vincent como apéndice a su *Histoire de l'Art Cinématographique*⁴⁵, no figura ningún *Don Quichotte*; en la relación de Lo Duca no acierto a diferenciar las cintas de dibujos de las que no lo son, pues el hecho de que unos títulos vayan en cursiva y otros en versales tanto puede referirse a grupos distintos como a resaltar, y esto me parece lo más probable, las obras mejores del gran precursor. La longitud del *Don Quichotte* de Cohl puede servir de guía para ciertas hipótesis; si supera la medida habitual de las cintas dibujadas, que oscilan entonces entre 80 y 120 metros, resulta inferior a las comedias de su tiempo. Por esta razón me inclino a suponer que se trata de una película de dibujos; en último término, y de ser versión con personajes, breve y, probablemente, de intención burlesca, según la característica de esta clase de trabajo de Cohl, el olvido en que se envolvió durante tantos años no habla en su favor.

del truco técnico, con gráficos e ilustraciones aclaratorias, figura en la crítica de *El destino se disculpa*, por José M. Dorrell, en el número 4 de la revista madrileña *Cine experimental*, marzo de 1945; páginas 240-242.

⁴³ Comunicadas al autor de este ensayo, en 1946, por el profesor Edmundo Lasalle, entonces asesor para temas hispanoamericanos en los Estudios Disney, de Burbank.

⁴⁴ *Le Dessin Animé*, París, Prisma, 1948; página 21.

⁴⁵ Bruselas, Editions du Trident 1939; página 223.

Uno de los maestros del dibujo animado, el norteamericano Ub Iwerks, elaboró en 1934 un pintoresco *Don Quijote (Don Quixote)*, perteneciente a la serie *ComiColor*, de la marca Animated Cartoons Pictures, distribuida por Celebrity Pictures, de Nueva York. Casi toda la serie, de dilatado éxito internacional, desarrollaba leyendas, tradiciones y cuentos fantásticos, como *El jinete sin cabeza*, *Los músicos de la ciudad de Bremen*, *La vieja madre Hubbard*, etc. El episodio quijotesco, con vagas reminiscencias de la aventura de los molinos, enfrentaba al héroe manchego, en personal estilización caricaturesca, con el dragón guardián de un castillo, trasunto fabuloso de una máquina moderna para remover terrenos, con su grúa y su enorme cucharón, que el dibujo convertía graciosamente en abiertas fauces monstruosas. Este sugestivo *Don Quijote*, impresionado por el sistema cinecolor, figura entre las cintas mejores de Ub Iwerks, con un espléndido sentido del humor, con un entendimiento delicado del sueño y de la realidad, incluso con una suave pincelada de romántica melancolía.

Don Quijote y Sancho aparecen en la marca de una compañía mejicana, la productora y distribuidora regida por el general Juan F. Azcárate, y denominada, en bello homenaje racial, España-México-Argentina, o E.M.A., según el anagrama en uso. La noble intención de la Empresa se evidencia en el signo que reside la presentación de sus películas: las figuras del hidalgo y su escudero, en un paisaje esquemático, en el que se destacan los molinos manchegos. La especialidad de la Casa E.M.A. consiste en la elaboración de noticieros y documentales; entre éstos figuran algunos tan notables como el titulado *Nace un volcán*, dirigido por Guis Gurza, fotografiado por Adalberto Violante y montado por Alfonso Uribe; cuando la Sociedad emprendió la producción de obras dramáticas de largo metraje -la primera fue *La isla de la pasión* (1941), con la que, tras varios años de experiencias interpretativas, hizo sus primeras armas como realizador Emilio Fernández-, el dibujo de la marca cobró vida: Don Quijote y Sancho eran figuras animadas, que avanzaban hacia los molinos cuyas aspas impulsaba el viento.

No puede olvidarse, en este repertorio de evocaciones del personaje cervantino, que el premio internacional creado en 1948 con motivo del Primer Certamen Cinematográfico Hispanoamericano consiste en una bella estatuilla del Quijote, modelada por el ilustre escultor español Jacinto Higuera.

El paisaje de Don Quijote en la pantalla

Al paisaje de la novela cervantina dedicó el maestro Azorín casi íntegramente, en 1905, su libro admirable *La ruta de Don Quijote*. El paisaje no es entidad literaria por sí mismo en el *Quijote*, como no lo es en la literatura de su tiempo, pues no aparece con rigor hasta fines del siglo XVIII, en la novela prerromántica. Cuando los escritores del Renacimiento usan el paisaje, y no con frecuencia, le aplican más altivez humanista que emoción poética; pero Cervantes, presintiendo la concepción moderna del paisaje, apunta una sutil relación del hombre con el ambiente, y se sirve de cortas y precisas pinceladas para describir lugares y pormenores expresivos. En realidad, es la acción la que nos sugiere el paisaje; en *La ruta de Don Quijote* azoriniana, en cambio, el paisaje evoca la acción, sentando las bases para una especial floración cinematográfica.

Veintinueve años después de publicarse el libro de Azorín, en agosto de 1934, *La ruta de Don Quijote* fue el título de un bello documental en celuloide, el primero, según mis noticias, dedicado a tan atractivo tema.

Independientemente de su tema y del modo, luminoso y personal, de tratarlo, *La ruta de Don Quijote* destaca entre los primeros grandes documentales sonoros españoles. Sin ayuda de la palabra oral y sirviéndose tan sólo de unos cuantos letreros, muy pocos, para situar lugares y significados, la imagen y la música, bella e inspirada sinfonía sobre los motivos manchegos, rimaban el poema de las andanzas del ingenioso hidalgo en los ambientes que vieron sus aventuras. Cuando la cinta se estrenó en París, Marcelle Campel le dedicó las tres columnas, habitualmente dedicadas a comentar las películas de largo metraje, de su sección "Les belles lettres au cinéma", del periódico *Comoedia*⁴⁶. "Este film -decía- es el documento que durante muchos años hemos deseado inútilmente ver. El joven realizador nos muestra, de una manera magistral, una Mancha ora trágica, ora alucinante, pero nunca carente de profundísimo sentido del humor. Don Quijote está allí".

La primera secuencia presenta el lugar manchego en que pudo vivir el hidalgo, y la vieja casona, con escudo en la fachada, que acaso fue suya. Se contemplan el patio, la bodega, el corral; en este hay una puerta que da al campo, puerta igual a la que franqueó en busca de aventuras Don Quijote. En seguida, las ventas que la locura del caballero convertía en castillos; después, los molinos, los cabreros, los mazos de batán cuyo ruido en la noche

⁴⁶ En el número del 20 de julio de 1935.

preludiara encuentros descomunales, y la cueva de Montesinos, y las lagunas de Ruidera, y la iglesia de El Toboso, y el camino de Barcelona... No toda la ruta memorable, que eso sería imposible de reflejar en los 900 metros del film, pero sí los jalones culminantes de una insigne pasión andariega, tienen en esta obra de Biadiu su certero perfil, adornado con un rico sentido costumbrista, que alude eficazmente al arte y a la artesanía manchegos.

En 1946 aparece otra vez en la pantalla el paisaje de la gran novela, en la cinta documental, de 300 metros, *Tierras de Don Quijote*.

Como *La ruta de Don Quijote* -con el que, por otra parte, no tiene puntos de contacto en cuanto a técnica ni a medios expresivos-, trata este documental⁴⁷ de evocar en el paisaje manchego las aventuras del personaje. "La sombra de Don Quijote -según el propósito que textualmente me comunicó el guionista y realizador del film- ha de envolverlo todo, y el grabado encadena con el paisaje". Los grabados eran, en su mayoría, reproducciones de las pinturas que hizo José Moreno Carbonero para la edición de *El Quijote* de Seix (Barcelona, 1898); uno de los momentos más logrados de la cinta es el que, ligando la estampa inmóvil con la imagen cinematográfica, presenta al héroe y a su escudero, sugeridos por las patas de sus cabalgaduras, camino adelante. Argamasilla de Alba, Puerto Lápice, El Toboso, Criptana, los campos de Montiel, las lagunas de Ruidera son los lugares esenciales del viaje en celuloide, con atención a las ventas, a los molinos, a los castillos y a los tipos que recuerdan, en su permanencia racial, a las egregias creaciones literarias.

El empeño hasta ahora más importante de esta clase de cine es el de las dos series - complementarias entre sí- realizadas por Arturo Pérez Camarero, y que alcanzan la inrecuente extensión de 19 rollos, cuya proyección íntegra sobrepasa las tres horas: *La España de Don Quijote* y *La España de Cervantes*⁴⁸.

Prescindiendo de la serie completa *La España de Cervantes*, que tiene relación apenas tangencial con el tema concreto de este ensayo, en *La España de Don Quijote* aparecen tratadas con amor y minucioso recreo, sobre todo en los capítulos III y IV, las evocaciones

⁴⁷ Proyectado por primera vez, el 23 de abril de 1946, en la Biblioteca Nacional de Madrid, en la inauguración de la Exposición Cervantina organizada por la Dirección General de Propaganda, para conmemorar el CCCXXX aniversario de la muerte de Cervantes.

⁴⁸ Una selección de estas dos cintas, formada por cinco capítulos, se proyectó por primera vez, el 5 de mayo de 1948, en el Aula Magna de la Escuela Especial de Ingenieros Industriales, en sesión organizada por el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas.

ambientales del libro, con una espléndida adición de iconografía y bibliografía -que incluye también referencias cinematográficas- en los capítulos finales. Como contribución a las conmemoraciones cervantinas del cuarto centenario del nacimiento del Príncipe de los Ingenios, Arturo Pérez Camarero, enamorado de las grandezas nacionales, aplicó al imponente prodigio literario su personal entendimiento del documental en imágenes animadas, a la que ha dado el nombre de *charlas cinematográficas*. Es peculiar en las cintas de Pérez Camarero la vitalización de las piedras venerables, que nunca enfoca la cámara con frialdad retórica, sino con cálido anhelo buscador de significaciones y de palpitaciones. Así está concebido y realizado el paseo, por demás sugestivo, a través del mundo que conoció Don Quijote.

Debe mencionarse también, aunque su propósito, mucho más modesto, pero en modo alguno desdeñable, se reduce a presentar y exaltar un interesante repertorio biográfico, el documental *Cervantes y su obra inmortal*⁴⁹.

Don Quijote en el cine español

Por primera vez, en 1948, la figura de Don Quijote de La Mancha llenó con su grandeza la pantalla española, en una de las empresas más ambiciosas de la producción nacional, acometida por la marca Cifesa, de brillante historia, y por Rafael Gil, el realizador más laureado.

La primera enunciación pública del rodaje de *Don Quijote de la Mancha* fue formulada por Rafael Gil ante el micrófono de Radio Nacional de España, el 4 de marzo de 1947; pero el proyecto, maduro desde el verano anterior, había sido concretado definitivamente con Vicente Casanova, Consejero-delegado de Cifesa, en septiembre de 1946, justamente la víspera de salir para Lisboa Gil, que iba a hacer escenas de exteriores de su importante película *Reina Santa*. Un punto crucial, el de la interpretación de los dos personajes esenciales, fue determinado inmediatamente; Rafael Rivelles debería encarnar a Don Quijote y Juan Calvo a Sancho Panza, y si el primero recorría España con su compañía teatral, el segundo estaba en Méjico, también ligado a tareas interpretativas. No fue fácil lograr la coincidencia de los dos artistas para hacer el film; hasta que no se ultimaron los

⁴⁹ Proyectado por primera vez en el Cine Colón de Madrid, el 11 de febrero de 1948, en sesión del Cineclub del Círculo de Escritores Cinematográficos.

compromisos correspondientes no se pudo abordar el trabajo preparatorio de la película, que ocupó todo el invierno.

El escritor y periodista Antonio Adab Ojuel, colaborador de Gil en varios guiones anteriores, hizo la adaptación, calificada con término preciso de *Síntesis*, puesto que no se trataba de arreglar tema o situaciones, sino más bien de acoplar a las posibilidades cinematográficas los episodios más apropiados. La primera etapa de la tarea consistió en referir escuetamente, como material para la selección definitiva, los hechos narrados en el libro, capítulo a capítulo (con excepción naturalísima del Curioso impertinente, del Cautivo, de Eugenio y Leandra, etc.; cuya supresión era aconsejable desde todos los puntos de vista, por ser relatos incrustados en la acción principal). Sobre este cañamazo, que ocupa 23 folios a máquina, escritos a un solo espacio, se hizo la elección de episodios para el guion técnico; a esta labor preparatoria se agregó la minuciosa descripción de los personajes, según las propias alusiones cervantinas, y el recuento escrupuloso de lugares, utensilios y demás accesorios de la acción.



Don Quijote de a Mancha (Rafael Gil, 1948)

En tanto que elaboraba el guion -fechado en Madrid el 7 de abril de 1947-, el realizador y sus colaboradores técnicos principales recorrieron detenidamente los lugares manchegos en busca de la más exacta localización, tanto en la fidelidad al espíritu literario cuanto a la rica fotogenia⁵⁰. El viaje resultó sobremano provechoso; había que buscar a Don Quijote en su propio mundo, el mundo singular de los pueblos de calles encaladas, que parecen dormidos

⁵⁰ Un reportaje del autor de este ensayo acerca de la excursión manchega se publicó con el título de "En busca del ambiente de Don Quijote", en la revista *Cámara*, de Madrid, número del 1 de julio de 1947.

en la llanura bañada de sol ardiente, como milagros de la tradición. El decorador Enrique Alarcón, natural de Campo de Criptana y conocedor perfecto de la arquitectura y el costumbrismo hogareño de su tierra, no desperdició en la excursión momento alguno para enriquecer su labor escenográfica con detalles del más depurado y oportuno carácter; cada ventana, y cada reja, y cada puerta venerable, y cada rincón lleno de prestigio secular fueron reproducidos por las cámaras fotográficas para utilizarlos cuando conviniera. Mientras tanto, el operador Alfredo Fraile estudiaba las características de la luz, una luz difícil por su crudeza para la matización cinematográfica.

A las cuatro y veinte de la tarde del 7 de mayo de 1947 comenzó el rodaje en los Estudios Sevilla Films, de Madrid, con el plano número 34, en el decorado que representa la cuadra de la primera venta, cuando Don Quijote solicita del ventero, al que cree noble castellano, que le arme caballero. A las cinco de la tarde del 11 de octubre siguiente se hizo en Campo de Criptana el último plano para el film, que era el número 131 del guion: la carrera de Don Quijote a lomos de Rocinante hacia el primero de los molinos que veía transformados. Cinco meses largos, pues, duró la realización de la película, cuya acción transcurre en 38 decorados de interiores y en 20 lugares distintos de exteriores.

La fidelidad al texto cervantino es en esta versión, por primera vez, intachable. En unas declaraciones a Radio Nacional de España, con motivo del estreno de su película⁵¹, el director, Rafael Gil, dijo que su deseo había sido hacer un *Don Quijote* "realista y humano, sin intentar interpretaciones personales que estarían fuera de lugar". Por esta razón, nada aparece en la pantalla que no exista en el libro, y el orden de las secuencias sigue escrupulosamente el relato literario; la única licencia apreciable es la que sirve para presentar en escena a Sancho Panza, que del tejado de la casa de Don Quijote, en donde, ayudado por Tomé Cecial, guarda paja en la cámara, va a caer, por haber pisado en falso una teja, al balcón de la estancia del hidalgo, que así le recibe como llovido del cielo.

La síntesis cinematográfica se desarrolla como sigue:

Pueblo manchego, de noche; la cámara recorre sus calles vacías y silenciosas, sólo turbadas por las voces que profiere Don Quijote, creyendo luchar en su biblioteca contra una invasión de gigantes. En la misma noche, Don Quijote decide hacerse caballero andante, y, a punto

⁵¹ Pronunciadas el 9 de marzo de 1948. La cinta se estrenó en Madrid, en el cine Rialto, el día 2 del mismo mes, en solemne función de gala, bajo el patrocinio del Ministerio de Educación Nacional.

de amanecer, emprende su primera salida. Llega a la venta, donde vela sus armas, riñe con el arriero Gaytañejo y es armado caballero por el ventero, Tolosa y Molinera. Sigue la aventura con los mercaderes, que le derriban y golpean; el labriego Pedro Alonso le recoge y devuelve a su pueblo. El Cura y el Barbero, ayudados por el Ama y la Sobrina, proceden en la noche a quemar los libros que enloquecieron al hidalgo, éste nombra a Sancho su escudero y emprende la segunda salida, en la que se suceden la aventura de los molinos de viento, la de los frailes de San Benito, que enlaza con la del Vizcaíno, y la de los rebaños, noche en la segunda venta; enredo con Maritornes y su amante y preparación del bálsamo salúfero. A la mañana siguiente, cuando Don Quijote y Sancho van a salir, el ventero les reclama el pago del hospedaje; manteamiento de Sancho. Encuentro con el segundo Barbero en el camino de Sierra Morena y, a continuación, aventura de los galeotes. Retiro en Sierra Morena y dictado de la carta a Dulcinea. Cuando va a cumplir su misión, Sancho da con el Cura y el Barbero, que preparan una farsa para Don Quijote; en su ayuda aparecen Cardenio y Dorotea, hallados casualmente en el campo. Llegan todos a la segunda venta, donde Don Quijote tiene la aventura de los pellejos de vino. El encuentro con Luscinda y Don Fernando en la venta resuelve el conflicto de los amantes infortunados; Don Quijote se ofrece a hacer la guardia nocturna del castillo, recitando, mientras pasea por el patio, el discurso de las armas y de las letras. Por la mañana llegan los cuadrilleros de la Santa Hermandad y el segundo Barbero, que reclama la bacía y la albarda; se enredan todos los personajes en gran pelea, que concluye con el acuerdo de llevar a Don Quijote a su casa fingiendo hacerlo por arte de encantamiento, lo que se realiza por la noche con una ronda de fantasmas, que introduce al caballero en la jaula. Con el retorno de Don Quijote a su pueblo concluye la primera parte de la novela, ligada con la segunda merced a la aparición del Bachiller Sansón Carrasco, que entra en el lugar montado en un caballo y leyendo la edición príncipe de la primera parte de la novela. El Bachiller visita a Don Quijote, y éste, ufano por lo que de sus hazañas se cuenta, decide emprender una nueva salida, en la que llega con su escudero a El Toboso, buscando la casa de Dulcinea; Sancho presenta a su amo a unas labradoras, de las que dice son la propia Dulcinea con dos doncellas suyas. De noche, en un bosquecillo, surge la aventura con el Caballero de los Espejos (Sansón Carrasco), al que vence Don Quijote, que sigue su camino hacia Zaragoza. Encuentro con los Duques y planteamiento y desarrollo de la farsa inventada por éstos; desfile de la mascarada de sabios y encantadores, gran banquete en el jardín del palacio con el episodio de las dueñas doloridas y el viaje a lomos

de Clavileño. Salida de Sancho para el gobierno de la ínsula, con los consejos que le da Don Quijote; juicios de Sancho con el labrador y el sastre y con el porquero y la ramera; comida de Sancho vigilado por el doctor Pedro Recio de Agüero; simulacro del ataque a la ínsula y renuncia de Sancho a su gobierno. Don Quijote y su escudero llegan a Barcelona; desafió con el Caballero de la Blanca Luna (Sansón Carrasco), en el que Don Quijote resulta vencido; de acuerdo con las condiciones del encuentro, el hidalgo regresa a su pueblo, para pasar un año entero apartado del ejercicio de las armas. Don Quijote imagina hacer vida pastoril, pero ya se siente enfermo y ha de guardar cama. En una serie de sobreimpresiones, durante el sueño, se le aparecen los momentos culminantes de su vida aventurera. Confortado con la vuelta a la razón, el héroe expira.

Véase, como complemento de esta escueta relación y como ejemplo del estilo narrativo de las imágenes cinematográficas, un fragmento del guion original; precisamente el de la última secuencia:

734.- PLANO GENERAL CORTO. El Ama, Antonia, Sansón Carrasco y Maese Nicolás. Esperan en silencio a que Don Quijote termine la confesión. Se oye el ruido de la puerta y se incorporan los que están sentados, con inquietud. Están en la biblioteca.

735.- *PLANO GENERAL* de la puerta que separa la alcoba. Aparece Pero Pérez, que, emocionado y en voz muy queda, dice:

PERO PÉREZ.- Verdaderamente se muere y verdaderamente está cuerdo Alonso Quijano.

Entran en cuadro los demás personajes y, con el sacerdote, pasan al dormitorio.

736.- *TRES CUARTOS*.- En primer término Don Quijote en el lecho. Se acercan los demás personajes. Sancho no se puede

contener y llora a lágrima viva. Don Quijote le mira con ternura:

DON QUIJOTE.- Perdóname, amigo...

737.- *PLANO MEDIO* de Don Quijote. Habla con más trabajo, pero con más dulzura aún que antes de la confesión:

DON QUIJOTE.- ... de la ocasión que te he dado de parecer loco... como yo... haciéndote caer en el error... que yo he caído...

738.- *PLANO MEDIO* de Sancho. Desgarrado, llora a lágrima viva:

SANCHO PANZA.- No se muera vuestra merced, señor mío, sino tome mi consejo y viva muchos años; porque la mayor locura que puede hacer...

739.- *PLANO MEDIO* de Don Quijote. Mira a Sancho con una ternura infinita.

VOZ DE SANCHO PANZA.-...un hombre es dejarse morir sin más ni más.

740.- *PLANO MEDIO* de Sansón Carrasco. Está avergonzado, dolido; quisiera pedir perdón por sus burlas. Vacilante, entre sincero e ingenuo, le dice:

SANSÓN CARRASCO.- Así es, y el buen de Sancho Panza está en la verdad de estos casos.

741.- *PRIMER PLANO* de Don Quijote. Mira a todos, como si supiese que ya es esa su última mirada:

DON QUIJOTE.- Señores... Vámonos poco a poco..., pues ya en los nidos de antaño no hay pájaros hogaño... Yo fui loco y ya soy cuerdo... Quede con vuestras mercedes mi arrepentimiento... y mi verdad... volverme a la estimación que de mí se tenía... Jesús... Jesús... Jesús...

Su voz se ahoga; pero las tres últimas palabras las dice lentas, solemnes, poniendo en ellas toda su fe de cristiano viejo. Y expira.

742.- *PLANO MEDIO* del Ama y Antonia llorando.

743.- *PLANO MEDIO* de Sancho anonadado, como si ya no acertase ni a llorar.

744.- *PLANO MEDIO* de Maese Nicolás, que baja la cabeza y se santigua.

745.- *PLANO MEDIO* del Cura, que masculla un rezo.

746.- *PLANO MEDIO* de Sansón Carrasco apesadumbrado; lentamente se separa del lecho. TRAVELLING. Como anonadado, llega ante una mesa próxima, donde se amontonan libros. Toma, maquinalmente, un libro y lo abre. Lo mira, y su rostro refleja una sacudida, un latigazo de emoción. Se le humedecen los ojos.

747.- *PRIMER PLANO* del libro. Es la primera parte de El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de La Mancha, en su edición primera, de 1605.

ENCADENA CON...

748.- *PLANO GENERAL* de llanura manchega. Las figuras de Don Quijote y Sancho caminan alejándose. Sobre esta imagen surge una leyenda que dice:

"Y ESTO NO FUE EL FIN, SINO EL PRINCIPIO".

La música culmina mientras, lentamente,
CIERRA EN NEGRO.

Por la desnuda relación de secuencias y por la planificación de la escena última puede juzgarse hasta qué punto es fiel al relato cervantino el traslado a la pantalla por Rafael Gil de sus episodios principales. Nada esencial falta en la película, y por esencial entiendo aquello que define al personaje y a su mundo. Hubiera sido muy fácil incurrir en el error de las interpretaciones personalistas; hubiera sido facilísimo, también, desmenuzar la acción cinematográfica, convirtiéndola en las ilustraciones animadas del libro. Acaso alguna aventura de las suprimidas parezca al juicio subjetivo preferible a tal o cual de las que recogió el celuloide, pero la consideración objetiva proclama que los episodios incorporados al film tienen plena eficacia psicológica, y que son, al mismo tiempo, los que mejor podían unir la fuerza expresiva de las imágenes con el contenido espiritual de la locura del hidalgo. Si Don Quijote recibe palos y rueda a menudo por los suelos, no es por capricho o irreverencia del realizador, sino porque así lo refiere Cervantes; y nada de esto aminora la grandeza del héroe, su trascendental misión de nobilísimos alcances, que a la vuelta de burlas y de lances cómicos, tan divertidos para el espectador como para el lector, gradúan los efectos emocionalmente y desembocan en esa espléndida escena última, conmovedora como pocas de la pantalla. La tristeza del Bachiller Sansón Carrasco, su arrepentimiento por haber tomado en broma lo que era locura sublime, se transmiten al público en ese momento de indecible belleza y de profundo contenido humano.

Es Don Quijote de la Mancha, el mismísimo Don Quijote quien vive en los rasgos y en la expresión -matizada fabulosamente para diversificar la situación espiritual única- del actor del eminente actor Rafael Rivelles⁵², y es el mundo auténtico del gran señor inmortal el que palpita en las imágenes perfectas, clásicas desde la hora misma de su alumbramiento audaz y victorioso, de esta película, en la que Rafael Gil sacrificó de su personalidad cuanto es inseparable de un estilo propio para ponerse al servicio del tema. Un concepto clásico preside el conjunto del admirable film: clasicismo en la asombrosa fotografía de Alfredo Fraile, tal vez la más poética de que puede ufanarse el cine español en muchos años; clasicismo en la escenografía de Enrique Alarcón, que de la impresionante realidad se eleva al ensueño; clasicismo en la magnífica partitura de Ernesto Halffter, modelo de buena música para el buen cine⁵³.

Quizás en esa palabra insistentemente repetida figure la clave del acierto de este primer *Don Quijote de la Mancha* cinematográfico español; pues sin un concepto clásico, o sea eterno, fuera de todo particularismo de modos y modas circunstanciales, no se puede concebir la obra cervantina, no se puede intentar su trasplante a cualquiera otro medio de expresión. Miguel de Cervantes concibió y dotó de vida perdurable a su héroe según su espíritu, conformado en el altar de la cultura histórica, de la tradición humanística, del clasicismo robustecido por la poética medieval. Quien esto olvide al acercarse a su libro, no podrá nunca saborearlo de veras.

Esta es la lección que se desprende del examen documental, aquí intentado por primera vez, y por cuyos errores u olvidos pido anticipadamente perdón, de las pocas venturas y

⁵² El Jurado del primer Certamen Cinematográfico Hispanoamericano, celebrado en Madrid en julio de 1948, concedió el premio a la mejor interpretación masculina española a Rafael Rivelles por su trabajo en *Don Quijote de la Mancha*; también fueron galardonados por su labor en la misma película, el operador Alfredo Fraile y el guionista Antonio Abad Ojuel. A la cinta en su conjunto se le concedió el accésit de honor reservado para la producción española.

⁵³ Véase el bello artículo de Gerardo Diego acerca de la partitura de *Don Quijote de la Mancha*, con el título de "Glosa en Sierra Morena", publicado en el diario ABC del 11 de marzo de 1948. El título se refiere especialmente a la parte del artículo en que se elogia el acierto rotundo de la canción de Dorotea, en la que la voz vuela desnuda de todo otro acompañamiento que no sea el de la pura brisa de la montaña. De este artículo, salido del corazón y de la pluma de un académico de la Española, debe destacarse, como juicio de valor sobre el conjunto de la película, esta frase: "Si a directores y guionistas extranjeros pueden permitírseles ambiciosas síntesis y colaboraciones atrevidas, es grato ver a los nuestros servir con humildad y reverencia".

muchas vicisitudes del ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha en el mundo maravilloso del celuloide.

A LA SOMBRA DEL QUIJOTE

Julio Pérez Perucha

Las adaptaciones cinematográficas sobre la obra de Cervantes se han visto hipotecadas por la arrasadora popularidad de que, desde el mismo momento de su aparición (1605; segunda parte 1615), disfrutó su obra mayor y más característica: *El ingenioso hidalgo Don Quijote de La Mancha*. Como podrá apreciarse consultando la filmografía cervantina, las andanzas de Alonso Quijano y Sancho Panza han dado lugar, desde los orígenes del espectáculo cinematográfico, a decenas de títulos producidos en los más diversos países. La riqueza y variedad narrativa que suministra *El Quijote* ha eclipsado las posibles adaptaciones cinematográficas (las versiones televisivas son, sin embargo, caso distinto) del resto de la prosa escénica o relatada que salió de la pluma de Cervantes, pese a que entre ésta se encuentren obras del fuste de las novelas *Rinconete y Cortadillo* o *El licenciado Vidriera*, o de los entremeses escénicos titulados *La elección de los alcaldes de Daganzo* o *El retablo de las maravillas*.



La gitanilla (Fernando Delgado, 1940).

Lo que sigue, por tanto, no son más que unas escuetas notas sobre los avatares del corpus cervantino (*Quijote* excluido) a la hora de verse trasladado a las pantallas cinematográficas

españolas.

1. Como en tantos otros países -señaladamente en Francia pero también en Gran Bretaña o Estados Unidos- el cine español fue madrugador respecto a Cervantes. Y si su primer título adaptado cabe datarlo en la avanzada, en comparación con el país vecino, fecha de 1910, ello se debe al general atraso evolutivo del cine español en sus primeros tiempos⁵⁴ y no a desdén anticervantista alguno.

Así pues, la primera comparecencia cervantina que nuestros cinematografistas ponen en pie es *El curioso impertinente* (1910), adaptación de una novela inesperada y revolucionariamente embutida en el desarrollo narrativo de *El Quijote* (cps. XXXIII-XXXV) de la que, a falta de copia superviviente examinable, puede razonablemente sospecharse su inclusión en un modelo subsidiario de la corriente francesa conocida como *Film d'art*; y ello a la vista de las restantes películas (diez títulos: otras tantas adaptaciones de autores de prosapia interpretados por acreditadas figuras del arte escénico) realizadas por su productora, la barcelonesa Iris Film, a lo largo de ese año de 1910. Dirigió *El curioso impertinente* un reconocido fotógrafo llamado Narcís Cuyás cuya actividad filmadora se redujo a las películas de Iris Film⁵⁵.

Cuatro años más tarde y también en Barcelona, el conocido dramaturgo Adrià Gual, que impulsaba una productora, Barcinógrafo, orientada por afanes culturalistas, abordó la adaptación de una 'Novela ejemplar', *La gitanilla*, en la justa creencia de que el paraguas legitimador de Cervantes junto a la colorista descripción de tipos y situaciones insólitas a la que se entrega el escritor, lograría, en términos artísticos, una feliz película al tiempo que un producto, satisfactoriamente comercial. Si en esto último Gual se equivocó, quizá no podamos decir lo mismo de su calidad, toda vez que, y estando desaparecida la película en cuestión, si conocemos otros films de Gual del mismo año y productora en los que la

⁵⁴ Véase sobre el particular González López, Palmira: *Els anys daurats del cinema classic a Barcelona*; Institut del Teatre, Barcelona, 1987; Pérez Perucha, Julio: "Narración de un aciago destino" en VV.AA.: *Historia del cine español*: Cátedra, 1995; y de la Madrid, Juan Carlos (Coord.): *Primeros tiempos del cinematógrafo en España*; Ayuntamiento de Gijón, 1997.

⁵⁵ No parece muy verosímil, en principio, la existencia de una adaptación de *El Quijote* de idéntica productora, año y realizador, título ocasionalmente citado y que podría tratarse de la denominación alternativa de la película cervantina de Cuyás que, según Palmira González, no sería una adaptación directa de Cervantes sino de la obra teatral homónima de Guillén de Castro.

voluntad pictórica con que organiza los materiales de partida y el trabajo de composición plástica del plano a que se entrega ajústase como el guante a la mano al tratamiento costumbrista y al colorido ambiental del texto cervantino. Por todo lo cual no es de extrañar que esta adaptación se planteara como la primera entrega de una serie sobre Cervantes que el poco éxito económico de los films de Gual (adaptaciones de Tolstoi, Calderón, Schiller, y el propio Gual) impidió proseguir⁵⁶.



El curioso impertinente (Flavio Calzavara, 1948).

Trece años más tarde se realiza, ya en Madrid, una adaptación de *La ilustre fregona*, en 1927. Con ella comparecía en sociedad una nueva productora, Venus Films, radicada en lo que entonces era un pueblo cercano a Madrid: Carabanchel Bajo⁵⁷. Impulsada por los hermanos Ángel y Rafael de Zomeño, que se responsabilizaron respectivamente de interpretar al protagonista y de la decoración del film, en Venus Films también se agrupaba un conjunto de jóvenes actores -desde la protagonista Mari Muniain hasta el secundario José Jiménez- para los que la película era carta de presentación profesional. Adaptada, parcialmente fotografiada y dirigida por el más que notable operador Armando Pou, el resto de aportaciones profesionales al proyecto se reducía a los conocidos actores Modesto Rivas, Rafael Calvo o Matilde Artero, y al fotógrafo Tomás Terol. Examinados los escuálidos casi

⁵⁶ A falta de película superviviente y a guisa de consuelo puede consultarse la lista de rótulos del film en Porter Moix, Miquel: *Adriá Gual y el cinema primitiu de Catalunya*, Universitat de Barcelona, 1985.

⁵⁷ Carabanchel Bajo se incorporó al municipio de Madrid en 1948.

diez minutos supervivientes del film, son de apreciar algunas virtudes directamente encaminadas a conseguir el pulcro y atractivo producto que la reciente productora necesitaba para consolidarse: unos bien cuidados y funcionales decorados, una variada y rica colección de muebles para ornamentarlos, un vestuario a tono con las circunstancias y unos atractivos exteriores de los que, sin embargo, la crítica dijo que no eran lo suficientemente aprovechados en sus distintas posibilidades. Y aunque los actores en unos casos cumplen y en otros pueden llegar a mostrarse un punto envarados, la realización de Armando Pou, ocasionalmente esplendorosa, y siempre imprimiendo a la narración un ritmo vivaz y chispeante, contribuye a atenuar esas dificultades interpretativas. No obstante, Venus Films, y el equipo de jóvenes entusiastas que se agrupó en torno suyo, no pudo abordar un ulterior proyecto. Estrenada en marzo de 1928, el lento goteo amortizador característico de la época, junto al inminente advenimiento del cine sonoro, contribuyó a impedirlo.

Obsérvese, de pasada, cómo las tres adaptaciones que propone nuestro cine mudo sobre obras de Cervantes no toman, contra todo pronóstico y haciendo la salvedad del hipotético *Quijote* de Cuyás, a la famosa pareja Don Quijote-Sancho como eje vertebrador. Las tres parten de algunas "Novelas ejemplares"⁵⁸, y aunque la *Novela del curioso impertinente*, presentada como "obra de ocho pliegos escritos de mano" y de autor anónimo, provenga directamente de *El Quijote*, en cuyo desarrollo se incluye, no deja de tratarse de una 'Novela ejemplar' en la que no interviene la célebre pareja y que es leída por un cura para ilustración de un grupo de tertulianos. Tal parece, pues, que la envergadura económica e industrial de nuestro cine estaba en mejores condiciones de abordar la adaptación de unas obras (las susodichas novelas) relativamente breves y no pocas veces apoyadas en descripciones costumbristas, que de plantearse llevar a la pantalla una selección de episodios de un libro de tan compleja e interminable maquinaria narrativa como la obra mayor de Cervantes.

⁵⁸ *La gitanilla* describe las costumbres de los aduares de gitanos y *La ilustre fregona* nos muestra el caso del pudor y la belleza debidamente recompensados, según clásica y sinóptica definición de José Pereira (*Cervantes como crítico*, 1878).



Dulcinea (Vicente Escrivá, 1962).

2. Si nuestro cine "republicano"⁵⁹ casi no atiende a Cervantes salvo en el conocido documental de Biadiu *La ruta de Don Quijote* (1934), el resto del cine español bajo el franquismo tampoco lo tiene muy en cuenta salvo esporádicas excepciones, entre las que la más ambiciosa es el film de Rafael Gil *Don Quijote de la Mancha* (1947). Si esta última película la produce la valenciana CIFESA, también será esta firma la que impulse la primera comparecencia de un texto cervantino en el cine español de posguerra. Trátase de una nueva versión de *La gitanilla* llevada a la pantalla por el falangista Fernando Delgado en 1940; con guion de Rafael Gil y Juan de Orduña sobre una adaptación básica de Antonio Guzmán Merino, no parece plausible que la conjunción de gentes tan dispares (el circunspecto Gil, el barroco y vehemente Orduña, el andalucista Guzmán Merino, y el cantor de las clases medias conservadoras Delgado) fuera la combinación adecuada para enfrentarse a un Cervantes cuya gitanilla, además, encarnaba, suponemos que "todo gracejo", Estrellita Castro. Y lo suponemos porque, curiosa fatalidad, no se conserva tampoco copia de esta "*Gitanilla*"⁶⁰, película quizá irremediabilmente perdida y de la que los comentaristas de la época ponderaron, tanto el abultado esfuerzo de producción que llevó a cabo CIFESA como la engolada puesta en escena de Delgado y la inadecuada interpretación de la cantante sevillana Castro y del ya grisáceo galán Juan de Orduña, en su

⁵⁹ El entrecorillado pretende llamar la atención sobre el hecho de que, en líneas generales, se trataba de un cine bajo la república no demasiado republicano.

⁶⁰ Chocante: es la única película de CIFESA producida tras 1939 de la que no se conserva copia.

ocaso como intérprete. Como fuere, cierto es que no nos imaginamos como muñidor de tamaño (des)propósito al autor de la memorable *Fortunato* (1941) y de la, según dicen (película también perdida) extraordinaria, *Las de Méndez* (1927), películas en los antípodas de un Cervantes reducido a pretexto decorativo.

Curiosamente, también exhibe estirpe valenciana el otro proyecto cervantino de los años cuarenta. También curiosamente, y fatalmente, es otra película perdida. Y también es una nueva versión de *El curioso impertinente*. En esta ocasión la dirige un italiano, Flavio Calzavara, activo en su país de origen durante toda la década, y la produce en 1948 Valencia Films, empresa del decorador valenciano Tedy Villalba, que pretendía desarrollar una línea de producción de calidad para lo que, entre otros proyectos, parecía oportuno adentrarse en Cervantes mediante un film provisto de numerosísimos decorados y para el que se contó con una Aurora Bautista recién salida de la pronto célebre *Locura de amor* (Juan de Orduña, 1948). Esta versión de *El curioso impertinente* se planteaba, antes que adaptación stricto sensu de la pieza cervantina, como una fantasía italianizante, quizá tangencialmente orientalista y, en todo caso, neorromántica. A partir de un esquema argumental de Ramón Caralt (quizá el viejo actor barcelonés de principios de siglo), el guionista y escritor Antonio Guzmán Merino dotaba de espesor anecdótico el marco contextual que había imaginado el argumentista, haciendo aparecer como personajes de la acción no sólo a Cervantes (interpretado por Manuel Kayser) sino también a Boccaccio (encarnado por el galán Eduardo Fajardo). Realizada por un director con experiencia en montajes teatrales en castellano y suficientemente fogueado en los estudios romanos de Cinecittá⁶¹; dando rienda suelta el productor y director artístico Villalba, tanto a una barroca fantasía de inspiración neofallera como a la severa sencillez funcionalista que usualmente cultivaba y que se materializaría en un apabullante desfile de vistosos decorados (casi cuarenta, según es fama), y utilizando los servicios de un operador italiano, Hugo Lombardi, que había recalado en España de la mano de Ferruccio Cerio para iluminar a principios de 1947 y junto a Carlos Pahissa la coproducción hispano italiana *El alarido/L'urlo* -operador que también utilizaría Villalba en otra producción suya anterior a la que ahora nos ocupa y dirigida por su guionista: la sugestiva *María de los Reyes* (Guzmán Merino, 1948)- la operación *El curioso impertinente* unía a su

⁶¹ Flavio Calzavara (Istrana, 1900) había hecho durante bastantes años teatro en diversos lugares de América del Sur, antes de officiar como ayudante de dirección de Mario Bonnard y Alessandro Blasetti. Su actividad como realizador se extendió entre 1939 y 1954.

impronta culturalista y a su jugueteo fantasioso una deliberada voluntad exportadora, particularmente hacia el mercado italiano. Sin embargo, y por razones todavía poco claras, la película (al igual que otros títulos de Valencia Films) se ganó la enemiga de la Administración cinematográfica franquista, que le adjudicó una calificación administrativa a efectos de protección económica de 3ª categoría, lo que trajo como resultado, amen de su inexportabilidad, entre otras consecuencias, que la película no se estrenara hasta la primavera de 1953 y en circuitos secundarios, no pudiéndose aprovechar la popularidad de su intérprete.

A falta de conocer tanto esta película como la de Delgado anteriormente citada podría aventurarse la hipótesis, bastante sugerente si se quiere profundizar en ella teniendo en cuenta tanto las circunstancias políticas por las que ha atravesado nuestro país como los avatares biográficos y literarios de nuestro escritor, de que Cervantes no tiene, filmicamente hablando, mucha fortuna entre nosotros. Y habrá que esperar hasta 1967 para que volvamos a encontrarnos en una producción española a nuestro viejo amigo sobre nuestras pantallas. Se trata, nuevamente, de otra adaptación de *El curioso impertinente*, coproducida con empresas de París y Roma por la productora de su director, José María Forqué quien, ayudado por Jaime de Armiñán, propone una versión actualizada del clásico de Cervantes no particularmente ilustre. Curioso: porque la adaptación es hábil, aunque quizá muy pegada a un cosmopolitismo con facetas costumbristas que ya entonces comenzaba a encontrarse sobrepasado; porque los decorados -del luego realizador Flavio Mogherini- no sólo son deslumbrantemente imaginativos sino que parecen constituirse en comentario irónico sobre el modelo genérico del film al que sirven; porque los actores son de una solvencia basáltica (y, ¡cómo no!: el francés Maurice Ronet, la sueca Ingrid Thulin, el italiano Gabriele Ferzetti...). El problema es que tales materiales no pueden tratarse con una actitud tan distanciada y displicente como la que aquí muestra el en otras ocasiones cálido Forqué, máxime cuando tiene que bregar con la insólita y heterodoxa menestra de intérpretes de que hace gala el film: combínense las figuras antedichas, que además campan por sus respetos, con las intervenciones rabiosamente ligadas a nuestra tradición interpretativa con que les contrapuntean gentes como Alfredo Landa, Joaquín Roa o Víctor Israel y se comprenderá la extraña sensación que suscita este *Un diablo bajo la almohada*, que tal es el título con que se nos presenta aquí *El curioso impertinente*.



Cervantes (Vincent Sherman, 1966).

3. O sea, que tal pareciera que entre nosotros (e, insisto, hablo de cine y no de televisión) Cervantes solo ha servido de pretexto para proponer, podría deducirse, un más que interesante trabajo de dirección artística y decorados. O para, y en otro orden de cosas, poner en circulación dos fascinantes y muy distintas lecturas⁶² de esa peculiar fantasía cervantina que constituye *Dulcinea*, pieza escénica del francés Gastón Baty; a saber: la magnífica *Dulcinea* de Luis Arroyo (1946) y la sorprendente *Dulcinea* de Vicente Escrivá (1962), no en vano este último Premio Nacional de Literatura en 1947 por su obra *Jornadas de Miguel de Cervantes*. Pero, todo hay que decirlo, aunque sea para ir concluyendo, la germinativa huella de Cervantes aparece por doquier en nuestro mejor cine español: por ejemplo, en dos películas tan aparentemente distintas entre si como *Mi tío Jacinto* (Ladislao Vajda, 1956), o *Maravillas* (Manuel Gutiérrez Aragón, 1980).

E incluso sea de justicia señalar, a modo de remate, que si la obra rupturista y construida desde los parámetros inevitablemente progresistas y mestizos que cabe esperar de un judío converso no movilizó con la frecuencia y fortuna que hubiera sido de desear, por su propio carácter, un cine tan constreñido de libertades y capitales como el español, la propia existencia obligadamente aventurera y libertaria del propio Cervantes si puso, bien que fugazmente, las cosas en su sitio, dicho sea en términos cinematográficos: 1966 ve cuajar, de manera un tanto inesperada, una pintura de la segunda mitad del Siglo XVI,

⁶² Léase los artículos respectivos de Zumalde Arregi y Castro de Paz en Pérez Perucha, Julio (Ed.): *Antología crítica del cine español*, Cátedra / Filmoteca Española, 1997, y también reproducidos en este libro.

correspondiente a la juventud y primera madurez de Miguel de Cervantes, particularmente crítica y hostil con el entorno vital cervantino. Resguardado en el confuso barullo gestor que puede suponer una coproducción tripartita de gran presupuesto y engastado en el tranquilizador género de aventuras históricas, Vincent Sherman orchestra en *Cervantes*, con sorprendente habilidad, tanto un variopinto conjunto de aportaciones profesionales reunidas bajo el signo de una proposición europeísta y democrática, como un pequeño pero valioso puñado de observaciones progresistas.

Conocida para la exportación al mercado inglés como *The Young Rebel, Cervantes / Les aventures extraordinaires de Cervantes / Le aventure e gli amori di Miguel Cervantes* es una coproducción hispano-franco-italiana (40%-20%-40% de porcentajes coproductores respectivos) puesta en pie por la empresa madrileña Prisma, S.A. de Cinematografía (que sólo produjo otra película: *Comanche Blanco*, José Briz, 1967), tras la cual se encontraba un juvenil Andrés Vicente Gómez⁶³, y cuyos coproductores, que no necesitan mayor presentación, son Alexandre Salkind (Procinex, París) y Pier Luigi Tossi (Protor, Roma). El film moviliza un conjunto de solventes profesionales entre los que cabría destacar, en función del notable resultado final, a Enrique Llovet, adaptador de la novela original de Bruno Frank, dialoguista y también asesor histórico; a Augusto Boué, director de producción junto a Michelangelo Ceafré; a Enrique Alarcón, director artístico; a Rafael Salazar, ambientador; a Isidoro Martínez Ferry, director de la, en este caso, crucial Segunda Unidad; a Edmond Richard, director de fotografía (previsible: TotalScope, 70mm, Eastmancolor); y a un colorista muestrario de actores⁶⁴, entre los que destacaríamos a Fernando Rey... Entre unos y otros llevan a cabo una valiosa y hoy olvidada película de la que quisiera, para no extenderme más, resaltar sólo tres aspectos, no por distintos menos imbricados en la antiautoritaria proposición del film.

1. Una discreta soflama antidictatorial. El largo segmento narrativo que trata del cautiverio argelino de Cervantes se constituye en una crónica suficientemente detallada y elocuente de la opresión política, de los mecanismos funcionales de un estado policíaco, de la vida en prisión y de los bárbaros procedimientos de interrogatorio policial, y de la existencia -ora

⁶³ Debo este iluminador dato a Jesús García de Dueñas. El presidente de la empresa era Gerardo Ibarra.

⁶⁴ Un inopinado Horst Buchhold en el papel de Cervantes, Gina Lollobrigida, José Ferrer, Louis Jourdan, Antonio Casas, Francisco Rabal, Soledad Miranda, etc.

mortecina, ora inquieta- de aquél cuya vida discurre al margen de un sistema de libertades públicas. Y aunque todo ello ocurra en el Argel islámico, no habrá dejado el film de proporcionarnos con anterioridad, aunque solo a guisa de pinceladas, sobrados indicios como para que el espectador homologue ese Argel con las muy jerarquizadas y cristianas cortes española e italiana. Y, claro, *mutatis mutandis*, no era tampoco muy difícil para el espectador de los años sesenta establecer un paralelismo actualizado entre la realidad que mostraba el film y la franquista que aquél padecía.

2. Un breve fragmento de la película caracteriza y comenta, con vengativa exactitud, el juicio moral y político que le merece el funcionamiento de la corte de Felipe II. Un oscuro y arbitrario laberinto de intermediarios eclesiásticos precede a la posibilidad de entrevistarse en un momento siempre imprevisible con el rey. Tan barroca y florida pompa no es más que la antesala de la nadería más aflictiva y del desdén más altanero hacia los asuntos del gobierno, obviamente delegado en círculos concéntricos que operan según los gustos lunares del monarca. Encarnado por un memorable y vandálico Fernando Rey, Felipe II aparece en *Cervantes* como un cínico y gratuito personaje, de designios opacos, desentendido de todo y en el umbral de una estulta idiotéz. La precisa y justiciera (o quizá poco caritativa, según quien mire) composición de Fernando Rey ofrece un áspero aguafuerte del personaje que no puede ser mitigado ni por pretéritas retóricas imperiales ni por contemporáneas reconsideraciones de su regia y renacentista figura.

3. Un momento privilegiado del film lo constituye la batalla de Lepanto. Un riguroso aunque minimalista trabajo de ambientación y una sobria fotografía empastada en ocre sirven de vehículo a una puesta en escena, hija de un notable diseño de producción preliminar, organizada en torno a un conjunto de pequeñas secuencias acumulativas y deliberadamente redundantes en las que la progresión narrativa no existe y la planificación destierra la profundidad de campo. Rehuida de esta manera la cómplice espectacularidad, solo queda el núcleo de toda proposición pacifista: gente del pueblo que agoniza cruelmente y sin ninguna perspectiva (espacial; ergo, moral) que justifique su muerte; riquezas destruidas; confusión general. Lo llamativo de esta posición que, con variantes específicas, también se encuentra en otras dos coproducciones españolas de la época (*Campanadas a medianoche*, Orson Welles, 1965 y *Los cien caballeros*, Vittorio Cottafavi, 1965) es su directa inspiración en cierta pintura de género contemporánea a los hechos narrados y que refiere, monográficamente, batallas navales, señaladamente la de Lepanto que reproduce la

película. Este tipo de pintura, característica del siglo XVII, es cultivada por los maestros holandeses, pero también se inscribe en una rica corriente tradicional de nuestra Historia del Arte: las abundantes y diferentes Batallas de Lepanto que habitan las numerosas capillas del Rosario existentes en los templos españoles de la época⁶⁵ -y de las que el Monasterio de El Escorial ofrece un amplio muestrario- cuyo maestro fue Juan de Toledo y cuyas enseñanzas transpone y reelabora con pertinencia creativa el conjunto de valiosos profesionales que se encuentran tras esta inspirada versión de la vida de Cervantes cuyas poco convencionales características puede que expliquen su tardío (para una costosa y espectacular coproducción) estreno madrileño: el 9 de septiembre de 1968, en donde se mantuvo en cartel durante un no muy alentador periodo de tres semanas.

EL QUIJOTE. VARIACIONES SOBRE UN MITO⁶⁶

Fernando Lara

Sin contar con los numerosos documentales ni con los films o las series de dibujos animados, más de veinte películas de ficción han tratado de llevar a la pantalla el inmortal libro de Cervantes. Frecuentemente, con escasos resultados desde el punto de vista artístico, aunque algunos de los principales intentos no hayan resultado baldíos. Recorrer las sendas cinematográficas y televisivas del Quijote supone un apasionante itinerario, que no hubiera desdeñado el mismísimo Caballero de la Triste Figura.

Conviene partir de la base de que *El Quijote* no es tanto una novela como un mito, probablemente el único que ha dado la literatura española junto a Don Juan, aunque algunos autores incluyan también a la Celestina y al Lazarillo de Tormes. El mito es algo que se configura por encima de su propia existencia: un personaje o entidad de ficción que, a través de su pervivencia en el tiempo y su expansión en el espacio, logra dimensiones de universalidad y se constituye en punto de referencia donde convergen una serie de constantes humanas, por lo que alcanza categoría de símbolo. Por ello, no deberíamos hablar de adaptaciones del *Quijote* -como si se tratara de un relato más-, sino de variaciones, reflexiones o formas de comprenderlo. Al menos en aquellas películas que han

⁶⁵ La Virgen del Rosario se asocia tradicionalmente a la victoria del conglomerado cristiano frente a las fuerzas turcas en Lepanto. Esta precisión, al igual que el dato sobre Juan de Toledo, me ha sido facilitada por el Prof. Dr. Joaquín Cánovas.

⁶⁶ Artículo publicado en *CLIJ* nº 97. Septiembre 1997.

aportado un cierto empeño creativo, antes que la fidelidad al texto de Cervantes o su estricto seguimiento, lo que importa es comprobar en qué medida cada autor ha enriquecido tal nivel mitológico.

Desde luego, todo parece indicar que ello no se produjo en la decena de ocasiones en que el Caballero de la Triste Figura accedió a la pantalla durante el periodo del cine mudo. Desde 1902, en que Ferdinand Zecca y Lucien Nonguet filmaron para la productora francesa Pathé una cinta de 430 metros bajo el título *Don Quichotte*, se repetirán en estas obras mudas diversas características comunes:

- Se trata de películas de muy escasa duración, que se limitan a elaborar algunos "cuadros" para recordar al espectador las situaciones más típicas de la novela, sin ningún intento de recrear en imágenes su trama o de profundizar en sus personajes.
- Pertenecen o bien a la tendencia del *film d'Art*, que intentaba dignificar el espectáculo de barracón de feria recurriendo a obras literarias de prestigio, o bien a una línea cómica con la exclusiva pretensión del lucimiento de sus principales intérpretes, habitualmente extraídos de los medios teatrales o del *music-hall*.
- No se preocupan en absoluto de que la ambientación o el diseño de los personajes respondan mínimamente a los descritos por Cervantes, hasta el punto de utilizar ámbitos geográficos, vestuarios o tipologías en abierta contradicción con los originales.
- Resultan de una gran pobreza cinematográfica, pese a estar avaladas por nombres como el citado Zecca, Méliès (1908) o Griffith, aunque este último solo en su faceta de productor para la versión norteamericana de 1915, dirigida por Edward Dillon.

Dado que la gran mayoría de estas películas no se conserva actualmente, debemos fiarnos de los comentarios de quienes sí pudieron verlas. Como ejemplo de ellos, valgan las palabras con que, a propósito de otro *Don Quichotte* francés, el realizado por Camille de Morlhon en 1912, Andrés Pérez de la Mota (*Film-Omeno*) protestaba en *Arte y Cinematografía*, la primera revista especializada que hubo en España, de "los lugares falsos, los tipos mal estudiados, los cuadros de ningún valor positivo, resaltando que ni hay belleza moral, ni sabemos a qué viene Don Quijote en la película". Un tipo de juicios del que no se libraría siquiera el único ejemplo de adaptación realizada en nuestro país dentro del cine mudo: la que en 1908 efectuó Narciso Cuyás para su productora Iris Films, de Barcelona, y que únicamente contaba con 250 metros. Ni el *Don Chisciotte* de la firma italiana Cines dos años después, ni el *Don Quixote* del británico Maurice Elvey, en 1923, merecieron una

consideración más favorable por parte de los críticos del momento.

Sí la tuvo, paradójicamente, la versión que en principio parecía un puro vehículo de lucimiento para la pareja cómica danesa Carl Schenström y Harald Madsen, conocidos en su país como Fy y Bi y en España como Pat y Patachón, primera muestra del esquema cinematográfico del "gordo y el flaco", que ellos quisieron acoplar a los personajes de Alonso Quijano y Sancho Panza. Quizá porque tras la cámara había un buen director como Lau Lauritzen, quizá porque se rodó en España con parte del equipo técnico y artístico contratado aquí, quizá porque Schenström y Madsen querían elevar un poco su registro excesivamente bufo, lo cierto es que *Don Quixote af Mancha* se aleja un tanto de las constantes negativas que citábamos como características de las versiones de la etapa muda. Pero, sin duda, *El Quijote* necesitaba de la palabra. La encontró en 1933, cuando el actor y cantante Feodor Chaliapin -máxima figura del cine ruso prerrevolucionario, exiliado en Francia- logró poner en pie su proyecto de personificar en la pantalla al inmortal caballero andante. Confió para ello en un cineasta austriaco de notable valía, Georg Wilhelm Pabst, y en la adaptación elaborada por Paul Morand, antiguo secretario de la Embajada de Francia en Madrid, a lo que se iban a añadir canciones compuestas por Maurice Ravel pero que, finalmente y por desacuerdos con la productora, firmaría un músico mucho menos inspirado como Jacques Ibert. De ahí nació la primera obra con pretensión creativa que se filmó sobre El Quijote, la única hasta ese momento en explorar el nivel mitológico que decíamos al comienzo, tratando de aportar una visión personal y diferente al original literario.

De hecho, Pabst no intenta simplemente adaptar el texto de Cervantes, sino recrearlo desde unas perspectivas estéticas y, sobre todo, plásticas. Sin embargo, y pese al prestigio que el film logró en su tiempo y que en buena parte mantiene hasta nuestros días, lo cierto es que tal recreación resulta más que discutible, cuando no plenamente equivocada. Para su decisiva propuesta plástica, Pabst se muestra demasiado deudor de los pintores flamencos, que nada tienen que ver con el mundo del Quijote; para su replanteamiento temático, el autor de *La caja de Pandora* concede a la Inquisición un papel excesivo, que juega tanto en el palacio de los Duques -centro de un desmesurado segmento de la acción- como a la hora de la quema de los libros del Hidalgo; para cumplir su deseo de explotar las posibilidades recién adquiridas por el medio, el cineasta recurre a canciones que nada aportan, al tiempo que no puede librarse de la "pesantez" todavía inherente al uso de la cámara sonora, que se obstina en pasear por decorados erróneos.

Queda, sí, de este Don Quichotte, un prometedor uso de dibujos animados en los títulos de crédito, así como unos intensos últimos veinte minutos, desde el enfrentamiento con los molinos de viento (que Pabst convierte en la postrera aventura del Caballero, siendo el primer realizador que le hace girar varias veces enganchado en las aspas) hasta el bello plano final, con el libro de Cervantes que renace de las cenizas de otros muchos de caballerías, una vez muerto Alonso Quijano. Que éste sea armado caballero en una representación teatral del Amadís de Gaula, que desde el principio vaya en compañía de Sancho Panza, que la Sobrina sea novia del bachiller Sansón Carrasco..., parecen variaciones secundarias cuando de una recreación se trata. Lo curioso es que tantas "licencias" como las descritas no provocaran durante las décadas posteriores la animadversión de los críticos franquistas, que elogiaron con entusiasmo el trabajo de Pabst, seguramente como tributo de reconocimiento por haber colaborado cinematográficamente con el nazismo y no alejarse de Hitler, como hicieron la casi totalidad de sus mejores colegas.

Pero de la influencia de este Quijote "centroeuropeo" da idea el que, saltando en el tiempo veinticuatro años y desde unos parámetros radicalmente distintos, Grigori Kozintsev se inspiró evidentemente en él para su versión, hasta el punto de que uno piensa que en vez de prepararla leyendo la novela de Cervantes, lo hizo viendo el film de Pabst. Muchas de sus soluciones narrativas son idénticas, por lo que no vale la pena insistir en ellas, - aunque en el terreno plástico el cineasta ucraniano cuente con el color, recurra preferentemente a Daumier y El Greco -con insertos de las pinturas negras de Goya en la secuencia de los molinos-, y se beneficie del trabajo de ambientación de un gran escultor español, Alberto Sánchez, exiliado en la Unión Soviética tras nuestra Guerra Civil. Encomiable en sus esfuerzos de recreación de un mundo lejano, con el notable trabajo de Nikolai Cherkasov (que fuese, con Eisenstein, Alexander Nevski e Iván el Terrible) en el papel protagonista, el *Don Quijote* de Kozintsev ofrece por primera vez en la pantalla pasajes importantes de la obra, como el del niño pastor a quien defiende el Hidalgo, causando involuntariamente su posterior desgracia, o la aventura que motivó que el Caballero de la Triste Figura se autodenominara desde ese momento el Caballero de los Leones.

El enfoque con que Kozintsev contempla el mito se traduce, especialmente, en subrayar su condición de símbolo de una justicia casi utópica. Don Quijote se mueve bajo la amargura de que "los desgraciados piden ayuda y los poderosos no escuchan", lo que le lleva a que sus últimas palabras en el lecho de muerte constituyan -dirigidas a Sancho- todo un programa

de acción: "Luchando infatigablemente, viviremos tú y yo. Viviremos hasta el Siglo de Oro. La justicia destruirá la ambición y la codicia. Adelante, ni un paso atrás..." Aunque en apariencia nos encontremos en La Mancha del siglo XVI, estamos, evidentemente, pese a correr tiempos de "deshielo" ideológico, en la Unión Soviética de 1957.

Entre Pabst y Kozintsev, el primer Quijote sonoro español vio la luz. Lo había dirigido Rafael Gil en 1947, basándose en algo que ni siquiera quiso llamarse "adaptación" sino simple "síntesis literaria", a cargo del escritor Antonio Abad Ojuel. Realmente, esa idea de "síntesis" preside la película, que busca -a lo largo de sus 137 minutos- convertirse en un resumen fiel y respetuoso del texto cervantino, del que básicamente sólo elimina los relatos que, como el del *Curioso impertinente* o el de las *Bodas de Camacho*, no afectan al contenido central del libro. Con un reparto de figuras de la época encabezado por Rafael Rivelles y Juan Calvo, y donde se encuentra a una jovencísima Sara Montiel en el papel de la Sobrina, la verdad es que este *Don Quijote de la Mancha* merece consideración, pese al "look Cifesa" que le lastra fuertemente: grandes 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. Prácticamente, ninguno de los episodios fundamentales de la novela falta en este caso, cuyas "invenciones" narrativas se reducen a la aparición de Sancho, quien cae desde un tejado al balcón de Don Quijote, y al rótulo final que asegura al espectador que "Y esto no fue el fin, sino el principio", envuelto por la siempre excesiva música de Ernesto Halffter.

Sin embargo, una vez más, los condicionamientos de la época influyen sobre la percepción del mito: en la España del nacional-catolicismo, la película de Gil muestra una patente voluntad de "cristianizar" al Caballero, y no sólo por diversas actitudes y gestos de la interpretación de Rivelles. Que el regreso a la cordura de Alonso Quija-no sirva, sobre todo, para que pueda ponerse en gracia de Dios y que sus últimas palabras sean "Jesús, Jesús, Jesús..." en señal de agónica contrición, señalan una pretensión catequística de la que Cervantes se hallaba muy lejos. La manipulación interesada de un referente mitológico es algo que suele confundirse con el libre tratamiento de su dimensión simbólica, y el Don Quijote de Gil supone un claro ejemplo de ello.

Si en él Fernando Rey encarnaba al bachiller Sansón Carrasco, el propio actor se convertirá en el Caballero dentro de la serie televisiva de cinco capítulos que, en 1991, dirigiese Manuel Gutiérrez Aragón, haciendo olvidar la más bien penosa de seis horas y media rodada

en 1965 por el italiano Carlo Rim. Sostenida tanto en la gran interpretación de Fernando Rey como en la también espléndida de Alfredo Landa como Sancho, *El Quijote* significa -según mi criterio- la mejor adaptación realizada hasta la fecha del texto de Cervantes o, para ser exactos, de su primera parte, ya que la segunda nunca pudo llegar a filmarse. Insisto en el término "adaptación", porque ésa era la finalidad que perseguía el proyecto televisivo, incluso con ánimo divulgatorio, y el objetivo que siempre orientó a los responsables de la serie, empezando por su productor, Emiliano Piedra.



Don Quijote (Grigori Kozintsev, 1957).

Lo que no le impide a este *Quijote* contener secuencias de gran originalidad estética (como la lucha con los molinos, de cuyas aspas, por fortuna, no cuelga el Caballero; o la batalla contra los rebaños, convertidos subjetivamente en ejércitos enfrentados) y, sobre todo, respirar un aire "de verdad" ausente en la casi totalidad de los títulos anteriores. Además, como decisiva aportación, Gutiérrez Aragón plantea por primera vez en imágenes lo que *El Quijote* tiene de metalenguaje, de libro que se contempla a sí mismo como una ficción en curso, a través de la presencia del propio Cervantes en su hallazgo y "traducción" de los manuscritos de Cide Hamete Benengeli sobre las andanzas del Hidalgo. Precursor de un modo de narrar que vertebra la literatura y el arte en general del siglo XX, cuando las distintas formas de expresión se interrogan sin cesar sobre la naturaleza de su lenguaje y de su medio, este aspecto del texto cervantino, tan adelantado a su tiempo, tuvo que ser debidamente valorado por el autor de *Maravillas y Demonios en el jardín*.

Abel Gance, Walt Disney y parece que hasta Charles Chaplin no llegaron a ver cumplido el

sueño de "su" Quijote. Tampoco Orson Welles, quien filmó entre 1957 y 1985 -año de su muerte- miles de metros de material en México y España, que nunca acabaría de montar. Lo hizo de manera más bien aventurada Jesús Franco, que había trabajado con él como ayudante de dirección en *Campanadas a medianoche* y que, analizando secuencias ya ordenadas por Welles y anotaciones de cuadernos suyos, se lanzó a la casi imposible empresa de adivinar las intenciones finales del maestro. Presentado en la Expo de Sevilla del 92, este demasiado pomposamente llamado Don Quijote de Orson Welles es todo lo que se quiera, menos de Orson Welles. Conociendo la extrema importancia que el padre de *Ciudadano Kane* daba al montaje, las numerosas ocasiones en que rehizo sus películas ante la moviola, resulta inimaginable que hubiera dado por válida esta confusa y monótona sucesión de imágenes, carentes de todo ritmo. Si ya la idea de Welles de "modernizar" la obra de Cervantes resultaba harto discutible (con el Caballero arremetiendo contra la pasajera de una Vespa, Sancho buscándole por los Sanfermines o conversando ambos en un cementerio de coches), lo que vemos hoy en pantalla sólo puede causar una profunda insatisfacción. El continuo diálogo entre el Ingenioso Hidalgo y su escudero sirve exclusivamente para contemplar algunos momentos inspirados de Akim Tamiroff al interpretar a éste, y para que resuene en nuestros oídos la advertencia última del Quijote: "Las máquinas acabarán matando y aniquilando al ser humano."

También un cineasta español residente en Francia, José María Berzosa, intentó sin demasiado éxito "actualizar" el relato cervantino en su versión experimental de 1973, a la que cabría unir la de carácter eminentemente teatral -aunque con destino televisivo- emprendida once años después por el conocido director escénico italiano Maurizio Scaparro, sobre guion de Rafael Azcona y con importante participación de Els Comediants. Para terminar con las aportaciones españolas, citemos el fallido proyecto de Eduardo García Maroto, *Aventuras de Don Quijote*: en 1960, únicamente logró rodar el primero de los seis medimetrajes previstos con el fin de divulgar el contenido del libro entre el público infantil.



Don Quijote cabalga de nuevo (Roberto Gavaldón, 1972).

Al límite de estas páginas quedan ya películas que indirecta o subsidiariamente se apoyan en el mito quijotesco. Es el caso de *El hombre de La Mancha*, donde Arthur Hiller llevaba a la pantalla en 1972 este "musical" de Broadway, film en el que destacaba la espléndida labor de Sophia Loren como Aldonza Lorenzo y unas emocionantes secuencias finales en torno a la canción *El sueño imposible*. El triunfo comercial del espectáculo y de la película provocó un renacimiento del interés hacia el personaje del Caballero, motivando incluso un subproducto tan disparatado como *Las eróticas aventuras de Don Quijote* (1976), de responsabilidad norteamericana -lo dirige un tal Raphael Nussbaum- aunque rodada en España y que pretendía ser una parodia de *Man of Mancha*. Tampoco Cantinflas quiso perder la ocasión de personificar a Sancho Panza en *Don Quijote cabalga de nuevo*, realizada en 1972 por Roberto Gavaldón, y donde los únicos momentos salvables no pertenecían al cómico mexicano sino a Fernando Fernán-Gómez en el papel de Alonso Quijano.

Al que incluso vimos transformado en *cowboy* del lejano Oeste, tanto en el cine mudo como en el sonoro. Y cuya oculta presencia se deslizaba por las dos adaptaciones de la *Dulcinea* de Gastón Baty, y por otras tantas biografías del propio Cervantes, una para la pantalla grande, de Vincent Sherman (1967); otra para la pequeña, de Alfonso Ungría (1980). La sombra del Ingenioso Hidalgo, de su mito permanente, resulta bien alargada.

CERVANTES EN EL CORTOMETRAJE ESPAÑOL

*Por la ruta del documental español*⁶⁷

Luis M. González

Más de cien años después de que el cine descubriese su potencial narrativo y comenzase a tomar prestados argumentos de la literatura, la figura y obra cervantina continúa siendo un referente válido y una inagotable fuente de ideas. Los acercamientos a Cervantes y sobre todo al *Quijote* se han producido desde los más diferentes géneros, formatos y soportes, sin excluir el cortometraje, casi siempre desde una perspectiva documental. Las adaptaciones de un formato en teoría más libre, menos atado a los dictados de lo comercial como es el cortometraje, no se han caracterizado, sin embargo, por su originalidad o por su riesgo y son pocos los cineastas que se han introducido en la narrativa cervantina adoptando los modelos tradicionales de la ficción o los que se han adentrado en aventuras narrativas cercanas a la audacia y libertad que mostró en su día el creador del *Quijote*.

Al documental en torno al ingenioso hidalgo y la ruta por la que anduvo se adscribe la mayor parte de filmografía conservada en este formato, que no destaca por su abundancia ni, salvo alguna excepción, por su audacia. Las adaptaciones del resto de su obra, sea novelística o teatral, ceñidas al texto original o simplemente inspiradas, o aquellas que se han acercado a su biografía -paradójicamente tan cinematográfica-, son escasas. Desde los años treinta hasta nuestros días, el esquema que se ha repetido hasta la más evidente copia ha sido el de mostrar el itinerario, de manera más o menos exhaustiva, que siguió el Caballero de la Triste Figura y su incondicional escudero. Los pueblos, ventas, molinos, caminos y demás escenarios que la novela inmortalizara, así como las ilustraciones de Doré o Pisan, son filmados hasta la extenuación en descriptivas y lentas tomas panorámicas, con la voz de un narrador como fondo sonoro y la dramatización de algunos diálogos -casi siempre los mismos- entre Sancho y Don Quijote. Arturo Pérez Camarero, responsable de numerosos documentales sobre el tema, definía estas películas sobre La Mancha y el *Quijote* como

⁶⁷ Artículo revisado y ampliado para la nueva edición digital de abril de 2017.

"ricas en fundidos, encadenados y cortinillas, pero horras de emoción sugeridora"⁶⁸. Setenta años después de ser escritas, las palabras de Camarero continúan, desafortunadamente, teniendo vigencia.



La ruta de Don Quijote (Ramón Biadiu, 1934).

El punto de partida de este modelo de documental quijotesco lo marca Ramón Biadiu con su obra *En un lugar de la Mancha*, más conocida como *La ruta de Don Quijote* (1934). Su cortometraje sigue siendo, aún hoy, el más completo y notable de cuantos se han hecho sobre la obra capital de Cervantes. Su sentido plástico y capacidad para fundir el universo de ficción de la novela con el presente de la región manchega hicieron de este corto un modelo a seguir y, demasiadas veces, a imitar. No es de extrañar que *La ruta de Don Quijote* fuese seleccionado por Buñuel para el Pabellón Español de la Expo de París de 1937 y que llegase a estrenarse en la capital francesa con el beneplácito de la crítica⁶⁹.

⁶⁸ *Radiocinema*, nº 10, 1 de octubre de 1947.

⁶⁹ Gubern, Román: "Historia del Cortometraje Español. El cortometraje republicano". Festival de cine de Alcalá de Henares, 1996, pág. 47.



Lugares del Quijote (Arturo Pérez Camarero, 1948).

"Nos devuelve a la frescura de un tiempo perdido", afirmaba Ramón Gómez Redondo sobre Biadiu, del que llegó a decir que pertenecía "a esa generación de cineastas heroicos que tuvieron que inventarlo todo, día a día⁷⁰". Ramón Biadiu se hizo cargo de la realización, el montaje, la fotografía y el guion de la película. Comienza con una mano que extrae un ejemplar del *Quijote* de una estantería. Como si de un ejercicio de lectura se tratara, Biadiu convierte al lector en narrador, escogiendo alguno de los fragmentos más significativos de la novela. Cada nuevo capítulo es introducido por carteles que contienen un extracto del pasaje elegido.

La Mancha agrícola, las gentes del lugar, su trabajo y costumbres, son filmados por Biadiu con singular sentido estético. Su cámara tan pronto busca entre los rostros de los campesinos aquellos que pudieran parecerse al Sancho, como adopta, a través de bellísimos encadenados, la mirada subjetiva y visionaria del Quijote.

Los fragmentos que recrea, representa o cita respetan el orden cronológico en el que se desarrolla la acción de la novela, aunque no trata tanto de condensarla, como de dar una visión personal y comparativa del espacio físico en el que el *Quijote* se desarrolla y su situación en aquellos años treinta. Don Quijote, volviendo a la aldea en el crepúsculo de su vida y de aquel día, con el juicio recuperado, pone el punto final al corto. En este, como en tantos otros aspectos, *La ruta de Don Quijote* se convirtió en una obra imitada y de referencia.

⁷⁰ Sala, Ramón: *El cine en la España republicana durante la Guerra Civil*; Ediciones Mensajero, Bilbao, 1993, pág. 202.

El trabajo de Biadiu tiene un sólido guion y un virtuoso acabado técnico, con un montaje inteligente y no exento de sutilezas, y una fotografía de cuidada luz y composición, cercana, en algunos momentos -como cuando descubre la actividad alfarera de La Mancha-, al pictorialismo fotográfico.

"Muchos años de producción han pasado sin que ni el cine de asunto ni el cine documental abordasen resueltamente el tema, nuestro gran tema, y, sin embargo, no habrá ni un solo cinematografista español que no soñase con adquirir la pericia bastante y disponer de los elementos necesarios para realizar dignamente lo que para todos era el ideal, y como ideal, por todos juzgado inasequible". Con estas palabras aludía Arturo Pérez Camarero a las escasas obras que se venían dedicando al más universal de nuestros escritores. Precisamente a Camarero se debe una de las pocas obras de cierta envergadura de la década de los cuarenta. Se trata de dos series documentales que fueron realizadas para conmemorar el cuarto centenario del nacimiento de Cervantes.

Arturo Pérez Camarero es el director que más profusa y profundamente se acerca a Cervantes desde el terreno documental. Especializado en los documentales de corta duración (a excepción del largo *Marruecos* (1943), a través de sus numerosas piezas sobre Cervantes, su obra y su tiempo, Arturo Pérez Camarero traza un ambicioso fresco que, al margen de los esquematismos propios del documental en tiempos y bajo la influencia de NO-DO, logra explorar aspectos de la vida y obra del escritor que van mucho más allá de los muchos documentales que antecedieron y precedieron a los de Camarero. Inevitablemente, algunos de los documentales que filmó incidían sobre los mismos temas: la ruta del Quijote, la trascendencia de la obra dentro y fuera de nuestras fronteras, el estancamiento de la región de La Mancha, etc.

Las series que Camarero emprendió son *La España de Don Quijote* (1948), compuesta de seis capítulos, y *La España de Cervantes* (1948), formada por cinco capítulos, los cuales oscilan entre los 10 y los 20 minutos, unidos todos por la voz en *off* de Ángel Soler, que se encarga de subrayar las imágenes con la retórica propia de los noticiarios del momento.



Aventuras de Don Quijote (Eduardo García Maroto, 1960).

Cervantes, genio hispánico (1948), describe cómo ha sido representado el escritor desde la pintura y la escultura, para mostrarnos después diferentes bodegones con todo tipo de ediciones sobre el *Quijote* y las ilustraciones tanto españolas como extranjeras. Bilettes de tranvía, abanicos, sellos, medallas, tiras cómicas, juegos de oca, cerámicas o músicas de diferentes procedencias dan buena cuenta de la proyección y enorme influencia del *Quijote* en todo tipo de expresiones artísticas y objetos artesanos.

Lugares del Quijote (1948) supone un recorrido por los paisajes y pueblos que en su día recorriera el legendario caballero. Su principal interés estriba en mostrar el estado del itinerario que siguió el Quijote en el momento de la filmación, con lo que ponía de manifiesto la vigencia de las palabras del escritor y la escasa evolución de la región. Inmerso en la producción de esta completa serie, Pérez Camarero escribió sus impresiones sobre la legendaria ruta: "Los pueblos unidos por el trazo ideal de la ruta de Don Quijote en tierras manchegas permanecen estáticos, sin mutaciones esenciales, como si a la eternidad del contenido del libro cervantino hubiese de corresponder la perennidad de las formas"⁷¹. De nuevo la voz de Ángel Soler nos guía, descubriendo lugares, rememorando momentos de la obra cervantina y aportando datos de relativa actualidad. Además de la novela, presente en todo el cortometraje, aparecen citas sobre las andanzas del propio Cervantes, estableciéndose paralelismos entre el legendario personaje y su autor: pueblos que fueron visitados por el escritor antes de escribir la novela e, incluso, personajes del libro que tienen

⁷¹ *Radiocinema*, n° 110, 1 de octubre de 1947.

su base en personas que en su día conociera el propio Cervantes, como es el caso de Dulcinea, a la que cita como una mujer que el escritor encontrara en El Toboso antes de escribir la novela. Otro de los apuntes sobre la biografía Cervantina, que más tarde se volverá a repetir en otros documentales, hace referencia a las dudas sobre su lugar de nacimiento, apostando al respecto por la localidad manchega de Alcázar de San Juan.

Otro de los capítulos, *Cervantes, gloria universal* (1948), nos acerca a la imagen y representaciones que de Cervantes y su novela se han realizado fuera de España, de las ilustraciones románticas de grabados y litografías a cuadros naturalistas o impresionistas. Con profusa información, el documental continúa haciendo un recorrido por las adaptaciones teatrales, operísticas y cinematográficas, siempre con un cariz de reivindicación patriótica de la figura cervantina. Más centrado en la historia y presente de la región, *La Mancha de Don Quijote* (1948) hace un recorrido histórico, recordando su pasado romano y árabe, y geográfico, describiendo La Mancha como "una e indivisible".

En *Alcalá de Henares* (1948) se nos muestran diferentes edificios y monumentos de la ciudad y la figura cervantina es tan sólo un lejano referente. Camarero evoca la figura del Cardenal Cisneros y su influencia en la ciudad, filma su sepulcro, la Universidad y las calles del casco histórico, la Biblia Políglota y las murallas, a cuya sombra, asegura el narrador, jugó Cervantes a los soldados...



Quijote, ayer y hoy. Crónica ilustrada de un viaje por la Mancha (César Fernández Ardavín, 1965).

Como solía ser norma en los documentales de posguerra, el tono de la narración y el texto, de clara exaltación nacional, acompañan a una imagen en blanco y negro fotografiada y

montada con corrección. Empobrecido y devaluado, este modelo de cortometraje, más atento al itinerario que recorrió Don Quijote que a la novela en sí, se repetirá posteriormente, en unas décadas, las de los sesenta y setenta, en las que el uso y abuso del *zoom* y de la música disonante priman sobre cualquier delicadeza estética.

Aunque sólo sea por su ambición y por el rigor cinematográfico con que está construida y dejando de lado el tono de la narración, su serie de documentales se encuentra entre los más destacables acercamientos al escritor alcalaíno.

En torno a 1960, Eduardo García Maroto da de alta, junto con Octavio Lieman, la Fundación Española de Cine Infantil (FECI). La primera producción que Maroto firma con Feci es *Aventuras de don Quijote* (1960), una aproximación parcial, de treinta minutos, a la primera parte del Quijote, que debía dar lugar a un segundo medimetraje del que nunca más se supo. Maroto resolvió el encargo con oficio, pero la atmósfera de ficción se ve envuelta de cierto tono forzado y didáctico, en un esforzado intento por hacer asequible la obra al público infantil. "Sabíamos -recuerda Maroto- que las versiones efectuadas no habían sido bien recibidas por la audiencia infantil. Por ello, teníamos que efectuar una adaptación diferente para que los niños pudieran interesarse y simpatizar con los personajes"⁷².

La figura de Alonso Quijano fue interpretada por Ángel Falquina. En el reparto aparecen actores como Ángel Álvarez, Manuel Arbó, Antonio Casas y Trini Montero. A pesar de su esquematismo, lógico al intentar condensar una extensa novela en un medimetraje, se trata de una de las escasas incursiones que elude el tratamiento documental y se atreve con el argumento de la novela.

Una prueba más de la escasa consideración como formato con que contaba el cortometraje en aquellos años es la sección en la que participó *Aventuras de Don Quijote* en certámenes como el de Bilbao -donde el corto recibió el Premio Especial-, Venecia, Cannes o el Festival del Plata: cine documental. El propio Maroto se lamentaba de esta consideración, ya que había empleado en su adaptación medios y fórmulas parecidas a las utilizadas en cualquier largometraje comercial de ficción.

Julián de la Flor, apoyado en la sugerente voz de Francisco Cantalejo, filmó *Rutas del Quijote* (1962), un nuevo paseo por la conocida ruta, por los pueblos y campos que recorrieron en sus salidas el caballero y su escudero. El Toboso, Argamasilla, Campo de

⁷² Eduardo García Maroto, "Aventuras y Desventuras del Cine Español", Plaza y Janes. Pág. 163.

Criptana y Montiel, sus calles y tierras, son los espacios que recorre el documental en el transcurso de un día, desde el amanecer, que abre el corto, hasta el ocaso, que lo cierra. Frente a la imagen documental sobre La Mancha agrícola de aquellos sesenta aparecen breves escenas de Don Quijote y Sancho recorriendo los caminos a caballo y burro, que nos remiten a la acción de la novela.

Con voluntad descriptiva, el corto alterna imágenes estáticas con monótonas panorámicas. Un texto bien escrito, la buena voz del narrador, poco afectada y bien modulada, y la medida de su puesta en escena se convierten en las mejores bazas de este documental.

Una sencilla práctica dirigida por José Antonio del Cañizo en el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (IIEC), *Don Quijote* (1962), tiene la singularidad de mostrar un día de aquellos en los que a Don Quijote y Sancho Panza no les ocurre nada. Les vemos levantarse, orinar, bostezar, pasar frío y cabalgar. En las labores de cámara, firma José Aguayo, Leopoldo Villaseñor y Julián Arreo.

Los gigantes de La Mancha (1962), de Mario Villanova, es más un retrato de La Mancha, rural, agrícola, anclada en el tiempo, que un acercamiento a Cervantes o a su obra. Los gigantes a los que alude el título son, claro está, los molinos, que Villanova muestra por dentro, en funcionamiento. Voz en *off*, con todo tipo de panorámicas, efectos ópticos y montaje sincopado, el narrador recordará pasajes del Quijote, especialmente su combate contra los molinos de viento. La entonación y el uso del lenguaje, siguiendo los retóricos cánones del momento, corren a cargo de Mariano Fernández.

El documental se cierra bajo los compases de *Amanecer*, la mítica fanfarria que Richard Strauss compuso para *Así habló Zaratustra*, en un atardecer con paisaje de molinos.

Jesús Fernández Santos escribe y filma, en la misma década, una pieza que, con escasas y pobres pinceladas, trata de esbozar una pequeña biografía del escritor. Contada a partir de imágenes de Madrid, Alcalá de Henares, Sevilla, Esquivias o Valladolid y de los grabados y cuadros del Quijote y la batalla de Lepanto, *Cervantes* (1964) viene a ser una breve y poco profunda semblanza de una vida tan rica y compleja como la del escritor. Como colofón, Fernández Santos ensalza el carácter universal del legado cervantino y su vigencia en todas las culturas. A pesar de las evidentes limitaciones de producción, la materia prima con la que contaba Fernández Santos daba, como ocurre con la mayor parte de documentales sobre el gran literato y su obra, para algo más.

César Fernández Ardavín emplea el estilo del falso documental para realizar, bajo la

producción de TVE, *Quijote ayer y hoy. Crónica ilustrada de un viaje por La Mancha* (1965), una producción que rebasa los límites del corto (63 minutos). Después de una breve introducción, en la que se apunta la línea didáctica seguida, un narrador nos relata los primeros pasajes de *El Quijote*. Los recursos que Ardavín utiliza van de los capítulos leídos y las pequeñas representaciones de los diálogos de la novela a las entrevistas falseadas - siempre dobladas- a gentes de La Mancha, a las que se busca alguna semejanza con los personajes de la novela. *Quijote ayer y hoy* está profusamente ilustrado con grabados clásicos de la novela, imágenes que reproducen la escena que el narrador cuenta o interpretan los actores.

Entre los entrevistados figura un hospedero moderno, un agricultor, un comerciante, un pastor o una pareja de la Guardia Civil, buscando siempre un paralelismo entre estas profesiones y las que desempeñaban los personajes de *El Quijote*. Si una figura representativa no podía faltar esa es la del cura del pueblo, que cita la quema de libros que tenía lugar en la novela cervantina, medida que califica de "un poco radical. No se pueden quemar todos los libros, ni tampoco ponerlos en las manos de todos...".

Ardavín trata de mostrar la evolución económica y cultural de la región, aunque lo que acabe reflejado sea el analfabetismo de sus gentes y la vigencia, en aquella década de los sesenta y en pleno siglo XX, del retrato que Cervantes hiciera siglos atrás sobre La Mancha. Su escasa credibilidad hace que las aspiraciones sociológicas de Ardavín queden mermadas, y que las entrevistas parezcan sobreactuadas representaciones teatrales.

César Ardavín volvería a la legendaria novela en *Andaduras de Don Quijote. La Mancha IV* (1976). Pero a pesar de los años transcurridos y para rentabilizar al máximo su anterior trabajo, Ardavín no duda en repetir algunos planos su anterior trabajo. El documental pertenece a la serie *Arte para los ojos* y compartía cartel con otras dos piezas: *Soles de la Mancha* y *Geografía de la Mancha*.

Poco o nada añade *Andaduras de Don Quijote* a la filmografía cervantina. Su argumento parte del pasaje en el que el Quijote ve un castillo donde sólo hay una triste venta. Se trata, como no podía ser menos en una producción de limitado presupuesto, de una dramatización de los diálogos en *off* que Sancho y Quijote mantienen por lo caminos manchegos. Sus imágenes no se separan de las convenciones del corto sobre el tema: un catálogo de estampas de los paisajes del lugar, de sus gentes, de su industria vinatera, de los molinos mil veces retratados de Campo de Criptana y un largo y conocido etcétera. La

muerte de Don Quijote sirve como punto y final a esta andadura.

Dentro de la serie *El español por el mundo*, de W. Oller, Encyclopaedia Britannica Films produce dos cortometrajes basados en textos cervantinos: *La guarda cuidadosa* (1965) y *Los habladores* (1965). La realización corrió a cargo de Fernando García de la Vega, que se adentra en el terreno de la ficción captando con sutileza y fidelidad el fino humor cervantino. La interpretación que los actores hacen de los profusos diálogos del texto original eleva el tono de *Los habladores*, convirtiendo esta pieza en una de las interpretaciones más destacables desde el ámbito cortometrajístico. La obra relata el devenir de un charlatán que ofrece sus servicios a un caballero para realizar un trabajo oscuro. Viendo su agotador don dialéctico, el caballero termina haciéndole un curioso encargo: aplacar, con su arrolladora verborrea, las ansias conversadoras de su mujer...

Con similar estilo rueda García de la Vega *La guarda cuidadosa*. Sin más escenarios que la fachada de un edificio renacentista y con una puesta en escena teatral, supone otro acertado acercamiento a Cervantes, realizado con escasos medios, pero buenas maneras. Un soldado y un sacristán se disputan los favores de Cristina, una hermosa fregona. Aunque Cristina no le hace aprecio, el celoso soldado espanta a cuantos hombres se acercan a la casa...

Aunque no pretende seguir las huellas de Rocinante ni los pasos de Cervantes, *La Mancha* (1967) de Claudio Guerín, recorre un itinerario similar al de otros tantos documentales sobre *El Quijote*. Antonio Gala, autor de los comentarios, recurre a los personajes y situaciones de la novela, aunque no es el único referente literario en el que se recrea el conocido escritor. Francisco Madurga fotografía la vendimia, danzas como la de los diablos de Almonacid del Marquesado y edificios de interés histórico, buscando siempre el lado folklórico de la región.

Cuando recalcan en pueblos como El Toboso, la voz de Luisa Sala recrea pasajes quijotescos y Simón Ramírez comenta la posibilidad de que entre esos muros viviese en su día Dulcinea. Aunque no sea el tema central, el Quijote es una sombra que planea sobre las imágenes y las palabras de esta pieza de Guerín.

Don Quijote de La Mancha (1968), de Rafael Ballarín, propone una condensada síntesis del libro. En un breve prólogo nos muestra una vez más los molinos manchegos para introducirnos en la figura del escritor y su recreación del espacio manchego, para después, en un único escenario casi teatral, con mesa y cortinas rojas y un escueto atrezzo, retratar a

un cariacontecido Cervantes, sentado junto a su mesa, dispuesto a escribir el *Quijote*. Manuel Cano hará las veces de narrador, leyendo pasajes de la obra, mientras vemos escribir pluma en mano al Príncipe de los Ingenios. En este caso, Ballarín prescinde de las recreaciones de las escenas narradas y alterna ilustraciones con imágenes de Cervantes meditando y escribiendo.

En uno de sus trabajos para RTVE, el fotógrafo Ramón Masats -al que se atribuye la mayor aportación al reportaje gráfico de posguerra- realiza *La Mancha de Cervantes* (1968), que pertenece al programa de TVE 2 dirigido por Jesús Fernández Santos *La víspera de nuestro tiempo*. Masats no escapa al patrón habitual, y filma los lugares de la ruta con las consabidas panorámicas -a veces temblorosas- por tierras manchegas y los inevitables *zooms*. A la voz en *off*, que recupera diferentes fragmentos del *Quijote*, se van sumando pequeñas dramatizaciones de diálogos de la novela. Lo más destacable del documental, como no podía ser menos tratándose de un trabajo firmado por tan ilustre fotógrafo, son algunas de las imágenes, sobre todo las que muestran a los agricultores y pastores manchegos, verdaderos retratos fotográficos dignos de Masats.

NO-DO extendería sus trabajos al ámbito documental de duración media con la serie *Imágenes*, después de varios años de intensa actividad como noticiario. Entre el amplio abanico de temas que se abordan entonces, no puede faltar el socorrido universo cervantino. Para no alejarse de los parámetros habituales, vuelven a recorrerse de manera monótona los caminos que en su día surcara el caballero de la triste figura. La novedad de *La Mancha, ruta de don Quijote* (1971) está en su poco disimuladas intenciones de promoción turística de la zona, propias de unos años en los que se empezaban a adivinar las posibilidades de esta actividad económica.

Aprovechando y reciclando los muchos metros de material audiovisual de NO-DO, José López Clemente recurre a las imágenes de uno de los más notables cortometrajes de *Imágenes*, *Donaire de España*, de Augusto García Viñolas. Aquellos pasajes del corto en los que se recrean las danzas típicas de La Mancha junto a los molinos de Campo de Criptana, imágenes de bellísima luz y composición filmadas por Viñolas, son recicladas aquí con más sentido del aprovechamiento que de la oportunidad, sobre todo si tenemos en cuenta el catálogo de *zooms*, panorámicas y recursos similares utilizados en el resto del documental.

La Mancha, ruta de don Quijote, aún estando cercano al modelo habitual de documental de *Imágenes*, se encuentra por debajo de otros trabajos de López Clemente. El recorrido por la

ruta se convierte en un publitreportaje turístico que muestra sin pudor instalaciones hoteleras, restaurantes, lagos para bañistas y otros lugares y locales que poco o nada tienen que ver con Cervantes. El progreso y la modernidad de la zona, que ha logrado abandonar miserias pasadas gracias al turismo, forman parte del inevitable mensaje publicitario y político tan del gusto del Ministerio de Información y Turismo. Aunque no se cite el lugar ni la ciudad, también aparecen imágenes de Alcalá de Henares y su Hostería del Estudiante, donde la tuna alcalaína, en un arqueológico videoclip que nada tiene que ver con los otros contenidos del documental, canta una pieza universitaria.

Otro de los cineastas que hicieron doblete utilizando argumentos cervantinos fue Rafael Gordon, que firmó los cortometrajes: *Discurso de la Edad de Oro* (1977) y *Don Quijote, Sancho y Clavileño* (1977). El primero es, según rezan los créditos, un extracto de La Edad de Oro, de Miguel de Cervantes y se trata, posiblemente, del corto más críptico de cuantos se han hecho utilizando la prosa del autor de *La Galatea*. Un resumen de su argumento puede valer para valorar lo dicho: después de una primera parte en la que dos caballeros, armados con espadas, escudos y armaduras, luchan en liza poco verosímil, comienza una sucesión de fotografías de calaveras y huesos. Tal vez se trate de una parábola contra la barbarie, pero el resultado es una misteriosa cábala de difícil resolución.

El segundo corto de Rafael Gordon recrea el capítulo de Don Quijote, Sancho y Clavileño. En este caso, Gordon, al contrario de su anterior trabajo, apuesta por una adaptación fiel de resonancias teatrales, igualmente inverosímil.

Un año más tarde, Alberto Lapeña rueda *La Mancha alucinante* (1978). Podría haber sido un documental más sobre el tema, siguiendo la tendencia tediosa de las obras precedentes. Sin embargo y haciendo honor a su título, Lapeña apuesta por la extravagancia y por una creatividad sin medida. Bajo los acordes del cuarto movimiento de la *Séptima Sinfonía* de Beethoven y con un montaje cercano a la psicodelia, vuelven a aparecer los lugares de La Mancha recorridos por el Quijote. A las socorridas imágenes de ventas, molinos e ilustraciones quijotescas, Lapeña contrapone, con intención metafórica y montaje sincopado, otras muchas de ciudades, edificios modernos y atascos de tráfico. Los rebaños de ovejas que aparecían en la obra son yuxtapuestos aquí con caravanas de coches de una gran ciudad. La pequeña película se cierra con la siguiente nota: "A través de La Mancha, guiados por el 4º movimiento de la *Sinfonía 7* de Beethoven, imaginamos nuevas aventuras evocando a Don Quijote con ilustraciones de Doré y realización de Lapeña".

A partir de la década de los ochenta, el interés por Cervantes y su obra decae entre los cortometrajistas españoles. Son pocas las adaptaciones o referencias al escritor hasta la celebración del cuarto centenario de la edición del Quijote, en 2005. Entre esas escasas obras está *Por tierras de Don Quijote* (1981), obra de José Andrés Alcalde. El título es una declaración de intenciones. Se trata de un paseo más por las tierras y pueblos manchegos en los que Don Quijote vivió sus desventuras. Puerto Lápice, Manzanares, Argamasilla de Alba, Tomelloso y otros pueblos de la ruta son mostrados bajo los acordes de una música disonante. El tono turístico se mezcla aquí con el didáctico, quedando la figura de Cervantes y su novela en un segundo plano. El nacimiento y bautismo de Cervantes en Alcalá de Henares son puestos aquí en entredicho, citando, como ocurriera en *Lugares del Quijote*, una partida de nacimiento del escritor en Alcázar de San Juan.

Joaquín Gómez Sáinz, más conocido como Dan Barry, traza un perfil biográfico de Miguel de Cervantes en *Aquel lugar de la Mancha* (1988). El mediometraje, con un nivel de producción poco frecuente en el documental, recrea su regreso a España después del cautiverio de Argel, su estancia en Esquivias y su boda con Catalina de Salazar y Palacios. Tony Isbert da vida a Cervantes y Mónica Molina encarna a Catalina.

Otro de los pasajes que la película pone en escena es el de la relación de Cervantes con Alonso Quijada y su amigo Zancas, en los que, según se cuenta, se inspira para construir los personajes de Don Quijote y Sancho.

Partiendo de una idea original de Fernando Caro, *Aquel lugar de la Mancha* es una de las escasas manifestaciones cinematográficas que se unieron a la celebración del 450 aniversario del nacimiento del novelista.

Tal vez la propuesta más iconoclasta, gamberra (y también, por qué no, lamentable) de cuantas se hayan hecho sobre el *Quijote*, sea *Don Quijote de la Marcha* (1999), de Jorge Nebra. Como Quijote, el cantautor punk zaragozano Manolo Kabezabolo, popular en la escena musical más radical de los años noventa por sus letras subversivas. Nebra dibuja un Quijote contemporáneo, que en lugar de cabalgar a lomos de Rocinante, surca los caminos en coche, de copiloto pastillero mientras Sancho conduce y le reprende por tomarse todas las pastillas y no compartir. Después de un mal viaje con las pastillas, cuando avistan un molino de viento de un moderno parque eólico, la emprende a golpes con uno de ellos, mientras Sancho, también colocado, contempla la escena desde el coche. Todo en un tono irreverente y descuidado propio del punk, con las inenarrables interpretaciones de Manolo

Kabezabolo y su escudero. Un par de chistes finales: Vemos el coche alejándose, con el nombre de Rocinante pegado con cinta en la matrícula. Y Sancho, ya en negro, cierra con su maña voz en *off* aludiendo a una campaña publicitaria contra las drogas del momento: “¿Ves como no se puede ir a tope sin drogas?”.

El número de producciones sobre la figura y obra del escritor alcalaíno sube notablemente cuando llega una fecha conmemorativa. La celebración cervantina de 2005, con motivo del Cuarto Centenario de la primera edición del *Quijote*, fue fructífera en lo que a cortometrajes se refiere. Hubo dos iniciativas especialmente ambiciosas, que provocaron un aumento de la producción en torno a Cervantes. El aumento es, obviamente, coyuntural y a menudo no consigue los objetivos deseados, pero supone al menos un recordatorio, una llamada de atención a los cineastas sobre una figura y obra capitales. Una de esas iniciativas surge de la Comunidad de Madrid, que convoca un concurso de proyectos sobre el *Quijote* de los que alguno termina viendo la luz. Y la otra, más amplia y abierta, nace de la Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales (SECC), dependiente del Ministerio de Cultura. De allí surge el certamen Ingenio 400, que trata de acercar el videoarte, el cortometraje y el Net-art a las celebraciones del cuarto centenario. Además de un concurso con 90.000 € en premios, la iniciativa comisariada por Oliva María Rubio, entonces directora de exposiciones de La Fábrica, invitó a cineastas y videocreadores de prestigio, que se acercaron no tanto a la obra cervantina como a su espíritu, trasladando a nuestros días algunos de los temas o conceptos que estaban de una manera u otra en la obra del escritor alcalaíno. Ven la luz así obras como *Pin-up dance*, de Marina Abramovic, *Therminal*, de la creadora mexicana Minerva Cuevas, *Cero siete*, de Javier Fesser, *Lo que saliere*, de Antoni Abad o *Molinos de viento*, de Juan Carlos Tabío. Nada de adaptaciones fieles, de amplias e inacabables panorámicas por el paisaje manchego, de vestuarios que reproducen y palidecen las ilustraciones de Doré. En este caso, la libertad de los cineastas es total y basta con alguna alusión en el título, con algún guiño en los créditos, con una referencia lejana a los valores del personaje cervantino, para su inclusión en el proyecto. Lo que podría haber sido una buena ocasión para poner en valor, con toda la libertad de la que los creadores fueran capaces, el *Quijote*, se queda en una selección desigual de obras inconexas, de discutible interés y con escasos o nulos vínculos con la obra original. No obstante, el proyecto invitaba a realizar nuevas lecturas sobre *El Quijote* y a contribuir a su pervivencia.

La iniciativa estuvo comisariada por Oliva María Rubio, entonces directora de exposiciones

de La Fábrica. La convocatoria, si atendemos a la cantidad de trabajos recibidos, fue un éxito. Quinientos noventa y cinco artistas de una treintena de países presentaron cerca de quinientas obras, ciento sesenta y ocho cortometrajes, doscientas ocho videocreaciones y ciento nueve trabajos de *net-art*⁷³. El jurado estuvo formado, entre otros, por Sergio Cabrera, Diego Galán, Claudia Giannetti, Basilio Martín Patino o Manuel de Oliveira.

La Casa de América fue el espacio escogido para la entrega de premios, el 22 de diciembre de 2005. Los primeros premios, dotados con quince mil euros por especialidad, se concedieron a Laurent Mareschal, por *Ligne verte* (videoarte); Aaron Fernández Lesur, por *Corrido callejero* (cortometraje), y Marco Bellonzi y David Casacuberta, por *X Reloaded* (*net-art*). Los segundos premios, con cinco mil euros cada uno, a Iván Cortázar, por *Encantamento* (videoarte); Edu González, por *El anchoa*; Ana Martín, Dani Urdiales y César Vallejo, por *Molinos de viento* (cortometraje), y a Enrique Radigales, por *A través* (*net-art*). Se otorgó también un premio del público para cada una de las modalidades. De todo ello quedó testimonio en el catálogo editado para la ocasión, con portada de Marina Abramovic, con las obras de los premiados en las tres categorías. También se incluían en el volumen los trabajos que realizaron los seis creadores nacionales e internacionales invitados a participar fuera de concurso. Entre esas firmas invitadas para promocionar y dar brillo al certamen, destacan dentro del ámbito cinematográfico las de Javier Fesser y Juan Carlos Tabío.

Muy lejos de la factura habitual de sus largos y de sus cortos, la pieza de Javier Fesser se tituló *Cero siete* (2005), en referencia al porcentaje del Producto Nacional Bruto que los países ricos deberían aportar como ayuda al desarrollo a los países más desfavorecidos. En realidad, se trata de un montaje con fotografías de Javier Fesser y su productor habitual, Luis Manso, de niños africanos, con amplias sonrisas en un entorno de miseria. Al finalizar el montaje, un mensaje pide un "50% ya". En los créditos, en lugar de aparecer la firma de Fesser, figura Alonso Quijano, en referencia al mayor soñador de nuestra literatura. El corto está dedicado a Aldonza Lozano. Ahí empiezan y terminan las alusiones al *Quijote*.

Partiendo de la misma iniciativa, el cineasta cubano Juan Carlos Tabío realiza, con la participación de un único actor, Jorge Perugorría, *Molinos de viento* (2005), un corto realizado en un único escenario, y donde Tabío se acerca a la obra, no por su argumento, su trama, o su personaje principal, sino jugando con los conceptos de realidad y ficción de

⁷³ Memoria de Actividades de la Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales 2005: <https://goo.gl/P90mW3>.

manera libre y como parte de un discurso sobre la falta de ética en el hombre moderno (en un determinado tipo de hombre moderno). El personaje de Perugorría se filma, ensayando un discurso, que encontrará la réplica de su conciencia en el monitor, poniendo en evidencia su actitud hipócrita.

Aunque a menudo en estos años de celebración se sigue recorriendo la senda marcada décadas antes, con el itinerario literario-turístico por la ruta quijotesca, algún corto se sale del redil. Es el caso de *El secreto de Don Quijote* (2005), una producción de Luca Films dirigida por Raúl Fernández que se adentra en el terreno de la especulación cabalística. Dejando de lado otras consideraciones literarias, históricas o geográficas, Fernández busca desentrañar los códigos secretos que se esconden detrás de los textos cervantinos. El principal hilo conductor del documental lo marca la escritora francesa Dominique Aubier - autora de *Don Quijote, profeta y cabalista*⁷⁴-, que ha dedicado buena parte de su vida a descodificar los supuestos mensajes ocultos de *El Quijote*. Experta en *Kaballah* hebraica, la escritora encuentra dobles lecturas en lo que, a primera vista, parecían errores en la escritura de Cervantes. Aunque las teorías de Aubier no logren convencer a todos, este acercamiento a un *Quijote* oculto y en clave aporta una visión muy de nuestros días -la comparación con el *Código Da Vinci* es inevitable-.

Aunque su inspiración sea más el poema *Vencidos*, de León Felipe, que el propio Quijote, este no deja de ser una referencia permanente del cortometraje *Vencidos* (2005). El actor Jesús Guzmán da vida a Don Felipe, que camina abstraído por la calle repitiendo una y otra vez el poema de León Felipe ("Por la manchega llanura / se vuelve a ver la figura de Don Quijote pasar..."). Su actitud se acerca a la locura en la que se va sumiendo el propio Don Quijote, hasta caer en ella cuando la figura de un ángel le cae en la cabeza. Mirándose en un espejo cree ver la figura de Don Quijote.

Para otros muchos, la ruta del Quijote no ha perdido atractivo y el modelo a seguir vuelve a ser el del viaje, el del recorrido, a menudo contemporáneo y comparativo a través de La Mancha. *Buscando Barataria* (2005), de Kike Narcea y Quique Corrales, nos lleva a lomos de unas cuantas Vespas por la ruta del Quijote. Se trata de una road movie *amateur* donde un grupo de motoristas se alejan de Madrid para recorrer pueblos manchegos y entrevistar a agricultores de la zona.

⁷⁴ Obelisco. Barcelona. 1981.

De la otra iniciativa conmemorativa de 2005, el concurso de proyectos de la Comunidad de Madrid “En torno al Quijote”, nació algún proyecto con cierto interés. Es el caso de *Ultramar* (2005), de Rodrigo Gómez, que obtuvo el segundo premio en el certamen. Las alusiones al *Quijote* son lejanas, casi anecdóticas. Alex, un adolescente *skinhead*, tendrá que compartir habitación en el hospital con un inmigrante después de un ataque violento a un magrebí. Según va conociendo al compañero de habitación, va tomando conciencia de sus actos... hasta que el compañero inmigrante fallece. Antes, le va contando desde la ventana sobre una mujer a la que idealiza, cual Dulcinea, cuando pasa una vez al día por allí. Finalmente, Álex habla junto a la ventana, observando, buscando a esa Dulcinea, y viendo a lo lejos los molinos de energía eólica que mueven sus aspas azotados por el viento. El intento, loable por otra parte, de casar tema social de actualidad con el *Quijote*, no termina de cuajar en la pantalla.

Muchas son las piezas que aluden al Quijote más como referente de personaje idealista, que dedica su vida a sus sueños, alejándose de la realidad y del presente de sus contemporáneos, que como representación fiel del personaje. Es el caso de *Roberto Janz, Don Quixote in a Fragmented World* (2014), de Violeta Barca-Fontana. La cineasta filma a un artista callejero singular: Robert Janz. Con ochenta años, este graffitero incombustible sigue realizando sus trabajos en las calles en Nueva York. En un casi olvidado español, recuerda alguna frase del *Quijote*, mientras realiza sus dibujos furtivos y pintadas políticas, sus representaciones de sueños y esperanzas en las calles de Nueva York. Consecuente con sus ideales y manteniendo intacta su ingenuidad, es un digno pariente lejano de Alonso Quijano.

En el Siglo XV, Sancho Panza desquiciado por la ausencia de su compañero Don Quijote, cae en un profundo sueño y despierta en el centro de Madrid, en las navidades del 2015. Allí, en medio de la vorágine de la gran ciudad, busca a Don Quijote y cree encontrarlo en una estatua viviente, a la que sigue los pasos, en silencio, posando con él en la almendra comercial madrileña. Es el argumento de *Cuento de Navidad sin título* (2015), de Mauricio Franco Tosso, conocido por su cortometraje *El segundo amanecer de la cieguera* (2009), con varios premios y reconocimientos en festivales nacionales e internacionales. Sin diálogos, Franco sigue los pasos de ese Sancho abrumado y fuera de su hábitat natural, siempre en busca del Caballero de la Triste Figura. Cuando despierta, se pondrá los trastos de Don Quijote y le emulará, lanzándose contra los molinos de viento, como si el sueño le hubiese

trastocado y convertido al fin en el idealista capaz de ver más con la imaginación que con sus propios ojos.

Como queda patente, han sido muchos los intentos de acercarse a la obra y vida del escritor alcalaíno, aunque no sean muchos los que han brillado en el intento. Ramón Biadiu y *La ruta de Don Quijote*, tantos años después, sigue siendo la referencia y el principal hito en lo que a corto y Cervantes se refiere. Es más, casi nadie se ha atrevido a abrir otros senderos que los que transitó el director catalán en su corto. Sin ser ya un territorio virgen para el corto español, las posibilidades narrativas y estéticas que brinda una obra como la cervantina todavía están por descubrir...

DON QUIJOTE SE ANIMA

Emilio de la Rosa

Al contrario que al cine de imagen real, a las adaptaciones animadas de textos clásicos no se les exige una fidelidad al original, es más, incluso se espera de ellas un toque de fantasía, de invención, de personal visión. Supongo que las discusiones intelectuales o literarias no toman demasiado en serio ver convertidos a héroes o heroínas en monigotes dibujados o en simples muñecos. Esta marginación incluye también a los medios audiovisuales, que ignoran las versiones animadas en retrospectivas globales sobre las adaptaciones literarias al cine o la televisión.

Y sin embargo, pese a este olvido por parte de las personalidades de la Cultura, la animación también se ha atrevido a dar su propia opinión de libros intocables, de textos blindados, sacando de ellos un muy particular trozo de vida animada.

Y eso es lo que vamos a relatar en las siguientes páginas centrándonos en el libro más famoso de Cervantes, ese *Quijote* en dos tomos y cientos de hojas. Don Quijote, casi siempre acompañado de Sancho Panza, se ha animado varias veces a dar el paso y convertirse en un ser irreal cargado de humanidad al servicio del animador o viceversa, usando las manos de éste para convertirse en personajes libres del peso de la carnalidad que la imagen real les impone y poder jugar con su fisonomía, la historia de sus vidas con nuevas y desprejuiciadas apreciaciones, sobre ellos mismos. El género permite, desde su anonimato cultural, desbloquear su literalidad forzosa y servir a las historias como sencillos

actores.

Don Quijote y Sancho son algo más que literatura, son sobre todo símbolos de la cultura occidental y como tales pertenecen ya a la memoria colectiva, unas veces como locos de atar y otras como trágicos y lúcidos cuerdos. Y eso es lo que le ha interesado a la animación, unas fisonomías ligadas a unas ideas, nada más; abstraer en apenas unos minutos la esencia particular y universal de este gordo y flaco de la literatura. No todas las visiones animadas de la obra de Cervantes han sido iguales y, justamente, esto es de lo que trata este texto, de aquellas adaptaciones que usando la animación se han realizado sobre el Caballero de la Triste Figura, o lo que es lo mismo, cuando Don Quijote se ha animado.

Para empezar mencionaremos aquellas películas que no hemos podido ver y de las que apenas tenemos más referencias que su existencia, su autor o su nacionalidad. Cronológicamente, la primera de estas obras es la dirigida en 1909 por el pionero de la animación, el francés Émile Cohl y titulada *Don Quichotte*. Actualmente esta cinta se da por desaparecida como otras muchas de su época. Muy posteriores son el resto de las producciones y que ha sido imposible visionar por la dificultad de conseguirlas. En 1964 se realizó una particular versión de nuestro personaje en *The Famous Adventures of Mr. Magoo* (Las famosas aventuras del señor Magoo) en la que el famoso "cegatón", creado por la UPA es apenas reconocible en esta tardía serie, quedando tan sólo una estética plana y carente de interés.

Nada sé, ni tan siquiera conozco una imagen de la adaptación de 1972 del yugoslavo Borislav Sajtinac, ni del anuncio publicitario *Don Quichotte* del multinacional Jimmy T. Murakami, del año 1978, aunque ambos animadores merecen el beneficio de la duda; algo que no podemos extender a la "desaparecida" *Don Quijote es armado caballero* (1970), de los españoles Amaro Carretero y Vicente Rodríguez. Su historial no augura nada bueno, ni desde luego nuevo, a la visión del caballero andante; su cine es técnicamente pobre, estéticamente nulo y de resultados muy deficientes.



Muñecos de Jiri Trnka para su proyecto *Don Quijote*

En el capítulo de proyectos, hay cuatro nombres claves en la historia de la animación que trabajaron en la idea de su *Don Quijote*, quedándose en niveles muy diferentes. El animador ruso-francés Alexandre Alexeieff, creador de la técnica de la pantalla de alfileres, realizó una serie de ilustraciones preciosas para la edición de un *Quijote* que parece ser, nunca se llevó a cabo. Son aguafuertes oscuros y tremendistas, muy semejantes a la estética de sus películas de animación, cargados de una gran fuerza dramática y ajenos diametralmente a los dibujos de Doré.

El mismísimo Disney se planteó su particular *Quijote* y hay noticias de tres intentos para realizarlo. El primero data de 1940 y lo coordinaba Bob Carr, del que se conservan varias acuarelas. En 1946, un nuevo equipo, esta vez dirigido por Jesse Marsh, pretendía adaptar el *Don Quijote* de Richard Strauss, poema sinfónico basado en el personaje de Cervantes. También se conservan algunos dibujos de este nuevo proyecto. Por último, en 1951 se puso de nuevo en pie la idea de recuperar a *Don Quijote*, ahora bajo el estilo de Sol Steinberg y Otto Soglow, quedándose de nuevo en unos cuantos bocetos almacenados en el cajón de la memoria de la factoría, en donde continúan, quién sabe si esperando tiempos mejores⁷⁵.

Jiri Trnka, el maestro checo de las películas de muñecos, tenía en su cartera de proyectos una adaptación de *El Quijote* de la que nos ha quedado un muñeco del personaje tan

⁷⁵ Solomon, Charles: *Les inconnus de Disne*; Dreamland, París, 1996.

hermoso estéticamente como todos los realizados por Trnka. Imaginar tan sólo lo que podría haber hecho con él nos despierta la imaginación⁷⁶.



Don Quijote (Georg Wilhem Pabst, 1933).

En un estado mucho más terminado está la versión del francés Robert Lapoujade, realizado con unos muñecos magníficos, mucho más grandes de lo habitual y que pretendía convertirse en un largometraje. A principios de los años 80, aparecieron unas fotos del rodaje en las que podemos descubrir la calidad estética de Lapoujade al enfrentarse con los personajes de Cervantes. Desgraciadamente, la obra ha quedado inacabada y desconocemos el material rodado que por lo visto alcanza los 30 minutos⁷⁷.

El último proyecto que nos queda es el realizado por el dibujante catalán Salvador Mestres, uno de los nombres clave de la historia de la animación del Estado español, quien con el realizador Salvador Baldé, dibujó un cortometraje sobre la llegada de Don Quijote a Barcelona que está completo, pendiente sólo de su rodaje y postproducción, asignatura pendiente de recuperación del patrimonio animado en este país.

Una vez mencionados los inaccesibles o imaginados "Quijotes", habría que pasar a los que se han dejado ver. Pero antes, no debemos olvidar las animaciones con cartulinas que la directora alemana Lotte Reiniger, especialista en sombras chinescas, realizó como prólogo del *Don Quijote* (1933) de Georg Wilhem Pabst. Las animaciones de la realizadora alemana son deliciosas, con una gran factura técnica y artística, utilizando tanto sombras como

⁷⁶ Boillat, Jean Marc: *Trnka*. Anthologie du Cinéma, n° 79, Tomo 8; *Avant Scene du Cinéma* Julio-Septiembre 1974.

⁷⁷ "Lapoujade et Cervantes", en *Banc-Titre*, n° 10, París, enero 1980, pág. 2.

recortables translúcidos. Reiniger no llega a utilizar la imagen del Caballero, sino que, a base de diversas escenas de jinetes, torneos y justas, simboliza las novelas de caballerías que enloquecen a Don Quijote.

Cada versión animada de nuestro personaje se ha hecho desde diferentes puntos de vista y postulados estéticos; y siguiendo estos posicionamientos ante el "héroe" hemos hecho su relación.

Para empezar, están las simples apariciones, una especie de *flash* dentro de obras en las que el Quijote no es más que una referencia colateral a la historia de la película. En este grupo están la sueca *Jar Eróvar Varlden Tillsammans med Karl och Broderna Marx*, la belga *Babyroussa* y la holandesa *Pas á deux*.

Jar Eróvar Varlden Tillsammans med Karl och Broderna Marx (*Yo conquisté el mundo junto con Karl y los Hermanos Marx*, 1978), de Claes Goran Lillieborg, es la visión surrealista de una ciudad a la que llegan, en diferentes medios de transporte, significados nombres de la historia política, de la ficción o del cine. Todos los Marx, los hermanos Groucho, Chico y Harpo se estrechan las manos en la estación de esta extraña ciudad, con aquel otro Marx, Karl, acompañado por su querido Engels, que llegan en el tren de la historia. Don Quijote y Sancho Panza, que no quieren perderse el acontecimiento, llegan montados en una moto con sidecar, moderna revisión de Rocinante y el rucio. Al bajarse de la moto, asediado por policías, Don Quijote se cae al suelo tan torpe y risible como un actor de cine mudo. Su presencia en esta película es tan sólo un momento; es el testimonio de dos personajes más a esta singular cita irreal, pero divertida. Lástima que la calidad de la animación, un tanto decepcionante, desmerezca a esta obra realizada con caricaturas de actores y actrices como Ben Turpin, Chaplin o Marilyn Monroe, además de los ya mencionados. Es muy difícil animar esos cuadros tan realistas y los autores de este título han preferido quedarse en un boceto de animación. La representación de Don Quijote y Sancho es casi expresionista y alejada de la clásica imagen de nuestros héroes.

Babyroussa (1991), de Vincent Patar, es un trabajo de escuela ágil y divertido, producido por el Atelier La Cambre, en la que Don Quijote interpreta a un vendedor o fabricante de molinos de viento que ayuda al protagonista de la película, un extraño bicho parecido a un jabalí de cuatro cuernos que vive en una isla motorizada. Con una historia tan simple y surrealista como esta en la que las aventuras se centran en el hambre del jabalí, el realizador utiliza la imagen del Quijote como referencia, o, más bien, como chiste culto,

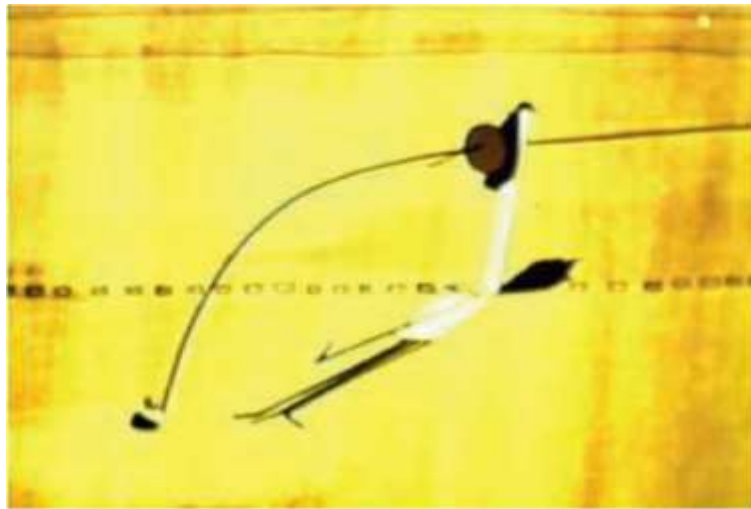
guiño literario que se une a una representación clásica del caballero con su bacía en la cabeza, su lanza y, cómo no, sus molinos de viento. Pese a la sencillez del trazo negro sobre blanco de toda la película, la estética y el grafismo utilizado a la hora de representar a Don Quijote es agradable y nuevo, de línea limpia y de fácil reconocimiento. Es, como hemos visto, una simple aparición, pero que demuestra el carácter universal del personaje tanto gráfica como literalmente.

Mucho más profunda, aunque también sea sólo una ráfaga, es la utilización que Gerrit Van Dijk y Monique Renault hacen en *Pas á deux* (1988), un brillante e inteligente musical en el que los dos bailarines, en una continua transformación, se convierten en caricaturas de actores y actrices, personajes del cómic o los dibujos animados, la literatura o la política. Un baile que también evoluciona, como símbolo de la cultura occidental con todos sus componentes sociales más característicos, desde la Virgen hasta el Che, Jesucristo, Chaplin, Tintín, Popeye, y cómo no, Don Quijote. De nuevo, nuestro personaje es un símbolo cultural más que un héroe de novela y por eso está aquí, en la coreografía de la historia, como uno de los puntales imprescindibles de nuestra sociedad. *Pas á deux* utiliza el rotoscopio o, lo que es lo mismo, dibuja teniendo como referencia una filmación en imagen real, usando lápices de colores creando una magnífica simbiosis entre los movimientos reales y la animación. La sincronización con la música es perfecta y las transformaciones están calculadas milimétricamente. El Quijote de Van Dijk y Renault está muy lejos de los dibujos de Doré. Más gordito y con barba más poblada, nuestro héroe baila con la justicia (dos representaciones gráficas) ataviado con su armadura y su casco de Mambrino. Apenas son unos segundos, pero es algo más, es un puesto en la historia, lo que, hablando como lo estamos haciendo de un supuesto "loco", ya es bastante significativo. Como película, *Pas á deux* es una deliciosa obra cargada de mala leche, humor y ternura al enfrentarse con los diferentes bailarines de esta coreografía única e irrepetible.

La imagen de Don Quijote

Todas las representaciones animadas responden gráficamente a la definición que Cervantes hace de su caballero andante: delgado, alto, con barba y ataviado con su armadura y su yelmo / bacía. Sin embargo cada título del Quijote animado utiliza su propio grafismo a la hora de transformar las definiciones cervantinas, consiguiendo un catálogo quijotesco

curioso y variado. Hay tres títulos que a su manera han innovado la fisonomía del héroe, abstrayendo estéticamente su figura o dándole una nueva dimensión infográfica.



Don Kihot (Vlado Kristl, 1961)

En 1961, el yugoslavo Vlado Kristl realiza un *Don Kihot* vanguardista y conceptual visualmente, en el que Sancho y su señor Don Quijote sufren una catarsis formal quedando reducidos a unas cuantas líneas simples que aglutinan su ya conocida imagen: una lanza, un yelmo, una barba para el estilizado caballero; una bolita barbada y una vara para el escudero. Esta construcción, casi minimalista, no sólo se limita a los dos personajes principales, sino que se amplía al resto de la película, dotando a esta obra de una extraña belleza abstracta pese a sus personajes figurativos al mínimo. Las correrías de Don Quijote y Sancho por fondos vacíos y perseguidos por cientos de policías, tan concretos como simples cabezas rodantes, a los que vencerá al final como si de molinos de viento se tratara, componen una de las apuestas más arriesgadas y difíciles de la escuela de Zagreb. No hay que olvidar que Zagreb supone en estos años el centro de una animación diferente, muy influenciada por los proyectos estéticos de la UPA, pero asimilados y reconstruidos a su manera; línea clara y simple sobre fondos blancos, animación ajustada sin excesos, pero muy de acuerdo con los contenidos de sus obras, crean una marca muy concreta a la producción de Zagreb Films que se exporta a gran parte del cine de animación del resto del mundo. Aún dentro de este concepto, Vlado Kristl va más lejos, imprimiendo su vanguardismo no sólo a la imagen sino también al guion de la película; haciendo un trabajo de estilo intelectual y difícil, muy atractivo gráficamente, pero cargado de crípticos simbolismos.

Algo parecido se puede decir de *Slucha yat Don Kihot (El caso de Don Quijote)*, película búlgara de 1968 de Stoyan Dukov, aunque en este caso el argumento es algo más claro y conciso, eso sí, arropado por una estética tan conceptual como la de Kristl. En este caso tenemos un Sancho Panza con aires un tanto pueblerinos, a medio camino entre un manchego y un mariachi, y a cientos de Quijotes estilizados y uniformes. Justamente en esa uniformidad se basa el guion de esta obra, ya que Sancho deberá adivinar cuál es su verdadero señor. Tras varias pruebas en las que todos responden igual, el episodio de los molinos, sin duda el más popular de la novela de Cervantes, desvelará cuál es el original Quijote, ya que sólo él saldrá escayolado de la aventura, mientras los impostores se llevarán un saco de harina del molino. Pese a este no demasiado brillante argumento, Dukov sigue la misma estructura formal que la película yugoslava mencionada: personajes muy conceptuales sobre fondos abstractos, utilización del espacio de formas geométricas para expresar ideas y situaciones, creando de nuevo una preponderancia estética al conjunto de la película. La animación también es heredera de la escuela de Zagreb: sencilla y sin estridencias, muy al uso en todos los países del Este. No debemos olvidar que el cine de animación búlgaro y, por extensión, el de todos los países comunistas europeos está profundamente protegido y enraizado en su producción cinematográfica. Este tipo de investigaciones formales no son casos aislados, sino que, justamente en estos países, así como en Canadá, se desarrollan nuevas visiones y postulados al cine de animación, alejados de proyectos más clásicos y convencionales como los defendidos por Disney y compañía.

Muy diferente a los dos títulos citados es el planteamiento de *Don Quichotte* (1991), película francesa de François Garnier que supone una investigación más técnica que estética al estar realizada en infografía, o, lo que es lo mismo, en 3D. Toda esta obra parece más una pieza casi de ciencia ficción en la que se mueven las figuras del Quijote y su fiel Sancho. Gráficamente, los dos personajes se atienen casi de forma naturalista al enunciado cervantino, pero la propia técnica los convierte en una especie de muñecos de látex de movimientos sincopados y un tanto robóticos que se mueven en un espacio de aspecto lunar, frío y desolado. Este Quijote cibernético, como siempre, peleará con el molino de turno, convertido también en una especie de máquina infernal y futurista. François Garnier construye su película como un magnífico divertimento en el que investigar desde posiciones infográficas las posibilidades que unos personajes como estos le permiten en su mundo virtual. Todo es tan irreal y sin alma que asusta y otorga a este título una no sé si deseada

atmósfera de terror.

El Quijote para niños

Y de los planteamientos estéticos en sí, pasamos a analizar el resto de los *Quijotes* animados por sus contenidos o, si se quiere, por su acercamiento a géneros, a temáticas o a públicos concretos.

Ni que decir tiene que el cine animado se ha confundido muchas veces con un género para el público formado por niños y adolescentes; aunque esta premisa ya es evidente que es falsa, encontramos en esta pequeña historia de Quijotes unos cuantos títulos que se dirigen a "educar" y entretener a los más pequeños de la casa, utilizando para ello el célebre texto de Cervantes, unas veces adaptándolo, otras, las más, utilizando sus enseñanzas para trasladar la idea de forma más o menos sencilla.



Don Quichotte (François Garnier, 1991)

Se puede decir que el título más infantil de toda nuestra filmografía es la película búlgara *Igra na Don Kihot (El juego de Don Quijote)*, realizada en 1979 por Ivan Hadjitonev. Con una técnica clásica de dibujo animado, sin grandes estudios gráficos, Hadjitonev compone una revisión de la historia de *El Quijote* interpretada por dos niños, uno alto (Don Quijote) y otro bajito y rechonchete (Sancho), que tras leer las aventuras de nuestros héroes deciden imitarles. Montados en un cerdo y un gallo se lanzan a deshacer entuertos tan importantes como devolver la pelota a una niña (Dulcinea) o pelear con el molino, aunque, en este caso, el final de la desdichada historia termine bien, transformándose el terrible molino en una simpática noria en la que jugarán todos los niños participantes en esta representación. Muy

didáctico, este juego sintetiza al héroe cervantino como una especie de loco que ayuda a los demás, aunque al final todo se convierte en una feria en la que la diversión supera a la ficción. Simple, sin demasiado interés y tremendamente infantil, *Igra na Don Kihot* es la típica obra destinada a niños y niñas.

A priori, el planteamiento de *El Quixot* (1996), episodio de la serie catalana *Les tres bessones* (*Las tres mellizas*) producida por Cromosoma, es mucho más inteligente e innovador, pero los resultados, sin embargo, se quedan muy lejos de sus posibilidades. La serie, basada en dibujos de Roser Capdevila, que impregna su estilo de ilustradora a todo el proyecto, incluida su animación, pretende ser una revisión de cuentos, leyendas y personajes clásicos de la literatura universal. Las tres mellizas del título son las verdaderas protagonistas, y, gracias a las artes de la bruja Aburrida, en cada episodio visitan una historia diferente dándole su propia visión, adaptándola a su antojo y sacando moralejas alternativas a las clásicas. Esta forma de enfrentarse a textos literarios, un tanto iconoclasta, desenfadada e, incluso, desmitificadora, es sin duda una magnífica propuesta y ahí radica, en cierto modo, su éxito, ya que no sólo se modifican sus argumentos, sino que también se actualizan diálogos y situaciones sin miedo a anacronismos. Sin embargo, en el episodio concreto de *El Quixot* no se logra hilvanar bien esa revisión del clásico, limitándose a pasar por encima del texto sin gracia. Las tres mellizas aterrizan en la casa de Don Quijote, un viejito bastante loco con el que, tras buscarle su armadura, consistente en unas botas de esquí, un embudo por casco y las puertas de un viejo coche como peto, se lanzan al encuentro de aventuras, acompañados del siempre presente Sancho Panza, quien al partir se marca un cantable con su voz ronca. Las niñas ven en El Quijote a un loco con el que por su propia condición pueden jugar y del que se ríen sin pudor. Tres son los episodios elegidos por los guionistas para despachar esta adaptación un tanto sosa: la batalla con las cabras, los molinos de viento (en la que, por cierto, se recupera la idea de la película búlgara usando las aspas como los brazos de una noria) y el de los odres de vino en un restaurante de carretera. Y, claro está, tampoco falta Dulcinea, que es en esta ocasión la bruja Aburrida a la que el viejo loco confunde con su amor platónico.

Pese a ser estéticamente un interesante acercamiento al personaje, con toques un tanto naïf, el resultado final de esta supuesta adaptación es aburrido y sin ritmo, en el que la ironía y la libertad que se respiraba en otros textos se queda aplacado y sin nada nuevo que decir sobre ese loco lúcido y cascarrabias, limitándose a simples anacronismos facilones,

como si les diera miedo enfrentarse al clásico con imaginación y falta de prejuicios.

Aun así, la versión de Cromosoma es sin duda más atractiva que la que los australianos de Burbank Film se plantean en su *Don Quixote of La Mancha* (1987), en la que se demuestra un desconocimiento absoluto del personaje y hasta del libro que adaptan. Como si fueran yanquis, sitúan la acción de este sin par Quijote en una extraña localización geográfica, más parecida al México colonial que a La Mancha, aunque adornando el paisaje con algún que otro molino de viento. Don Quijote aquí es una especie de terrateniente, y Sancho parece un singular mariachi-gordinflón, teniéndose que enfrentar ambos a las maquinaciones de una pérfida señora a la que todo sale mal. Este especial para la televisión posee todos los ingredientes típicos y tópicos de las series producidas por Hanna Barbera, los autores de *Los Picapiedra* y otros productos por el estilo. Personajes, fondos y contenidos estereotipados convierten las aventuras de Don Quijote en una burda caricatura, en la que nuestro caballero andante incluso triunfa, que es la mayor burla que se le puede hacer al personaje de Cervantes. Sin sentido en el que se utilizan los pasajes del texto original relativos a la liberación de los galeotes y, cómo no, la pelea con los molinos de viento.

Es curioso, pero en esta adaptación, Don Quijote no tiene ningún síntoma ni de locura, ni mucho menos de lucidez, y tan sólo se transforma debido a un golpe en la cabeza que le hará ver visiones, solucionando de esta manera tan escueta toda la filosofía cervantina sobre la personalidad del caballero andante y la línea invisible que separa su locura de la más dura y cruda lucidez.

Si la versión australiana peca de vacía y de exceso de licencias con respecto al original, la serie dirigida por Cruz Delgado y titulada *Don Quijote de la Mancha* (1979-1981), peca de lo contrario, de un seguimiento al pie de la letra del texto de Cervantes, olvidando un mínimo de imaginación. Cruz Delgado emprende con esta serie una aventura rentable con el tiempo, pero caótica durante su realización y, desde luego, de una calidad más que dudable. Pocas veces Televisión Española se había lanzado a un proyecto tan largo y con una producción totalmente nacional, pero desde luego el resultado ofrecido por Cruz Delgado dejaba mucho que desear en cuanto a la animación y el terminado estético de la serie. Inexperiencia, problemas de todo tipo y falta de presupuesto no disculpan las chapuzas cometidas a lo largo de los diferentes episodios, que sus autores quisieron tapar con el adaptador Guillermo Díaz-Plaja y las voces de sus protagonistas, quizás lo mejor de esta producción, interpretadas por Fernando Fernán-Gómez (Don Quijote) y Antonio Ferrandis (Sancho

Panza).

Muchas veces se dice que esta versión es la mas fiel al original, pero no es cierto, ya que esa supuesta fidelidad se refiere a la servidumbre que la serie tiene con respecto al texto, olvidando dar su propia visión de la novela y, desde luego, sin profundizar en absoluto en lo que Cervantes no escribe pero refleja en sus personajes o en sus aventuras. Fidelidad en este caso es la mayor traición a unas ideas que no necesitan seguir el texto para poder plasmarse. Si a esto unimos la pobreza gráfica de Cruz Delgado al enfrentarse tanto con la fisonomía de los protagonistas como con los decorados, encontramos una adaptación vacía, fea y pretenciosa, una animación pobre y chapucera y una estética antigua, plana y descuidada. En cuanto a la producción de esta serie hay que decir que se intentó formar un equipo para su realización, siendo un rotundo fracaso; que los capítulos se terminaban casi en el día de su emisión (de ahí esos saltos de color, repetición de planos o simple improvisación); y esto supuso que TVE tardara mucho tiempo en volver a producir una serie nacional, volviendo a emitir sus queridas series niponas y hundiendo una vez más, por desconocimiento y desgana, la producción de animación en el estado español. ¿Para cuándo alguien que, desde las estructuras culturales del país, entienda o sepa algo de animación?

Los tres últimos trabajos de los que he hablado, o sea, los relativos a las versiones infantiles del *Quijote*, están producidos para la televisión, lo que demuestra que es este medio el dedicado a controlar y bombardear al niño con horas y horas de dibujos, sin ningún tipo de control ni de contenidos, ni en su estética convirtiendo la caja tonta en un inmenso monstruo que escupe desde su agujero/ventana una inagotable, y a veces hedionda, hondonada de programas, la mayor parte de las veces nauseabundos y groseros.

Afortunadamente siempre existen excepciones a la regla, y algunas producciones para la televisión no son de encefalograma plano; el ejemplo más claro es el episodio de la serie *Pinky y Cerebro* (*Pinky and the Brain*), que con el título *Mouse of La Mancha* (*El ratón de la Mancha*, 1996) de Charles Visser, parodiaba no al original cervantino, sino su adaptación musical *Man of La Mancha* (*El hombre de La Mancha*, 1972), de Arthur Hiller. Este programa producido por la Warner y con el apoyo de Steven Spielberg en la producción ejecutiva, forma parte de una idea global, *Animaniacs*, interpretada por diferentes personajes. El título que nos interesa, *Pinky y Cerebro*, está protagonizado por dos ratones (otra vez, aunque en esta ocasión son de laboratorio) completamente diferentes entre sí, pero que se complementan perfectamente en sus aventuras. Cerebro es un ambicioso ratón de cuerpo

pequeño y cabeza enorme, cuya única obsesión es conquistar el mundo; por otro lado, Pinky es simple, torpe y bonachón, que constantemente apoya a Cerebro en sus alocadas escapadas, aunque no entienda muy bien lo que su compañero pretende. Como ya está dicho, en este caso, la película parodia de forma fiel, pero con mucha inteligencia, el musical americano sobre Cervantes y Don Quijote. Cerebro y Pinky son enjaulados y en su prisión se encuentran con otros ratones carne de experimento. Para poder salir vivos de los rufianes ratones, Cerebro les relata, a partir de cantables con su voz ronca, una historia desarrollada en España en el siglo XVI, lo que interesa a su peculiar público, la historia de Don Cerebro y Sancho Pinky. En ninguna de las versiones animadas de Don Quijote había aparecido este de forma tan negativa y ambiciosa, sin ningún interés por deshacer entuertos ni salvar damiselas, sino cargado de cinismo y malos sentimientos, más propios de los malos de las películas. Don Cerebro quiere conquistar el mundo y, para ello, desde La Mancha pretende parar el ciclo de los alimentos para los humanos, boicoteando un molino de viento, aunque en esta ocasión sea Sancho Pinky el que los vea como gigantes y la visión realista y científica sea la de Don Cerebro. La aventura termina en fracaso. De vuelta a la jaula, Don Cerebro canta su particular versión de *El sueño imposible*, el tema más conocido del musical, después de la cual son expulsados de su prisión por cantar tan mal. Todo este dislocado episodio es una de las más irreverentes adaptaciones de esta historia, pero contiene imaginación y grandes dosis de inteligencia, heredadas sin duda de sus antiguos compañeros de la Warner y muy alejadas de las anteriores versiones televisivas.

Para el final de estas adaptaciones infantiles he dejado la más brillante de todas, aunque su definición de "para niños" no sea en absoluto exacta, ya que el *Don Quixote* (1934) de Ub Iwerks es una obra de las denominadas "cartoons" o, lo que es lo mismo, las películas yanquis de dibujos que se veían en los cines con toda una serie de características comunes y que podían ver todos los públicos. Iwerks, antiguo animador de Disney, al independizarse se despoja de toda la estética disneyana y crea su propia forma de hacer dibujos, más toscos y adultos, que influirán de forma directa en muchos animadores de esos años 30 y 40, incluidos algunos españoles como Arturo Moreno o Francisco Tur. Tras crear sus propios personajes como la rana Flip (Flip the Frog) o Willie Whopper, en 1933, Iwerks decide afrontar una nueva serie, ésta ya en color, con el título de Comicolor Cartoons, en la que se dedica a adaptar cuentos clásicos a la estructura propia del *cartoon*. De forma desmitificadora y, algunas veces, irreverente, Iwerks pasa por la batidora *El soldadito de*

plomo (The Brave Tin Soldier), Aladino y la lámpara maravillosa (Aladdin and the Wonderful Lamp), El sastrecillo valiente (The Valiant Taylor), todas estas de 1934, o *Ali Baba*, de 1935, entre las más conocidas, y las convierte en auténticas y divertidas películas de dibujos con un ritmo endiablado, con canciones y persecuciones, sin respetar los originales más que para su propia parodia o en el aprovechamiento de sus conocidos personajes. En definitiva, Iwerks pretendía lo que *Les tres bessones* comentadas, pero sin personajes fijos y sesenta años antes. Pero vayamos con el *Don Quijote* de Iwerks, una de las adaptaciones más irreverentes, locas y dislocadas de esta serie y, desde luego, la más destacada de nuestro listado de Quijotes animados. Iwerks no tiene ningún reparo en dar su punto de vista sobre el personaje y crear a partir de ahí su propia obra, su propio personaje y su propia historia con la que cualquier parecido con el original es anecdótico. El Don Quijote de Iwerks es un preso, encarcelado en una celda en la que lee sin cesar novelas de caballería que le llenan literalmente la cabeza de pájaros o monstruos. Sigue las aventuras de caballeros valientes que liberan a damiselas en peligro, acosadas por cobardes villanos. Con la cabeza caliente, Don Quijote se escapa de su prisión tras una pelea con su carcelero, al que confunde con un caballero maligno y, tras transformarse en un auténtico caballero con su armadura y todo, se va en busca de aventuras, perseguido, eso sí, por la policía americana. Tras enfrentarse al molino de turno y vencerle, Don Quijote llega a una casa en la que una dama canta, pero tan mal que parece que grita, lo que lleva a nuestro héroe a quererla liberar. Para ello tendrá que enfrentarse antes a una grúa/dragón que está delante de la casa/castillo de la chica. La locura de Don Quijote terminará bruscamente ante el descubrimiento de la dama, un auténtico esperpento que acosa con sus besos al caballero. Al final, con la razón recobrada, quemará todos los libros en una chimenea. Pese a mantener algunos pasajes cercanos al *Quijote* de Cervantes, como es la lectura de libros de caballería o su encuentro con el molino, Iwerks no los utiliza con la misma intención, distorsionando personaje e historias y convirtiendo este cortometraje en un modelo de cómo la animación puede aportar su estructura y su lenguaje a las adaptaciones literarias. Al ver a este Quijote, descabellado y loco de atar, descubrimos una nueva posibilidad de contar la historia, ajena totalmente al original, pero también atractiva. Iwerks activa en esta adaptación todos los mecanismos *cartoon* americano tanto formalmente como en sus contenidos. Este Quijote podría ser Bugs Bunny, el pato Lucas, el pato Donald o cualquier otro personaje de las series de animación clásicas; su fisonomía se conserva semejante a la del de Cervantes pero su

ideología es diametralmente opuesta. Y ahí reside justamente la maestría de Iwerks, ya que consigue transformar coherentemente un personaje literario, serio y trágico, en un monigote tragicómico y descerebrado como los que pueblan los dibujos animados más clásicos.

Intermedio porno

No está muy claro el porqué, pero casi todos los clásicos, ya sean de la literatura o del cine, tienen su propia versión pornográfica, dando rienda suelta a las más disparatadas interpretaciones de los diferentes héroes y heroínas. Concretamente, una casa alemana se dedicó allá por los años 70 a dotar a los más cándidos o serios personajes de algo más que buenas intenciones, realizando una serie de películas de dibujos animados pornográficos con títulos en castellano tales como *Robin del follaje*, *Tarzán de los polvos* o *Don Pichote*. Ni que decir tiene que la calidad no era justamente lo que más importaba a sus autores, aunque, eso sí, hay que reconocerles cierta gracia y un cierto desparpajo en el doblaje en castellano, sin pelos en la lengua y, a veces, incluso en pareados. Centrándonos en *Don Pichote* (1971), es una pena que no alcanzara la calidad de la Blancanieves versión porno y que se emparentara estéticamente con la versión de Cruz Delgado ya mencionada, con unos personajes poco trabajados, una animación pobre y chapucera, descuidando el resultado final a un interminable "mete-saca" en ciclos de animación repetidos hasta la saciedad. En cuanto a la adaptación hay que señalar que no es tan lejana del original como se podría pensar; me explico: hábilmente, los guionistas centran las aventuras de este *Don Pichote* en la venta en donde el caballero andante se levantará, literalmente hablando, a todas las aldeanas, criadas y posaderas, gracias a su lanza en ristre, mientras que el pobre Sancho Panza es perseguido lujuriosamente por el ventero. Y digo que no es tan lejana la versión porque, si recordamos, Don Quijote tuvo en la venta sus más y sus menos con la tentadora Maritornes; eso sí, en el original, además del calentón, tan sólo se lleva palos, mientras que el *Pichote* conocido en toda La Mancha por su armamento, sale airoso de todos sus lances amorosos.



Triste figura (Bruce Krebs y Pierre Veck, 1989).

En cualquier caso, da pena ver esta película y no sólo por su contenido machista y sexista, sino también por su falta absoluta de calidad, desmereciendo un género como el de la animación y empobreciendo sus posibilidades, eso sí, al igual que otras obras supuestamente más sesudas y serias aparecidas en este texto y ya comentadas.

La idea de Don Quijote

Muchos han sido los 'Quijotes' cinematográficos, tanto en imagen real como los animados y casi siempre se les ha valorado por su fidelidad a la imagen que todos tenemos del personaje o a las palabras que el viejo Cervantes le hizo decir o hacer. Pura fachada, lo más fácil es disfrazar, convertir a alguien en quien no es; basta ponerle una barba, una lanza o un yelmo/bacía para que se diga qué bien está este Quijote, cuánto se le parece; o bien seguir el texto cervantino con puntos y comas para corroborar la correcta y fiel versión que se ha hecho del clásico.

Pero hay algo más importante al hablar de Don Quijote, y es esa materia que le libera de su propio personaje y, por supuesto, de su creador, es la idea que cada uno de nosotros tenemos de él y que se convierte en su más visceral carnalidad repleta de sentido y de humanidad. Don Quijote es una idea de héroe o de antihéroe, da igual, de locura o lucidez, no importa, ya que lo realmente fundamental es que está vivo y al estarlo puede ser igual de contradictorio que cualquiera.

Es muy difícil plasmar en imágenes una idea y por eso muy pocas de las versiones del *Quijote* han traspasado la fisonomía del Caballero de la Triste Figura, llegando a su centro, al

idealista perdedor que dibujara León Felipe y que pese a perder siempre, era fiel a sí mismo. Y en este punto es cuando retomamos nuestra pequeña historia animada sobre Don Quijote para hablar de dos títulos que bucean en lo que realmente es, en su pensamiento, en su ideología.



Don Quijote Liberado (Vadim Kurchevski, 1987)

En ambas películas Don Quijote pasa a ser el personaje trágico que intenta luchar contra el poder en sus infinitas representaciones y que, por supuesto, para muchos, en vano, ya que aparentemente siempre pierde. Pero eso es lo de menos, su filosofía es la lucha, no el resultado; la resignación es la más grande derrota aunque sea incruenta.

Curiosamente, los dos títulos, *Triste figure* (*Triste figura*; Francia, 1989), de Bruce Krebs y Pierre Veck, y *Osvobodionny Don Kikhot* (*Don Quijote Liberado*; URSS, 1987), de Vadim Kurchevski, están realizados en muñecos animados, aunque la calidad entre ambas es muy diferente.

Triste figure sitúa en los alrededores de una central nuclear a un Don Quijote cansado y derrotado que descubre un mundo habitado por hombres y mujeres descompuestos, podridos, pero que continúan aparentando un estatus de poder. Tremendamente pesimista, el caballero terminará tirado en la basura, iluminado y maravillado por la luz de una bombilla que, naturalmente acabará extinguiéndose. Apenas dura 5 minutos esta producción francesa realizada en constantes claroscuros que nos deja entrever unos personajes "feístas" pero tremendamente expresivos que marcan una animación ajustada, sin excesos. El logro de Krebs y Veck es conseguir actualizar el mito adaptando

perfectamente la filosofía quijotesca a la sociedad actual. Ya no hay molinos, ni gigantes románticos, ahora tan sólo hay monstruos, pero de los de verdad, de los que visten traje y corbata, vestidos de gala o uniformes. Y, ante estos, Don Quijote se rinde, está ya demasiado cansado y solo, ni siquiera le acompaña ya su compañero Sancho Panza. Don Quijote es el símbolo de la ideología derrotada, del insumiso condenado, de la lucha contra la contaminación moral y física del planeta. Ya no es posible vencer en una batalla cruenta, ahora las armas son otras más peligrosas y asépticas que pretenden acabar con la utopía.

Para el que esto escribe, la película más hermosa de las adaptaciones animadas del texto de Cervantes es la versión soviética, *Don Quijote liberado* (1987), de Kurchevski. Una magnífica ambientación en decorados y muñecos, una animación barroca y cargada de matices y un guion magnífico basado en el texto de Lunacharski titulado *Don Quijote liberado*, donde el tratamiento de la historia tiene una marcada referencia política que carga a la película de contenidos.

A diferencia del título francés, aquí sí se sigue en principio el texto original, desmarcándose en cuanto consideran oportuno, pero sin perder en ningún momento el alma del caballero manchego. La película comienza cuando Don Quijote y Sancho liberan a los "galeotes" y por ello se enfrentan a las autoridades de turno y caen presos. Son llevados al palacio de los duques donde, tras burlarse de ellos, son encarcelados. Hasta aquí existe una cierta afinidad con el libro de Cervantes, aunque ya con ciertas diferencias como, por ejemplo, la sátira feroz de la aristocracia y la iglesia representadas por unos muñecos esperpénticos y grotescos. Pero a partir del instante de la prisión de nuestros personajes, el relato se desvía totalmente del original y toma derroteros muy concretos. Los galeotes reorganizados se convierten en el símbolo del pueblo y atacan el palacio de los duques acabando con la tiranía de los poderes establecidos y enviándoles a los calabozos. Don Quijote y Sancho son liberados por los galeotes en justa compensación; al fin y al cabo ellos también son "revolucionarios". Sin embargo, Don Quijote ayuda a liberar a los duques y al obispo llevado por la piedad y de nuevo es arrestado, ahora por el pueblo representado por los galeotes. Tras un juicio, Don Quijote y Sancho son dejados en libertad, abandonando el palacio que de nuevo es asediado por los aristócratas.

Este manifiesto político está plasmado visualmente con una magnífica puesta en escena y una exquisita realización. Don Quijote aquí es la contradicción, la lucha contra el poder establecido, pero al mismo tiempo la ingenuidad del perdedor que siempre acaba en el

punto de mira. Es sorprendente el discurso político arropado por unos muñecos, dando a la animación su verdadera dimensión de género adulto y profundo, capaz de transmitir las mismas sensaciones que cualquier película de imagen real.

400 años después...

...de la primera edición del *El Quijote*, el mundo ha cambiado lo suficiente como para que los medios de documentación sobre el libro y sus adaptaciones animadas, así que tras la publicación de este texto en 1998, han pasado unos años y la situación de Don Quijote y Sancho en la animación ha sufrido considerables hallazgos. Para empezar habría que agradecer a la red de redes, la posibilidad de conocer, al menos de oídas, versiones animadas sumidas en el olvido que como un corcho han flotado a la superficie de estas páginas. Sin retocar lo que escribí entonces, me planteo aportar una nueva visión, con la mirada más cansada, una especie de segunda parte de las aventuras del Quijote en el género.

Como curiosidad y para abrir el repaso de alguno de los nuevos Quijotes, me gustaría mencionar dos animaciones que ni siquiera han llegado al celuloide, y no por falta de presupuesto, sino porque nacen expresamente como "*flip-books*" o lo que es lo mismo, esos libritos en el que cada página es un dibujo y que si se pasan rápidamente sus hojas se compone una autentica animación. Pues bien hemos encontrado dos de estos libritos, firmados por animadores que poseen algunas películas interesantes. Por un lado esta el titulado *Don Kihot*, dibujado por el serbio Dusan Petricic, editado en 1985 y que de forma sencilla relaciona al autor, Cervantes con sus molinos, los cuales terminan barriéndole con el aire de sus aspas. Simpático y sencillo resume gráficamente los dos lados de un texto, el autor y sus personajes. Algo parecido sucede con el otro "*flip-book*", titulado *Miguel de Cervantes 1547-1997*, animado por el Colectivo Nada que ver y en el que de nuevo se interrelacionan autor y obra. En este caso son dos las animaciones, situadas una encima de la otra y mientras en la de arriba Don Quijote derrama en el suelo el vino de los odres, en la de abajo Cervantes escribe con la tinta / vino que cae como una gotera en su tintero. Ambos trabajos añaden ese toque de artesanía de la que la animación proviene, a pesar de nuevas tecnologías y demás zarandajas.

Siguiendo una estructura clásica en estos casos, mi propuesta para desgranar las nuevas versiones de Quijotes animados es la de diferenciarlas por su metraje, yendo de los

largometrajes a los cortos pasando por las series de televisión.

Comenzando con los largometrajes, la verdad es que hay poco que decir, ya que hasta la fecha tan solo conocemos la versión en este formato que se hizo de la serie de 1981 dirigida por Cruz Delgado y los proyectos publicitados del *Don Quixot* de las *Tres Bessones* de la empresa Cromosoma y el *Donkey Xote* versión libre en 3D de José Pozo y producida por Filmax.

Dentro de la producción televisiva en la que el personaje de Don Quijote se convertía en aparición estelar está *Don Coyote and Sancho Penfold* (1990) de Keith Scoble, capítulo de la serie británica *Danger Mouse* y de la que he de reconocer no había visto ningún episodio. *Danger Mouse* es un ratón especie de superhéroe mezclado con agente secreto y acompañado por su ayudante Penfold. En este episodio *Danger Mouse* pasa a un segundo término cediéndole el protagonismo a Penfold, convertido en un Sancho Panza al servicio de un Don Quijote con forma de coyote. De animación bastante limitada y cargada de tópicos hasta la saciedad, los protagonistas se desplazan a España para unas cortas vacaciones y se alojan en una posada donde al quedarse dormidos sueñan que están en una aventura quiijotesca. Pese al carácter contemporáneo de la serie y al coche multiusos (tipo James Bond) que pilota *Danger Mouse*, todo en España parece detenido en el siglo XVII, con posaderos paletos y gitanos folklóricos. Con una trama de malos sacados de nuevo del agente 007 y encerrados en un molino asesino, este episodio aporta muy poco al personaje de Don Quijote, sino fuera por el enorme parecido físico de Don Coyote con el Coyote de la Warner, también eterno perdedor. Enfundado en una armadura y con ojos desquiciados, a este Don Coyote, por supuesto el molino al final le caerá encima como las inmensas piedras que en su serie le aplastan a su tocayo, en lugar de al inalcanzable (por ahora) Correcaminos.

El resto de las apariciones en la tele de Don Quijote en forma de dibujo animado, han sido como invitado de personajes muy conocidos como el vaquero tranquilo *Lucky Luke*, el cegaton impredecible *Mr. Magoo* o el mismísimo *Cantinflas*, *alter ego* animado del actor mexicano. En todos estos casos, el personaje se ha integrado en las historias de forma diversa pero al menos con un interés iconográfico claro en el reconocimientos de estos símbolos de la cultura occidental.

La relación del cómico mexicano Cantinflas (Mario Moreno) con el *Quijote* ha sido tanto en imagen real (*Don Quijote cabalga de nuevo*) como en animación y en ambos casos le ha

tocado interpretar a Sancho Panza, personaje que le permite ejercer su papel de iletrado y socarrón. Cantinflas cede su imagen para dos series de dibujos animados, *Cantinflas Show* (años 70) producción mexicana animada y dirigida por los Hermanos Moro y *Amigo and Friends* (1981-1982) serie de 52 episodios coproducidos por Televisa Production (Mexico) y la poderosa Hanna-Barbera Productions. Ambas series pretendían ser de carácter educativo, utilizando a la caricatura de Cantinflas como anfitrión de personajes famosos de la pintura, la literatura, la política o la historia, de guía por países exóticos o culturas milenarias.

Mejor animada la primera serie que la segunda, cada episodio de 7 minutos se convertía en un viaje instructivo en el que conocíamos alguno de los nombres fundamentales de la historia. Y claro, en uno de esos episodios, *Cantinflas meets Don Quixote* o lo que es lo mismo Cantinflas conoce a Don Quijote. Cargado de moralina gracias a una voz en *off* cargante y discursiva, limitan al caballero a una muestra del valor que tienen los sueños. De fisonomía realista, Don Quijote enseña a Cantinflas su casa, le propone ser su Sancho Panza ocasional y salir en busca de aventuras. La única que vemos es, como no, la escena de los molinos de viento, en la que de nuevo y tras muchos años volvemos a verla en dos visiones la real y la imaginaria convertido en un dragón de brazos como aspas. La pelea centra todo el episodio y acaba como empieza, eso si llevándose Don Quijote a Dulcinea (Aldonza) como trofeo de su valor. Los sueños para los autores de esta torpe aportación al personaje son sustituir a la rolliza Aldonza por la ideal y estilizada y realista Dulcinea. Poco más que añadir a este supuesto encuentro, más bien encontronazo entre Don Quijote y Cantinflas.

Mucho mas interesante es la participación del Quijote en el episodio *Don Quichotte del Texas* (2001) de Olivier Jean Marie de la serie francesa *Les nouvelles aventures de Lucky Luke*. En este caso toda la trama del episodio gira en torno a un hacendado tejano que ha perdido la cabeza y vaga por los caminos de salvaje oeste en compañía de su sirviente Sánchez (Sancho) en busca de aventuras. Bien narrado con referencias claras al estilo cómic del que proviene su protagonista, este particular Quijote se integra perfectamente a las situaciones del vaquero francés más rápido que su sombra y consigue que el mismísimo Lucky Luke forme parte de la troupe del hidalgo. El dragón es un ferrocarril, Dulcinea una cantante de "salón", los molinos de viento se convertirán en depósitos de agua y el poblado indio la aldea donde Don Quijote velará sus armas. En tono amable, este simpático loco atraerá con sus ideas peregrinas a todos aquellos con los que se cruza, e incluso un bonachón y corpulento cowboy le seguirá casi como su maestro. Al final y al igual que en el libro original,

Lucky Luke ejercerá de Sansón Carrasco y disfrazado de Caballero Blanco le obligará a volver a la cordura pero en este caso el final es feliz y el hacendado terminará siendo correspondido por su particular Dulcinea. Pese a las limitaciones propias de una serie hay que resaltar el buen trabajo tanto narrativo como estético de este episodio, ensamblando un personaje como Don Quijote en un mundo tan distinto al suyo con tanto cariño como respeto. El referente del cómic aporta a la serie cambios de color en las diferentes situaciones y estados de ánimo de los personajes y convierte al platónico Don Quijote en un loco enamorado con un comportamiento desaforado a lo Tex Avery viendo la actuación de su amada.

Hace años en la primera edición de este texto, mencionaba la transformación de Mr. Magoo, el personaje de la UPA en Don Quijote en *The Famous Adventures of Mr. Magoo.- Don Quixote de la Mancha* (1964) de Clyde Geromini, Ray Patterson y Grant Simmons y de la que entonces no había visto nada. Hoy sí, hoy he podido ver esta producción para la televisión, que al igual que pasaba con Cantinflas pretendía adaptar al universo de Magoo personajes de la literatura clásica o viceversa. Con dos partes como el texto de Cervantes, Mr Magoo, pierde su identidad y se convierte en un particular Don Quijote, en el que su fisonomía flaca y alargada se pierde en el corpachón bajito y regordete de Mr. Magoo. Por lo demás, esta versión de 50 minutos entre ambas partes, pretende ser un compendio de la obra de Cervantes en su estructura y en su planteamiento, pero no deja de ser una adaptación pobre por la falta de valor al enfrentarse a un personaje al que se mata cada vez que se le sigue de forma conservadora. Ciertamente que están gran parte de los pasajes del texto original, pero ¡oh casualidad!, a la hora de la muerte de Don Quijote, aparece la moralina de los trabajos supuestamente para todos los públicos y se cercena el desenlace lógico de las aventuras del Quijote, en aras de un supuesto final feliz.

En cuanto a la estética de este trabajo, me reafirmo en mis apreciaciones anteriores de que esta serie tardía de Mr. Magoo alejada de la UPA y más cercana a los productos Hanna-Barbera, es pobre y plana.

Para terminar esta sección dedicada a las series de animación, es interesante, curioso y hasta exótico comentar que los japoneses (como no) también han hecho su serie sobre Don Quijote, en el año 1980 y con el título en inglés de *Zukkoke Knight* y dirigida por Kunihiko Yuyama. Tan exótico nos parece que lo dejaremos para nuevas reediciones de este libro.

En cuanto a los cortometrajes, formato en el que por razones obvias se permiten las

mayores libertades y por lo tanto también los mejores asaltos a la figura del Quijote, es donde existen más novedades. Aún con todos los avances mencionados, seguimos sin poder acceder a todas las piezas de este rompecabezas y lamento no haber visto títulos importantes como los Quijotes del Este de Europa, la rumana *Hidalgo* (1975) de Ion Truica, la polaca *Don Quichotte* (1983) de Krzysztof Raynoch y la serbia *Dulcineja* (1993) de Vera Vlajic propuestas a priori muy atractivas, a tenor del nombres de sus autores/as. Centrándonos en los que si he visto, hay que empezar por recuperar ausencias del anterior texto, y que es mejor subsanar cuanto antes. Por un lado está la que parecía perdida *Don Quijote es armado caballero* (1970) de Amaro Carretero, un producto que parece salido de la serie de Cruz Delgado si no fuera porque se hizo antes que esta. Servil hasta la extenuación con el original y cargado de una visión reaccionaria del personaje, Amaro Carretero no aporta nada ni al libro ni a la animación. De diferente calado es la aparición del Don Quijote como simple invitado en la cuidada *Daumier's Law* (1992) de Geoff Dunbar , un retrato del ilustrador francés Honoré Daumier y su obra entre la que se encuentra su austera y realista visión de los personaje de Cervantes. Don Quijote es tan solo una sombra, casi expresionista, en la lejanía en el mundo duro y trágico que nos plantea Dunbar a través de los dibujos demoledores de Daumier en este título cargado de imágenes tan hermosas como desgarrantes, reflejo de una sociedad podrida y retrato de una justicia injusta contaminada por leguleyos y jueces corruptos.

Una nueva propuesta de iconografía se plantea con la entrada en el género de la animación de las nuevas tecnologías y más concretamente del 3D como técnica puntera en las producciones contemporáneas. La imagen de Don Quijote ha servido como modelo para experimentos formales en los que el personaje de Cervantes se somete a una nueva estética surgida de la narrativa infográfica. La mayor parte de las veces son solo juegos de modelado que año a año han evolucionado hacia postulados más realistas en cuanto a texturas. Me gustaría citar algunos ejemplos de esta producción inacabada que habría que añadir al mencionado en la anterior edición, *Don Quichotte* (1991) de François Garnier: *The Cyberkinetic Dream of Don Quixote* (1990-91) de Robert Rothfarb, *Locos* (2005) de Pedro Caudete, o el anuncio institucional *El espíritu de Don Quijote* producido por la Junta de Castilla La Mancha. Pero sin duda las dos obras más interesantes de la nueva producción animada en la que Don Quijote es protagonista son la húngara *Don Quixote de Cervantes* (1999) de Csaba Varga y la francesa *Quichotte* (2001) de Eric Vanz de Godoy, ambas

realizadas con muñecos y que junto a la mencionada *Osvobodionny Don Kikhot* (*Don Quijote liberado* 1987) de Vadim Kurchevsky, conforman una sólida trilogía animada en esta técnica.

El *Quichotte* de Vanz de Godoy es una versión muy libre del personaje tanto a nivel de guion como en la propia fisonomía del personaje, alejado diametralmente de las propuestas clásicas y realistas del personaje. Vanz de Godoy tiene su propia visión del Quijote y le coloca en una puesta en escena barroca, excesiva y surrealista en un mundo desquiciado más parecido a un manicomio que a cualquier decorado realista. Este Don Quijote se ve envuelto en una loca sucesión de situaciones, más propias de un parque de atracciones absurdo y sin sentido. Expresionista, atemporal y anárquico este Quijote revive en un universo ajeno, cercano a la ruptura temporal de Orson Welles o a la destrucción estética de Vlado Kristl.

Más convencional a priori es la versión en plastilina del húngaro Csaba Varga, *Don Quixote de Cervantes*, una obra compleja y tal vez una de las más atractivas. Csaba Varga juega de forma inteligente con unos hermosos personajes moldeados con ternura y sencillez en una plastilina en la que se notan las huellas del animador, a la vieja usanza, alejada del immaculado látex. Pero no solo trabaja con libertad a los muñecos, también lo hace con los decorados, dándoles significados a cada uno de ellos, la venta realizada con botellas de vidrio, las montañas con huesos descarnados o esos molinos de metal más parecidos a cascos de caballeros o bunkers que a simples edificios. El Quijote de Varga es una adaptación cuidada en la que se entremezcla la fidelidad al texto de Cervantes con aportaciones gráficas propias que dotan al texto de una continuidad y coherencia difícil de repetir. Todo en este corto de 30 minutos está cuidado con esa libertad que le permite desarrollar un discurso lleno de melancolía y tristeza. La plastilina le permite al animador un estudio perfecto de los rostros de los personajes, jugando con expresiones, deformaciones y arrugas que dotan a los actores de auténtica piel. De entre todos los personajes que Varga plantea en esta su versión, que son muchos, me gustaría resaltar además del protagonista, la plástica de los duques, uno con cara de luna, el otro como una máscara de agradables rasgos, ambos como sacados del sueño de un niño.

Las aventuras están bien dosificadas para plasmar los dos caracteres de Sancho y Don Quijote, el uno rudo y realista a fuerza cabal, el otro soñador lúcido en el que ese gramo de locura no le hace ni grotesco ni chusco. Al final, Csaba Varga se atreve a enfrentarse a la

muerte de Don Quijote sin niñerías ni metáforas, una muerte real sobre una cama hecha de libros, una muerte llena de tristeza y carnalidad y en la que para que no quede ninguna duda, el último plano de la película es la tumba de Don Quijote en el patio de la casa. Este plano es, si no me equivoco, único en la iconografía del Quijote, ya que casi siempre se le deja postrado en su lecho, huyendo de la terrenalidad de un hombre como es este Don Quijote de la Mancha.

400 años después Don Quijote sigue animándose y más en este año en el que cumple años, pero habrá que esperar a nuevos textos, tal vez más pronto que tarde, y si no a los que sobrevivan, a esos 500 años, ellos, Don Quijote y Sancho, seguro que lo harán.

Epílogo. De cómo el Caballero Don Quijote salió por tercera vez en busca de nuevas y animadas aventuras en compañía de su fiel Sancho y su creador Don Miguel⁷⁸

La verdad es que es realmente satisfactorio poder ampliar de forma cíclica textos e historias que uno ha publicado. Siempre he sido de los de aclarar que al hacer una investigación sobre cualquier tema, es imposible cerrar o pensar que se ha encontrado todo el material dedicado a él. Y por eso sigo sin pretender, a pesar de que estemos ante la tercera entrega de este acercamiento a las versiones animadas de *El Quijote* y sus personajes, decir que ya están todos ellos localizados, censados o vistos. Y por esto mismo me parece muy buena idea que este artículo se convierta en una versión abierta en la red para posibles añadidos, correcciones o lo que tengan vuestras mercedes aportar.

Sin duda tengo, tenemos que agradecer a Internet, las infinitas posibilidades que nos ha abierto a la localización de Quijotes, Sanchos, Dulcineas e incluso Cervantes, tamizados y convertidos en personajes animados. Ahora son tantos que lo primero que hemos de hacer es ordenar, clasificar y por supuesto filtrar. Como ya hicimos en la segunda entrega del *Quijote* animado, dividiremos las piezas por su metraje o por su destino: largometrajes, cortometrajes o series para la televisión o Internet.

Y como ya estamos tardando, empezamos las terceras aventuras del Caballero Don Quijote por las tierras de la animación.

⁷⁸ Ampliación del artículo en su versión impresa para la nueva edición digital de abril de 2017.

Largometrajes

La verdad es que hasta la fecha, pocos son los que se han atrevido a realizar películas de largometraje en animación sobre el *Quijote*, y los que lo han hecho han buscado tramas ajenas a las que Cervantes les otorgó.

Supongo que por las constantes efemérides de celebración del nacimiento/muerte del autor o por el de la publicación de la obra, lo cierto es que en nuestro país se han realizado varios largometrajes animados donde el *Quijote*, su autor y por supuesto todos los demás personajes del libro (animales incluidos), han sido protagonistas o al menos invitados especiales.

Como simple aparición estelar y gracias a unos supuestos códigos dejados por Cervantes en una de las ediciones del *Quijote*, los protagonistas de *Gisaku* (2005) de Baltasar Pedrosa (que por cierto también fue corresponsable del episodio de 1996 de la serie *Las tres bessones/Las tres mellizas*) homenajean al caballero con una estética clara de estilo japonés (*anime*).

En el caso de *Puerta del tiempo* (2002), de Pedro Eugenio Delgado, el invitado es el mismísimo Miguel de Cervantes todavía niño, que protagoniza una de las secuencias en la que uno de los protagonistas es curado por el padre de Miguel y llevado a su casa de Alcalá de Henares. Don Quijote será como una especie de ensoñación del protagonista al despertar después de un golpe en la cabeza. Dibujo animado sin más, en un título que jugaba la carta de utilizar los diseños de Mingote como su mayor encanto.

En *Las tres mellizas y el enigma del Quijote* (2005), una especie de largometraje para la televisión de Jordi Valbuena y María Gol, las protagonistas de la serie retoman las escenas del episodio de 1996 y las utilizan en este refrito, con la excusa de buscar la página desaparecida del capítulo 6 del libro (el enigma). Como elementos nuevos de este trabajo, aparece el mismísimo Cervantes que no se acuerda de lo que ponía en dicha página. Las mellizas se plantean averiguar el enigma y para ello contactarán con Gutenberg, el doctor Jekyll o la sin par Agatha Christie. Como antagonista, aliado de la Bruja Aburrada, está el mediocre Avellaneda, que quiere aprovechar la extraña desaparición (de la que él es responsable) para publicar su *Quijote* en vez del de Cervantes. Poco más que añadir a lo ya comentado en el episodio de una década atrás.

En 2007, José Pozo realiza para Filmax *Donkey Xote*, una versión en 3D de las aventuras de

Don Quijote (centradas en este caso en la segunda parte del libro), contadas a través de la versión que nos da Rucio (el burro de Sancho Panza). Versión libre con un Don Quijote mucho más joven, y un protagonismo especial para los animales de la historia, Rucio, valiente e idealista, y Rocinante, miedoso y realista (o sea lo contrario a sus dueños). Toda la historia se deriva a conseguir el burro la categoría de caballero de manos de Don Quijote. Veremos las escenas de los duques (timadores asociados al Bachiller y de nuevo al mezquino Avellaneda), Altisidora/Dulcinea, la ínsula de Sancho y la justa en Barcelona, fin de trayecto del libro. Pero como buena versión animada de los clásicos, al igual que hace Disney, José Pozo nos plantea un final feliz con la pareja Quijote/Dulcinea de viaje de novios acompañados del Rucio caballero. Nada más que añadir, o bueno sí, la publicidad de esta película rezaba algo así como "de los guionistas que vieron *Shrek*".



Donkey Xote (José Pozo, 2007)

No entiendo por qué tanto en *Donkey Xote* como en el siguiente título, han creído que actualizar el *Quijote* es banalizarlo, retorcerle en aventuras torpes que sin duda son infinitamente peores y con menos gracia que las que escribió Cervantes. Con constantes chascarrillos de actualidad y guiños tan pobres como innecesarios, se piensan que van a llegar al público actual. Esto es lo que sucede con *Las aventuras de Don Quijote* (2010) de Antonio Zurera y Ángel Izquierdo (por cierto, ambos trabajaron en la serie de Cruz Delgado de 1979), que nos presenta una "actualización de la novela", tamizada por una visión infantiloides (convirtiendo a los protagonistas en animales antropomórficos, en la línea más disneyana posible), trufada de referencias a situaciones, héroes y lenguaje contemporáneos (de los directores, no de Cervantes). Mientras Cervantes escribe el *Quijote*, una familia de

ratones que con él habita disfruta de los folios que el escritor deja sobre su mesa. La narración se va deslizando de la mano de la familia ratonil, en una sucesión de secuencias basadas en el texto original al principio, pero que pronto llegan a un absurdo paroxismo al desembocar en un mundo repleto de personajes de otros libros, como Alicia, Pinocho, etc., que se supone pretenden inculcar la fiebre por la lectura. La escena de los molinos desemboca en ese despropósito universo en 3D, del que tan solo podrán salir excusándose en el golpe que las aspas han dado al caballero en su frágil sesera. Con una estética y diseño de personajes pretendidamente modernos, *Las aventuras de Don Quijote* empobrece texto y personajes a base de esa moralina a favor de la lectura. Si Freud levantará la cabeza... pues sí, también aparece el padre del psicoanálisis, para darle un toque serio a la locura de Don Quijote, jejeje... Triste final para el Caballero de la Triste figura, al que parece ser que los largometrajes animados patrios trivializan e infantilizan con cánones que nada tienen que ver con Cervantes.

Solamente me quedaría añadir en este apartado un trabajo bien distinto, el largometraje checo *Aventuras en el desván. ¿Quién cumple años hoy?* (Na pŭdě aneb kdo má dneska narozeniny?, 2009), de Jiří Barta, una magnífica muestra de la maestría de este autor, realizada con animación de muñecos y otros materiales. Barta nos propone como uno de los personajes que habitan el desván del título, a una marioneta que se parece físicamente al Quijote, pero que en la película le llaman el Caballero Generoso. Su porte y sus acciones son propias del personaje de Cervantes, pero es difícil colocar este título como relativo al *Quijote*, lo cual es una pena, porque subiría el nivel en este metraje.



Las aventuras de Don Quijote (Antonio Zurera y Ángel Izquierdo, 2010)

Series y especiales para la televisión

En el caso de la televisión, pequeña pantalla o caja tonta, como vuestas mercedes quieran llamar al aparato, la presencia de Don Quijote se plantea de una manera distinta a la de la de los cines.

En la tele Don Quijote ha sido el protagonista de series como la de Cruz Delgado, la japonesa *Zukkoke Knight* (1980) o la estadounidense *The Adventures of Don Coyote and Sancho Panda* (1990-1991), además de la colombiana *Don Quijote de la Láctea*, de la que hablaremos al final. Pero, en otras muchas ocasiones, se convierte en un invitado especial de series protagonizadas por personajes claramente reconocibles por el gran público.

En aventuras anteriores ya hablamos del *Don Quixote de la Mancha*, episodio de la serie *The Famous Adventures of Mr. Magoo* (1964), en la que el personaje de la UPA se convertía con su característica fisonomía y ceguera, en un muy peculiar Don Quijote, y también lo hemos hecho del *Don Quichotte del Texas*, episodio de la serie *Les nouvelles aventures de Lucky Luke* (2001), en la que el hombre tranquilo de Morris, se encontraba con ese Don Quijote tejano.

Pero en este apartado tenemos muchas novedades, y empezamos con un episodio de la serie estadounidense *The New Adventures of Huckleberry Finn*, titulado *Huck of La Mancha* (1968), y lo primero a resaltar de esta serie es que los protagonistas de Mark Twain, Tom,

Huck y Becky, estaban interpretados por actores reales que se sumergían en un mundo de dibujos animados, donde se escondían del malvado Joe el indio, y en el que conocían a invitados animados como a Don Quijote en este capítulo. Con la escena de los molinos como referencia literaria para conocer al caballero, enseguida protagonistas e invitados viven una extraña aventura en la que Sancho es secuestrado por una banda encabezada por un personaje animado muy similar al malo de la historia de Twain. Es muy interesante la propuesta, ajena por supuesto a Cervantes, tanto por la estética de mezcla de mundos como por la historia que componen, mitad Twain mitad Cervantes.

De 1986 es *The Ghost of Don Quixote*, episodio de la serie *Ghostbusters*, que como su propio nombre indica está protagonizada por un grupo que se dedica a capturar malvados fantasmas. Sin embargo, en este caso Don Quijote y Sancho son fantasmas cargados de buenas intenciones, que se manifiestan para desfacer entuertos ayudando a una familia aterrorizada por unos motoristas al servicio de un ricachón que quiere quedarse con las tierras de la familia. Los Ghostbusters al principio van contra el caballero y su fiel Sancho, pero al final ambos pelearán contra los verdaderos malos. De nuevo nuestros protagonistas son invitados estelares, aportando a la historia no solo su fisonomía, si no también su espíritu (nunca mejor dicho en este caso). Tanto *The New Adventures of Huckleberry Finn* (Hanna-Barbera) como *Ghostbusters* (Filmation), tienen el sello inconfundible de las series estadounidense de los 60 y 80, con personajes realistas y una factura impecable de animación limitada.



Muy distintas son las versiones realizadas con animación de muñecos de plastilina, tanto por su duración como por su concepto.

En 1988, Don Quijote y Sancho entran en el mundo simple y surrealista de Gumby, el personaje verde con estructura de galleta de jengibre creado por Art Cokley. Cokley realizó en 1953 *Gumbasia*, un extraño cortometraje realizado en plastilina y que le da a su director un espacio fundamental en la historia de la animación. Después, y a partir del personaje de Gumby, se realizará la serie a la que pertenece el episodio protagonizado por Don Quijote, titulado *Knightmare*. De nuevo la escena que representa al caballero es la de los molinos. Don Quijote y Sancho cabalgan por La Mancha. Se encuentran con los molinos, Quijote se enfrenta a ellos y queda enganchado en una de las aspas, el viento arrecia y don Quijote es despedido tan violentamente que atraviesa el libro de Cervantes y cae sobre una mesa, rodeado de juguetes y peluches. Se cree que estos son también monstruos como los molinos. Atraviesa con su espada a una jirafa, a un osito, pero no podrá con una escavadora que, como si fuera un dragón mecánico (curiosa la referencia, similar a la del cortometraje de Ub Iwerks de 1934), le mandará a la granja donde se encontrará con Gumby y compañía. El trabajo con las figuras de Quijote y Sancho, realistas y muy trabajadas, se contraponen con las de los personajes esquemáticos y minimalistas de Cokley. La animación es más que interesante y nos propone nuevas perspectivas, más “alucinantes” del caballero.

De 2009 es el episodio *Donnie Quijote*, perteneciente a la serie *Las grandes aventuras de Epi y Blas* (*Bert and Ernie's Great Adventures*), en la que los famosos teleñecos de *Barrio Sésamo* pasan a ser de plastilina. Epi y Blas se convierten en escuderos de Donnie Quijote, un caballero con un escudo de verduras de metal como casco y con gafas. Donnie pierde sus gafas y entonces lo ve todo distorsionado (lo que explica los delirios asociados tradicionalmente a [Don Quijote](#)). Epi y Blas pretenden ponerle sus gafas de nuevo para que vuelva a ver la realidad. En su pelea con el famoso molino, Epi, Blas y Quijote son enganchados cada uno por una de sus aspas como si fuera una noria. Lo curioso de este episodio de carácter infantil es que Don Quijote no está del todo loco, si no que no ve sin gafas (la falta de visión, como en el episodio de Magoo, es la que desencadena los gags de este capítulo). Muy diferente de la propuesta de Cokley, el Don Quijote de esta serie es gráficamente menos realista, casi como una figura de arcilla diseñada por un niño. De colores puros que se salen de la pantalla, esta nueva visión del personaje de Cervantes se convierte en un ejemplo de

cómo trabajar la idea del caballero desde una visión sencilla y lúdica, sin pretensiones ni moralinas.



Donnie Quijote (Las aventuras de Epi y Blas, 2009)

Haciendo un repaso por los episodios en los que Don Quijote hace de invitado especial, quisiera al menos enumerar algunos y algunas de sus anfitriones: *Maya & Miguel (Maya Quixote and Miguel Panza, 2006)*, *El Chavo animado (Todo por un pastel, 2009)*, *Jake and the Never Land Pirates (Captain Quixote, 2015)*, *Danger Mouse (Don Coyote and Sancho Penfold, 1992)*, *Goldorak (Don Quichotte de l'espace, 1976)*, *Dora la exploradora (Dora's Knighthood Adventure y Dora's Royal Rescue, ambas de 2012)*, entre muchos más.

Mención aparte merecen los tres episodios siguientes, tanto por su concepto, diferente al de los anteriores, como por los personajes, por el destino final y por su duración. Tanto la francesa *Cervantès, esclave de barbaresques* (2011), de Julien Favre, como la mexicana *El caballero de la imaginación* (2011), de Jorge Enríquez, tienen como protagonista a Miguel de Cervantes, no a Don Quijote. *Cervantès, esclave de barbaresques* pertenece a la serie de veintiséis episodios *Histoire de Pirates*, centrada en los piratas más famosos. Curiosamente el episodio al que nos referimos se centra en el apresamiento de Cervantes, a su vuelta de la batalla de Lepanto, por los piratas y su encierro como esclavo en Argel, en compañía de los protagonistas fijos de la serie. Con dibujos animados y *flash*, esta serie es muy sencilla en la técnica y los grafismos. En apenas cinco minutos, se dramatiza el cautiverio de Cervantes en Argel, incluyendo peleas, amor y lealtad. En cuanto a *El caballero de la imaginación*, es una capsula de un minuto de difusión cultural dedicada a Cervantes y a su *Quijote*, producido

por Televisa para el programa *Imaginantes*. Sencilla propuesta grafica de carácter educativo en la que el presentador, José Gordon, hace una semblanza de cada uno de los escritores seleccionados, identificándoles con una de sus obras. El tercero de los títulos es *John Quichotte* (2008), episodio de la delirante serie francesa *Plankton Invasion*, dirigida por Joeri Christiaen y protagonizada por el comandante Medusa junto a tres criaturas marinas que forman "La Fuerza Plankton" (John C. Star, Poulpo Kalamarez y Anna Medusa). Su objetivo es atacar cualquier atisbo ecológico, derretir los glaciares y así inundar el planeta. En este episodio el capitán John C. Star (una especie de Bob Esponja apocalíptico), se cree Don Quijote y ataca los molinos de viento de la playa. Animación 3D con una estética medio sucia, con una propuesta visual que intenta mostrar un mundo semidestrozado, gris y sucio. El mensaje es de pura ecología, pero lo curioso es que los protagonistas son justamente los enemigos del medio ambiente.

Antes de cerrar este apartado de las series, me gustaría resaltar por su original propuesta *Don Quijote de la Láctea* (2013), de Carlo Guillot y J.M. Urbina. Curiosa serie colombiana hecha en 2D, con una animación sencilla y limitada y un trabajo de color realmente interesante, a base de tonalidades puras y una estética y grafismo moderno e incluso sicodélico. En esta serie, Don Quijote está en el futuro y va siempre con su robot Sancho. Su ordenador no es otra que Dulcinea 3000 y para desplazarse en el tiempo utilizan el molino del tiempo. El planteamiento de la serie es colocar a don Quijote como recuperador de palabras del castellano, buscando no solo su significado, sino también su origen y evolución. Pese a su sencillez y su falta de pretenciosidad, *Don Quijote de la Láctea* consigue darle al personaje un toque didáctico, sin perder su idea aventurera.



Don Quijote de la Láctea (Carlo Guillot y J.M. Urbina, 2013).

Cortometrajes y otras vías

Como hemos visto hasta ahora, es muy complicado encontrar obras cinematográficas animadas que exploren de forma literal la novela de Cervantes, y cuando lo han hecho se han traicionado a sí mismos buscando una cierta fidelidad, como ya escribí tiempo ha en la primera salida del Caballero en busca de animación. Por eso, la propuesta que sale de los cortometrajes es quizás la más interesante, ya que debido a su escasa duración, buscan en el texto dos elementos tremendamente atractivos: la idea y la estética, los dos elementos que componen una narrativa contemporánea.

La idea del *Quijote* va más allá de aventuras y cuentos, la idea del *Quijote* busca la esencia de un personaje que se ha convertido en símbolo, en definición del comportamiento humano. La locura como elemento utópico, la reivindicación como forma de vida, la solidaridad y la lucha en favor de los maltratados, colocan a Don Quijote muy alejado del posibilismo imperante, de la aceptación como rendición ante las batallas. Ya hemos visto que a lo largo de esta corta historia, algunos de los trabajos más fieles a la idea del *Quijote* se han decantado por la política, por la defensa social, por el análisis de la sociedad a través de los ojos del caballero mostrándonos, al igual que hará Goya en sus pinturas, que el sueño de la razón produce los peores monstruos. Esta vez nos centramos en tres trabajos, radicalmente distintos en su concepto visual, pero unidos por la idea de la reivindicación social.

Don Kichot (1991), del polaco Krzysztof Raynoch, coloca a su idea del *Quijote* como una

imagen que se enfrenta a la guerra, al dolor, al sufrimiento de la gente como si de molinos del poder se tratara. Y para ello recurre a dos referencias pictóricas tan poderosas como Goya y Picasso, los dos pintores de nuestro país que se atrevieron a plasmar en sus obras el horror cotidiano, ocasionado por el poder a los que nada tienen. La inquisición, los horrores de la guerra, Guernica, se convierten en símbolos de la revolución por hacer, en flores que Don Quijote asume como propias y a las que se enfrentará lanza en ristre, aunque termine por los suelos. El trabajo de Raynoch es esquemático y conceptual, oscuro y funcional, muy en la línea de la escuela de animación polaca y cercana a los trabajos de Kristl o Dukov.

Istoriya odnoj kukly (1984), del ruso Boris Ablynin, es una pieza en la que se mezcla la animación de muñecos (una preciosa marioneta de Don Quijote), con imagen real de carácter casi documental en blanco y negro. Este título se realizó para celebrar el 40 aniversario de la victoria sobre el nazismo y cuenta la historia de una marioneta fabricada por un prisionero del campo de concentración de Osvencim. La marioneta (la directora de arte de este trabajo, Marina Kurchevskaya, también haría lo propio en la película de Vadim Kurchevski de 1987, ya comentada, *Don Quijote liberado*), se convierte en símbolo de la resistencia frente al terror nazi, en emblema de la lucha pese a la derrota o la muerte. De carácter claramente militante y con un toque de falso documental para realzar la idea de realidad, esta obra identifica a Don Quijote con el soldado, con el revolucionario, con el que no se rinde a pesar de las derrotas. En estos dos trabajos del Este de Europa, la parte estética es fundamental para transmitir el mensaje; idea y grafismo van de la mano conjugando homenajes estéticos cercanos al expresionismo oscuro y, en cierto modo, pesimista.



Istoriya odnoj kukly (Boris Ablynin, 1984).

Sin embargo la tercera obra política o reivindicativa, *Don Quichotte et les moulins nucléaires* (2015), del francés [Olivier Jouglet](#), no sigue esos mismos postulados, y la idea se plasma con una puesta en escena casi *amateur*, que aporta muy poco estéticamente y empobrece el discurso que pretende. Realizada en una animación 3D bastante limitada, Don Quijote es aquí un robot que vive en la habitación de Van Gogh y que se levanta contra una central nuclear, enfrentándose a sus turbinas y generando una terrible explosión. Mensaje antinuclear bastante pobre pero que conecta a Don Quijote con causas actuales, causas perdidas pero por las que peleará hasta el final.

El otro prisma a través del cual se mira al caballero es su imagen, a través de propuestas estéticas o técnicas que analizan su figura, su imaginario en la memoria colectiva, su aspecto físico, en ocasiones matizada por la descripción del propio Cervantes y en otras por la mirada que de él hicieron autores como Doré o Picasso y que han quedado como representación gráfica de Don Quijote. El caso es que Don Quijote se ha convertido en las manos de animadores y animadoras en una auténtica apuesta gráfica para identificar al personaje de forma personal, sin importar lo que se cuenta sino cómo se cuenta. Y para ello se han utilizado todas las herramientas, todas las técnicas y materiales que la animación les otorga.

De carácter experimental, son trabajos como los que siguen a continuación: *Monsieur*

Quichotte (2004), del francés Julien Bisaro, un extraño trabajo en el que se mezcla animación de muñecos, recortables y dibujo animado. Bisaro coloca a los protagonistas de Cervantes en un mundo contemporáneo, en una carretera por la que cabalgan mientras reflexionan y elucubran. Los molinos harán que descubramos que los muñecos montan sobre el aire, y solo aparecerán Rocinante y Rucio en las sombras que producen. Árido discurso, árido decorado, repleto de resonancias caballerescas. La belga *Don Quijote de la Mancha, Capítulo primero* (2011), de Alex Baladi e Isabelle Nouzha, es también un trabajo realizado con técnicas mixtas, imagen real, pixilación y recortable, que busca transgredir utilizando una voz en *off* para narrar el capítulo primero del libro, mientras las imágenes a modo de explicación nos descomponen a un Quijote grotesco en imagen real, caracterizado de muñeco de gran guiñol y con puesta en escena de película muda, en un blanco y negro saturado que refuerza el blanco del maquillaje en el rostro casi desquiciado de Don Quijote. Los recortables que representan las ensoñaciones o locuras que atormentan al loco, son del mismo material que los decorados que rodean tanto la imagen real como la parte animada. Sencillas líneas de tinta negra que contrastan con el blanco vacío.

I, Don Quixote (2013), de la estadounidense Shayne Hood, es una película de muñecos animados que utiliza el musical *El hombre de La Mancha* como referencia. Cervantes en la cárcel, rodeado de ratas y con ayuda de atrezo y una máscara de Don Quijote, se pone a cantar *I, Don Quixote*, transformándose en el personaje. El cantable termina y vemos el molino. Interesante propuesta, más en el trabajo metafórico de las máscaras que en el diseño de personajes.

Lost Knight or the Story of Don Quixote/Потерянный Рыцарь или Сказание о Дон Кихоте (2012), de la rusa Anastasia Victorova, es una pieza que sorprende por el material animado, trozos de cristal, y por la visión imaginaria que le otorga esta técnica. Con una animación limitada en los movimientos, la directora construye un universo casi en forma de *collage*, de mosaico en el que los personajes y decorados son como fragmentos de vidrieras. Don Quijote y Sancho adquieren una estructura física aleatoria, totalmente conceptual, en la que cada pieza compone al juntarse con las demás la figura definitiva. Cercano a un constructivismo a base de irregulares pedazos de cristal, es curiosa la abstracción que supone cada una de las escenas: los molinos/gigantes, caminata bajo el sol de La Mancha, etc.



Lost Knight or the Story of Don Quixote/Потерянный Рыцарь или Сказание о Дон Кихоте (Anastasia Victorova, 2012).

Dom Quixote (2016), de la eslovena Jasmina Grudnik, tiene un concepto gráfico también heredero del *collage*, pero en este caso utilizando papeles recortados, y sobre ellos, o contra ellos, un Quijote (que no se por qué me recuerda a Cutlas) minimalista, solo trazos negros, realizado en dibujos animados. Esta pieza es un trabajo claramente experimental en el que se juega con un universo alejado de la imaginación clásica.

¿Qué gigantes? (2004), del venezolano José "Beto" Acosta, es una oscura, futurista y encriptada versión de Don Quijote a bordo de una nave/Rocinante que se enfrenta a unos no menos futuristas y crípticos molinos. Con una estética descarnada, sucia y mecánica, el director nos propone una animación en la que se mezcla el 3D con opciones de 2D, cercanas al recortable. No hay apenas nada que nos haga reconocer al personaje, pero no hay duda de que en este caso la búsqueda formal de Don Quijote, le lleva casi a sus antípodas.

Idea y forma son dos maneras de acercarse a Don Quijote, pero no las únicas, y me gustaría mencionar otros títulos que nos acercan a un personaje que se ha convertido en imaginación universal. Son trabajos en los que a veces tan solo aparece su fisonomía, como en *Le Tige est plus beau* (2009), del francés Cyril Besse, o en la rusa *Poor Yorick* (2007), de Sergey Gordeev; *ExLibris* (España, 2009), de María Trénor, en el que se homenajea de forma sutil no solo el libro sino también el trabajo con sombras de Lotte Reiniger en el largometraje de Georg W. Pabst *Don Quijote* (1933); el trabajo de escuela de la austriaca Pia Auteried, *Deux mondes* (2011), en el que se nos propone la fusión gráfica de Doré y Picasso; el descaro y humor con que el belga Olivier Goka nos plantea su particular y desmitificadora visión de un

no tan caballero Don Quijote en *La Dulcinée du Toboso* (1994); o la conversión de un maestro del disfraz como es Mortadelo, el personaje de Ibáñez, en un Quijote un tanto casoso y su escudero Filemón, en *Engaño a Filemón* (1969) de Rafael Vara.

Es curiosa la reflexión que se plantea en *Eran gigantes* (España, 2011), de Hugo Sanz, ya que en este cortometraje se da la vuelta a la locura de Don Quijote, convirtiéndola en pura lucidez, al ser el único que es capaz de ver gigantes reales (robots en este caso), donde el resto tan solo ve simples molinos imaginarios. El Caballero se enfrenta a unos robots que para invadir nuestro planeta se camuflan de molinos de viento y, aunque como siempre quedará maltrecho en el enfrentamiento, abortará la misión de los invasores. Realizada con dibujos animados en los que contrastan el azul de los robots con la tonalidad sepia, ocre, de fondos y personajes.

Y también novedosa, aunque más irregular, es *Cervantes 21* (España, 2005), de Héctor Caño, un acercamiento a la figura de Cervantes joven (el anterior al de la batalla de Lepanto y con un cierto parecido a un Tintín con perilla). Narrativamente, este trabajo se centra en contar la huida de Cervantes hacia Italia, por haber escrito de forma inconveniente contra un noble. Visualmente, esta pieza busca un cierto realismo, no muy logrado, a base de una animación de dibujos limitada y un tanto encorsetada. Si no fuera porque se sale de la línea de adaptar al personaje Don Quijote y hacerlo con el autor Cervantes, este cortometraje sería uno más de una larga lista de visiones arquetípicas.

Para terminar este repaso (que se nos queda corto o largo, según quien lo mire), quería mencionar algunos trabajos que surgen casi en forma de maratón o de encargo, dentro de convocatorias que buscan acercar a Don Quijote a la mirada o a la interpretación de estudiantes o animadores.

En 2005, dentro del festival Animadrid se convoca un concurso maratón llamado Animamax, en el que en veinticuatro horas se ha de hacer una pieza en 3D en la que se integren dos elementos: la figura del Quijote y el acercamiento a la discapacidad intelectual a través de la publicación de FEAPS Madrid "Yo Como Tú". El primer premio fue para el trabajo de Martín Esnaola y Alejandro González, y el segundo para el de José A. Soto y Marco A. Silva.

Más reciente, en 2015 y 2016, fue la realización de cortos de animación basados en Don Quijote (aunque en algunos cueste ver la relación), producidos por la Cinemateca de Holon (Israel) en colaboración con el Instituto Cervantes. Estos cortometrajes, realizados por estudiantes de Bachillerato y Bellas Artes de Israel, tomaron parte en un concurso cuyos

ganadores y vídeos seleccionados fueron los siguientes: *Knight to 5*, de Shachar Tzin y Daria Cohen (Primer premio) y *Don Quixote*, de Tamar Akavia y Dorit Megidor (Segundo premio). Y quedaron como finalistas: *Sword*, de Idan Hershkovitz; *Knight's Quest*, de Ori Goldberg y Nadav Faibish; *No Name*, de Mariana Raskin; *Lost Signal*, de Yakier Bunker y Ayelet Shoal; *Siesta*, de Dotan Goldwasser y Yoav Bril; *2 Worlds*, de Maor Friedman y Asaf Geva; *Héroe del día*, de Eli Rabinovitch y Yeal Messing; *Everyday Heroes*, de Yael Ozsinay e Inbal Ochayon; *Donkey Shot*, de Shaool Levy y Shira Avigad.

El tercer ejemplo del acercamiento de Don Quijote a la escuela es *Dom Quixote, Sancho e Dulcinea em "Focando na parceria que há"*, un cortometraje realizado por Antonio Sodré Schreiber, Clara Juliano, Roberta Guizan, Carolina Secco, Maia Matida y Lucas Stirlin, durante cinco días dentro de la Maratona Animada 2015, que formó parte del festival brasileño Anima Mundi. Corto con muñecos animados hecho por estudiantes, de carácter *amateur*, con un toque muy sugerente en cuanto a la propuesta de personajes (el Quijote tiene cabeza de tapón de corcho, y la de Sancho es una máscara de metal). Don Quijote sale de aventura montado en su morsa rocinante. Se encuentra con su Sancho Panza que es una mujer, y Don Quijote le dice que no puede ser su escudero por ser mujer y ella le dice que porqué y como no sabe qué responderle le acoge como escudero, pero prefiere llamarle Dulcinea. Ambos se van de aventuras (Sancho/Dulcinea montado en una foca/rucio), y al final claro se encontrarán con un particular molino.

Este cortometraje casi infantil me parece un precioso final, imperfecto pero de una frescura maravillosa, a estas aventuras del Caballero de la Triste Figura, que continua su viaje por el cine de animación en la exuberante filmografía que acompaña, completa y resalta este texto.

CERVANTES TELEVISIVO

Manuel Palacio

Suma cervantina en la televisión

Quizá debido a su pretendida falta de rugosidad textual, a su bajo estatuto como investigación histórica o a la mayor dificultad que posee el acceso a las fuentes (recuérdese

que en España casi toda la televisión producida con anterioridad a 1970 forma parte de una *terra incógnita*), lo cierto es que paradójicamente los productos audiovisuales más vistos, los televisivos, son los menos estudiados. Tal vez por ello, la tarea de establecer la "suma cervantina" en las televisiones españolas está llena de dificultades. "Cervantes", como casi cualquier estudio que movilice la historia de la televisión, se convierte en un objeto mayestático por razones estrictamente cuantitativas. Ítem más: no sólo la oferta es imponente sino que además es tan variada y heterogénea, que abarca todos los posibles referentes de ficción o documental, todo tipo de géneros audiovisuales y, por supuesto, la más amplia batería de soportes técnicos (cine, vídeo, dibujos animados, marionetas,...), algo que, recordémoslo, desde la percepción de las imágenes no es un hecho baladí. Hagamos, pues, a modo de entradilla un censo de la obra cervantina, que tiene su complemento informativo en la filmografía de este trabajo.

Inevitable: cualquier recuento de la oferta televisiva sobre Cervantes debe empezar por las versiones que se han hecho de las cuitas del ingenioso hidalgo manchego. Televisión Española ha producido en sus poco más de cuarenta años de existencia tres versiones de *Don Quijote de la Mancha*, emitidas en los años 1962, 1979 y 1992, así como una *Novela sobre La ínsula de Barataría* (1970). Igualmente, ha participado en la coproducción de otra adaptación dirigida por Maurizio Scaparro con guion de Rafael Azcona (*Don Quijote, Fragmentos teatrales*), 1983, (emitida en 1985). Por su parte la televisión autonómica vasca, ETB, se asoció en coproducción en una versión soviética dirigida por el georgiano Revaz Chjeidze, con guion, entre otros firmantes, de Marcial Suárez, y emitida en euskera en 1989 (*Don Quixote eta Santoren Bizitza/La vida de Don Quijote y Sancho*).

Del resto de la obra cervantina se ha adaptado parte de sus piezas dramáticas (básicamente entremeses que nunca se han emitido en el prime time de la primera cadena de TVE) y algunas "Novelas Ejemplares", transformadas, en ocasiones, en folletines seriados (*Novelas*, habitualmente de cinco capítulos de media hora grabados en vídeo) o en episodios singulares de series filmadas en soporte fotoquímico. Como inventario final: los telespectadores españoles han podido ver tres versiones de *La ilustre fregona* (1963, 1973, 1978), tres de *El licenciado Vidriera* (1966, 1973, 1974), dos de *El juez de los divorcios* (1967, 1983) y de *El retablo de las maravillas* (1967, 1985), y una larga lista de obras adaptadas en una única ocasión.

Alejándonos de las traducciones audiovisuales de las obras cervantistas pero todavía en el

campo de la ficción, también hallamos al alcaláino en el subgénero de las biografías; un apartado éste que, producidas como novelas o como series, según las épocas, está muy presente en la historia de la televisión mundial. Las biografías, luego lo veremos, son parte medular de la vocación vulgarizadora de la institución televisiva y de hecho siguen presentes en estos turbulentos años televisivos (por ejemplo, la vida de *Blasco Bañez* de Luis García Berlanga -Canal 9/TVE, 1997- o la reconstrucción de la vida de Felipe II que está preparando Jesús García Dueñas para la temporada 1998-1999). En el caso de Cervantes se han producido dos adaptaciones televisivas de su vida (1967 y 1981).

Con el mismo uso didáctico que las biografías ficcionadas, pero con un pie en las retóricas de los documentales, habría que incluir las reconstrucciones históricas, en ocasiones dramatizadas, que se realizan con un afán de actualización de un determinado evento; en estos casos, el verdadero protagonista suele ser el presentador del programa tal como ocurría en *La víspera de nuestro tiempo* (emisión sobre *La Mancha de Don Quijote y Sancho*, 23.7.68) y en *Libros que hay que tener* (*Don Quijote*, 11.9.67). Las palabras de Gaspar Gómez de la Serna, responsable del último de los programas mencionados, resultan muy explícitas de este planteamiento de la institución televisiva: "En el ánimo de cuantos hacemos Libros que hay que tener está siempre una idea: el hacer asequible a todo el mundo el programa. Por ello aparece en la pantalla el autor del guion. Se le sitúa siempre en su lugar de trabajo, rodeado de sus libros, expresándose en un tono casi coloquial. Así se hace más ameno el programa porque, además, se dan muchas imágenes de la vida que se está contando. Se consigue de este modo una combinación de entretenimiento e información que llega a todos los espectadores" (*TeleRadio*, 5.6.67, nº 493). En el caso de *Don Quijote* el presentador fue Francisco García Pavón y el realizador José Antonio Páramo.

Entre los documentales que TVE ha hecho sobre el tema puede mencionarse *Quijote ayer y hoy* (César Fernández Ardavín, emitido el 6.9.64) que pasa por ser el primer film producido por Televisión Española. El cortometraje de Fernández Ardavín, de 35 minutos de duración, estaba narrado desde la perspectiva pictórica de los grabados de Gustave Doré y, según parece, se había estrenado en el Festival Internacional de Cine de Berlín.

Aunque fuera del territorio que estas páginas pretenden cartografiar, a saber, Cervantes en las televisiones españolas, quizá merezca mencionar algunos casos en los que Don Quijote y Sancho han hablado en lenguas de más allá de nuestras Españas. Los televidentes angloamericanos vieron *The Adventures of Don Quixote*, en donde el papel de Don Quijote

lo interpretaba Rex Harrison y el de Sancho lo hacía Frank Finlay (tuvo una duración de 115 minutos y fue emitida el 7.1.73 por la británica BBC 1 y el 23.4.73 por la cadena norteamericana CBS). Por su parte, los espectadores franceses y alemanes se entretuvieron con *Don Quichotte*, dirigida por Carlo Rim en colaboración con Jacques Bourdon y Louis GrosPierre, en donde el alemán Josef Meinrad hacía de Don Quijote y el francés Roger Carel interpretaba a Sancho. Sobre esta adaptación conviene que nos detengamos un momento. La productora francesa Franco London Film y la alemana Deropa Films llegaron a España en el verano de 1964 con el fin de rodar una versión de la obra de Cervantes; para el cuadro de los actores secundarios contaron con una plétora de profesionales españoles tales como Fernando Rey (que interpretó el papel de El Duque), María José Alfonso o José María Caffarell. Los coproductores buscaron socios españoles y no los encontraron en Televisión Española; aunque sí los hallaron en Hispamer Films para la realización de sendos largometrajes: *Don Quijote y Dulcinea del Toboso* (ambos de 1967, Carlo Rim). La versión televisiva resulta inédita en España y se emitió como folletín seriado en Francia entre abril y junio de 1966 (13 x 26', 1966).

Lo pedagógico y lo textual en televisión

Adaptar "Cervantes", y más específicamente *Don Quijote de la Mancha*, a formas de representación audiovisual tiene algo de "descomunal". El mismo Manuel Gutiérrez Aragón se hacía eco de ello: "Con *El Quijote* ocurrió una cosa muy curiosa: todo el mundo, especialmente mis amigos, me aconsejaron que no lo hiciera, que no estaba tan desesperado como para tener que aceptar *El Quijote*. Hasta mi mujer era contraria, lo que me convenció de que podía merecer la pena intentarlo" (Castro, 1995). Aunque las causas de esas dificultades son diversas, existe un aspecto globalizador de todas ellas: *El Quijote* (e indirectamente Cervantes) constituye uno de los eslabones esenciales de la cultura y de la identidad "española" (un botón de muestra: en la fase final de este escrito el gobierno ha aprobado que el rostro de Cervantes sea uno de los enveses de los euros "españoles"). En palabras convertidas en preguntas: ¿Cómo se puede llevar a imágenes en movimiento un libro que, con independencia de si se ha leído o no, ya está lleno de imágenes para todos los españoles?; y desde otro prisma: ¿Cómo se puede adaptar un texto que para los degustadores de la riqueza y profundidad de su prosa supone una verdadera opera omnia

de la lengua castellana e incluso del mismo conocimiento humano?

Problemas, pues, enormemente complejos a los que se solapa como segundo gran escollo el bajo estatuto cultural y artístico que posee la televisión. De nuevo Manuel Gutiérrez Aragón nos lo deja claro: "Otro de los juramentos que me había hecho a mí mismo era no hacer nada para televisión porque me aburre mucho" (Gutiérrez Aragón, 1997: 12). Y si un film sobre *El Quijote* no suscita apenas interés en los amantes de la obra cervantina, ¿cómo se va a apreciar un programa o serie de televisión? Eduardo Haro Tecglen, con motivo del estreno de la versión de Manuel Gutiérrez, lo explicitaba así: "Prejuicios: Toda interpretación de *El Quijote* me parece, como dirían los viejos del partido, desviacionista. He soportado con estoicismo ballet, óperas, suites, películas, teatro, dibujos animados, y siempre me han parecido mal" (*El País*, 30.1.92).



El Quijote (Manuel Gutiérrez Aragón, 1991).

Y de lo anterior brota un nuevo atolladero. ¿Cómo abordar el estudio de "Cervantes en la televisión", si no existe una metodología propia para el análisis de los programas televisivos? Como se sabe, a menudo en España tiende a asimilarse el funcionamiento textual de una película, proyectada en una sala pública y en oscuridad, con el de un programa televisivo consumido en zapatillas en el castillo familiar. Un ejemplo revelador: *El Quijote* de Manuel Gutiérrez fue comparado en los comentarios críticos con los que habían realizado Georg W. Pabst y Grigoriy Kózzintsev. Creo que es desorientador e improductivo utilizar herramientas de análisis fílmico para el estudio de los productos de la televisión. Por ello, no deja de sorprenderme la innegable obcecación que se tuvo entonces por establecer el canon del buen Quijote audiovisual a partir de unas películas que, necesariamente, poseen una relación muy tangencial con las operaciones estilísticas necesarias en televisión. Pienso que

se pueden encontrar más sólidas pasarelas entre texto escrito y adaptación audiovisual en *El Quijote* realizado por Carlo Rim que en el Pabst, en el Scaparro/Azcona que en el Gil, en el Revaz Chjeidze que en el de Kózintsev. Y, desde luego, creo que tratándose de *El Quijote* el canon no puede omitir el cordón umbilical que en España posee el texto cervantino con cualquier adaptación que se realice.

Desde luego que no se premia desde la institución televisiva la rugosidad textual de las obras. En la televisión, la operación decisiva consiste en añadir a todos los productos televisivos dirigidos al público mayoritario del horario de máxima audiencia, una pátina que pretende fijar un patrón de lectura. Recordemos el modélico caso de la adaptación que hizo Miguel Picazo de *Rinconete y Cortadillo*. Picazo realizó en 1971 la versión estilísticamente más innovadora de todas aquellas basadas en textos de Miguel de Cervantes. El director andaluz, que hizo virtud de las carencias espaciales que tenían los platós televisivos, utilizó recursos inusuales tales como una planificación fundamentada en el uso de planos medios y medios cortos, una iluminación, en ocasiones, contrastada; una puesta en escena concebida para recalcar el carácter de representación, una enunciación conscientemente explicativa, entre otros. Empero, el programa se emitió (en TVE 2) con una entradilla en la que, sobre el fondo de un plano de la ciudad de Sevilla, una voz en *off* contextualizaba la novela picaresca y fijaba la dirección de la lectura; en sus palabras: "Miguel Picazo aborda el texto subrayando el aspecto colectivo del mismo que conviene perfectamente a las fórmulas escénicas de la comedia musical. El protagonista es, por tanto, esa parte del pueblo español que participaba de las migajas de la conquista americana".

Tampoco hay que olvidar lo imbricada que está la premisa anterior con que el hecho de que el público televisivo tenga que compartir los ineludibles ritmos domésticos con el visionado de los programas. El corolario, perturbador en sí mismo, es que el televidente, con independencia de su perfil sociodemográfico y de su nivel de instrucción, nunca asigna un estatuto estético a su ocio televisivo. Ya Anthony Burgess, cuando repasaba sus vivencias como espectador televisivo, apuntaba que la televisión le había producido muy pocas experiencias estéticas, aunque rescataba todo el conocimiento que le había proporcionado sobre la vida de los animales (véase, *El País*, 21.11.91).

Ineludible añadir que con este panorama los análisis de base estética, tan habituales en la reflexión cinematográfica, no son muy operativos para acercarse a los productos televisivos; podríamos concluir que el cine y la televisión son de iguales como lo son las churras y las

merinas. Es necesario buscar un eje distinto sobre el que vertebrar la productividad de los textos televisivos. Propongo aquí que ese eje sea la interrelación entre lo pedagógico y lo textual.

Creo que en la televisión el juicio tiene que partir de la dialéctica entre lo pedagógico y lo textual, del peso que se asigna a lo textual en un guiso en el que, para los intereses de la institución y para la actitud de visionado del espectador, el primer sabor percibido tiene que ser lo pedagógico. En suma, la productividad de los Cervantes y los quijotes televisivos no puede establecerse únicamente sobre la base de los patrones estéticos fijados por la historia del cine sino también por su competencia para inocular savia nueva a lo pedagógico. Lo superficial de las rutas de lo pedagógico puede variar según los periodos; pero, en los niveles profundos, sus objetivos siempre son los mismos: partir de las capas de la sedimentación histórica del pasado para reelaborar el espacio público cultural del presente; y nadie duda que la Televisión ocupa un lugar básico en la configuración del espacio público. Obsérvese que este contexto descrito, la dialéctica pedagógico-textual, proporciona una nueva medida a la figura de los asesores literarios o históricos tan habituales en las series televisivas. Así podemos entender su función no tanto para garantizar la fidelidad de la adaptación o el rigor histórico del programa, sino, sobre todo, para sancionar el cumplimiento del canon pedagógico de lectura aceptado por la comunidad. Dicho de otra forma: los pedagógicos textos televisivos no pueden producir disonancias y ruidos que dificulten su circulación en el espacio público y en la imaginaria colectiva (nacional).

El caso de la serie de dibujos animados *Don Quijote de la Mancha* es especialmente modélico; y lo es porque siendo la única versión que ilustra todas y cada una de las andanzas de El Caballero de la Triste Figura el espectador la percibió, con absoluta independencia de su cercanía o alejamiento del texto literario, como unos dibujos animados más cerca de una lícita y habitual operación de *merchandising* que de una adaptación más o menos errada de la genial novela. Y ello por mucho que inicialmente TVE intentara proteger a la serie con el manto de lo pedagógico y que Manuel Criado del Val, uno de los dos asesores que tuvo la serie, miembro a su vez del Instituto Cervantino, asegurara: "Tiene que ser una serie en la cual no haya errores, porque serán muchas las personas especializadas que estén pendientes de su fidelidad" (*TeleRadio*, 15.10.79, n°1138).



Don Quijote de la Mancha (Cruz Delgado, 1979-81).

Uno de los lados de la dialéctica enunciada conecta con la misma actitud de los cineastas televisivos. Hace veinte años se decía en Italia que: "En la televisión el autor tiende a eclipsarse frente a la figura del enseñante". Y como todo el mundo sabe, la enseñanza escolar es el elemento esencial en la creación pedagógica de ese espacio público por el que circulan los programas televisivos. Internacionalmente, el ejemplo más paradigmático quizá sea el de Roberto Rossellini; recientemente, Ángel Quintana (1996) ha trabajado con pertinencia sobre los motivos por los cuales Roberto Rossellini decidió convertirse, desde mediados de los años sesenta hasta su muerte, en una especie de maestro de escuela televisivo al servicio de la divulgación humanista.

Acostumbrados, pues, a navegar por los conocidos cauces de la reflexión estética, quedamos desnortados y sin brújula cuando se explicita el objetivo de una serie como *Los Libros* (1974-7): "(...) divulgar obras literarias, españolas y extranjeras. Mediante la escenificación de los pasajes más significativos y la explicación de las circunstancias en las que se gestó la obra se intenta mostrar la significación de la misma y de su autor" (*TeleRadio*, 8.7.74. n°863); y mucho más cuando se recuerda que *Los Libros*, cuyo primer episodio fue la adaptación que hizo Jesús Fernández Santos de *El licenciado Vidriera*, se consideró como una serie de producción y realización de lujo para los estándares españoles de los primeros años setenta (*Los Libros* se filmó en cine y en color; en la serie trabajaron realizadores tales como Josefina Molina, Emilio Martínez Lázaro, Alfonso Ungría, Jaime Chávarri, Miguel Picazo, Fernando Méndez-Leite o Pilar Miró, entre otros).

En definitiva, un producto televisivo que cuente con elevado presupuesto o con equipos técnicos o artísticos prestigiados no significa que, como ocurre en el cine, los aspectos

formales o de contenido puedan anteceder al planteamiento pedagógico. De hecho es lo contrario: un producto televisivo sólo puede ser lustroso si su universo audiovisual permite transitar a lo pedagógico; y de ahí que las series más suntuosas sean aquellas en las que se privilegie la circulación de las imágenes asentadas en el imaginario colectivo y/o que faciliten ajustar el pasado a las necesidades de lo nuevo. Y aunque, claro, la televisión de los años noventa no es la del pasado, no sólo por la concurrencia comercial entre emisoras sino también porque en cuarenta años han variado las reglas del consumo televisivo, el poso pedagógico sigue estando ahí; es connatural tanto a un medio que se desenvuelve en el espacio público cuanto a las zapatillas que se calzan en el castillo familiar.

En nuestro caso, lo pedagógico televisivo posee una última cara: Cervantes y Don Quijote no pueden pensarse sin valorar que siempre son parte de una operación de política cultural. Aunque sólo sea porque, estando como ha estado la economía de la televisión al margen del mercado de los programas concretos, cualquier producción que se acometa puede verse como un ejercicio ideológico en el sentido más amplio que puede dársele al término. Mojones del camino: la primera versión televisiva de las cuitas de Don Quijote (*El Quijote*, 1962) es de facto el comienzo de la modernización de TVE que impulsó Fraga Iribarne cuando en julio de 1962 se hizo cargo del Ministerio de Información y Turismo. El primer gobierno de UCD intentó que Fernando Fernán-Gómez adaptara la obra capital de Cervantes, y así lo adelantó Pío Cabanillas, Ministro de Cultura del que dependía TVE, en rueda de prensa en julio de 1977 (Cf., entre otras fuentes, *TeleRadio*, 8.8.77, n° 1024). Como es sabido la UCD finalmente tuvo que "conformarse" con la versión en dibujos animados y con la biografía *Cervantes*. Por su parte, los gobiernos socialistas estudiaron primero coproducir con la Unión Soviética la adaptación de la novela de la historia del hidalgo manchego (José María Calviño firmó en febrero de 1984 un protocolo para la realización de la producción dirigida por Revaz Chjeidze, esa misma que en la actualidad figura como coproducida por ETB, *Don Quixote eta Santoren Bizitza/La vida de Don Quijote y Sancho*). Luego entraron económicamente en *Don Quijote, Fragmentos teatrales* de Maurizio Scaparro y finalmente, ya con Pilar Miró como directora general, abordaron la producción de la obra de Manuel Gutiérrez Aragón, *El Quijote*.

En este punto puede resultar modélico enunciar la secuencia y el orden de las incorporaciones al proyecto de *El Quijote* gestado por Pilar Miró; una serie comúnmente aceptada como la mejor medida de lo que una televisión puede dar sobre la más célebre

obra de Miguel de Cervantes. Resulta ejemplar porque de una manera oblicua establece el orden de prioridades de la institución televisiva. En primer lugar en TVE llamaron a Camilo José Cela para encargarle un guion de 18 episodios de una hora que diera cuenta de los dos libros de Don Quijote; la segunda llamada fue para el productor Emiliano Piedra y por último se incorporó Manuel Gutiérrez Aragón. En otras palabras, primero lo pedagógico, luego lo productivo y por último lo textual.

Los casos de Cervantes y El Quijote

Las series *Cervantes* (Alfonso Ungría, emitida en 1981) y *El Quijote* (Manuel Gutiérrez Aragón, emitida en 1992) fueron, cada una en su época, dos grandes esfuerzos de producción de TVE. Sendos trabajos contaron con la colaboración de Camilo José Cela y costaron ciento cuarenta millones de pesetas el primero y mil doscientos cincuenta el segundo. Tuvieron suerte diversa: la biografía suscitó encrespadas polémicas y *El Quijote* revisitado recibió los mejores elogios. Ambas series, como suele ser norma conocida por los programadores televisivos, tuvieron una mejor aceptación de la audiencia al principio de sus emisiones y una posterior caída hasta conseguir la estabilidad de espectadores. Veamos más en concreto los dos casos.

Ya hemos mencionado que "las biografías" constituyen un subgénero muy caro en las parrillas televisivas; no hay misterio: la Televisión siempre se ha servido del pasado para hablar del presente. Los ingredientes básicos son, asimismo, sencillos, pues se trata de combinar hechos históricos, idealmente presentes en las memorias colectivas de los ciudadanos, con personajes ficticios que faciliten el buen engarce de las situaciones "reales" y las inventadas. Es indiferente que, como en el caso de Miguel de Cervantes, haya muy pocas certezas sobre su vida, pues *Cervantes*, como cualquier serie biográfica, no busca el rigor científico sino la confluencia de la imaginería del pasado con las necesidades de relecturas del presente histórico. En las biografías, el margen de maniobra de lo textual frente a lo pedagógico siempre es reducido; quizá porque, como indica Quintana refiriéndose a las series biográficas realizadas por Rossellini, pero extrapolable a otras muchas experiencias televisivas, se "busca explicar historias colectivas a partir de existencias individuales" (Quintana, 1998-90).



Cervantes (Alfonso Ungría, 1981)

No es este el lugar, por supuesto, para hablar de las necesidades políticas que existían en el periodo histórico conocido como "la transición democrática". Pero sí lo es de subrayar que todo *Cervantes* es un alegato a favor de la disidencia cultural y la libertad de expresión; enmarcados ambos valores en una España inoculada del virus de la corrupción política y social y dominada tanto por el estado "policiaco" que había surgido de la Contrarreforma cuanto por la intransigencia frente al "otro". Significativamente, el ser judío converso marca todas las relaciones sociales de Cervantes. El alcaíno, como Mateo Alemán o Góngora, asiste perplejo a la descomposición del Imperio y no duda en anteponer su libertad creativa a las relaciones personales y familiares (dicotomía esta ejemplarmente expuesta por Alfonso Ungría y cuyos dramáticos ejemplos proporcionan desde la atalaya de 1998 una imagen muy poco edificante del escritor; verbigracia: aquel momento en el que Góngora y Cervantes discuten apasionados sobre los males de España mientras observan con desidia el asesinato de una persona).

Pero si los amables lectores de estas páginas dudan de la absoluta preponderancia que posee lo pedagógico en los trabajos televisivos tendrán que repensar el final de *Cervantes*. Veamos:

En el último capítulo de la serie un caritativo licenciado (interpretado por José María Muñoz), que ayuda a Cervantes en su postrera convalecencia, consigue, tras visitarle, una carta de recomendación del Cardenal de Toledo (la carta del eclesiástico respondía a una petición previa de Cervantes que los estudiosos de la vida del escritor han demostrado que

fue una falsificación del siglo XIX; excusa decirse que este documentado engaño les debió parecer nimio al director Alfonso Ungría y al asesor Camilo José Cela). Empero, la carta no consigue su fin pues Cervantes, en el ínterin del viaje, ha fallecido. El licenciado decide sufragar una lápida laudatoria para el creador de Don Quijote. Por su parte, el Santo Oficio, molesto por el texto de la lápida, abre un proceso inquisitorial al escritor muerto; la sentencia del Tribunal considera culpable a Cervantes y condena a sus obras al índice de libros prohibidos (o en su defecto a que sean expurgadas). Asimismo, se ordena destruir la losa de su sepulcro en un intento de borrar cualquier recuerdo del autor. En la secuencia con la que se cierra la serie, mientras unos operarios martillean la lápida, un *travelling* nos acerca a un primer plano del juez inquisidor y tras un corte de plano, que nos lleva de nuevo a la destrozada losa, una voz en *off* dice: "acabamos de ver por qué Cervantes no tiene lápida en la tumba donde lo enterraron (...) y también les hemos hecho asistir a un proceso inquisitorial que probablemente nunca existió. Y sin embargo no les hemos mentado porque la persecución a Cervantes que han presenciado acaso no sea tan solemne, y desde luego no la llevó a cabo por procedimientos habituales el Santo Oficio, pero existió. (...) En la reconstrucción de la vida de Miguel de Cervantes que les hemos presentado hay algunas otras licencias pero en lo esencial los episodios de nuestra serie les han transmitido el espíritu cervantino, el de su vida y sobre todo el espíritu de su obra hecha desde la cautela para servir mejor a la libertad."

En España, en ningún periodo histórico lo pedagógico tuvo menos reparos a presentarse como tal. Y, aunque lejos de las ondas televisivas, Alfonso Ungría pretenda borrar las huellas de lo pedagógico en una (velada) reivindicación de lo textual: "No es sólo una biografía. Es una auténtica serie de aventuras en la que hay amores, guerras, cárcel, fiestas, evasiones, teatro, de todo. Hemos hecho una historia espectacular, interesante para el público. Una historia con un gran nivel cultural y un respeto fundamental a los acontecimientos históricos" (Alfonso Ungría en *TeleRadio*, 6.4.81, nº1215). El esfuerzo es inútil; como hemos dicho, toda serie biográfica, y Cervantes no es una excepción, está teñida de los efectos que tiene la circulación de lo pedagógico en el espacio público tales como el utilizar el pasado al servicio del presente o el interpretar lo nuevo y lo viejo de una manera sincrónica.

Antes de entrar en *El Quijote* de Manuel Gutiérrez Aragón conviene hacer una valoración previa sobre las dos versiones de *Don Quijote* coproducidas por emisoras televisivas españolas (*Don Quijote, fragmentos teatrales*, de Maurizio Scaparro, y *Don Quixote eta*

Santoren Bizitza/La vida de Don Quijote y Sancho, de Revaz Chjeidze). Las dos poseen operaciones estilísticas sugerentes. En la primera su productividad textual reposa en la fuerza de la puesta en escena teatral; y en la segunda en el dibujo de la figura de Don Quijote y en la muy atractiva mezcla de tiempo pasado y presente. Empero, en ninguna de ellas cristaliza lo pedagógico.

Porque, si ciertamente hemos definido lo pedagógico en relación a la manera en la que el pasado identitario se sedimenta en el espacio público, resulta difícil centrar la dialéctica textual-pedagógico en unas series que han sido concebidas y realizadas en otros espacios públicos y culturales. No es decisivo cuál sea la lengua original utilizada (italiano y georgiano respectivamente); lo importante es que ambas adaptaciones se perciben como extranjeras por el público español y como tal se colocan al margen de la cadena causal identitaria, del espacio público de lo pedagógico (sobre el tema de las coproducciones y la identidad cinematográfica puede verse Palacio, 1997).

La serie de *Don Quijote, fragmentos teatrales* resulta extraña tanto a los procesos de la representación televisiva del teatro en España cuanto a la tradición dramática de TVE; pero sobre todo es extraña a los estilos de interpretación teatral y a la cultura teatral española. El corolario es que *Don Quijote, fragmentos teatrales*, con independencia de sus valores textuales, no permite circular lo pedagógico (español); y por ello, se convierte en inadecuada para los horarios televisivos de máxima audiencia.

En la versión de Revaz Chjeidze hallamos, asimismo, ejemplos reveladores. El más llamativo acontece en el mismo inicio de la serie. Don Quijote, que nace a la vida saliendo de un huevo y que porta un crucifijo en el pecho, se encuentra con Hamlet; entre ambos se desarrolla un diálogo. El príncipe danés pregunta al hidalgo: "¿Quién sois?" Y el de la Triste Figura contesta: "Soy Don Quijote, caballero andante. Mi deber es socorrer viudas y huérfanos. Acabar con el mal para restablecer en el mundo la verdad y la justicia de Dios". Por supuesto que cualquier lector de *Don Quijote de la Mancha* sabe que los imperativos morales de Don Quijote son muy otros que los que enuncia en la versión georgiana; pero más determinante para su adscripción a la etiqueta de extraña es que en la circulación pedagógica de Don Quijote no son equivalentes su figura y la de Hamlet. Uno es poco más o menos un loco que jugaba con una calavera en la mano y el otro es el más depurado ejemplo de cómo los españoles transformamos la vida en ficción, santo y seña de identidad nacional o, como dice la definición que del vocablo "quijote" hace la Real Academia:

"Hombre que pugna con las opiniones y los usos corrientes por amor a lo ideal. Hombre que quiere ser juez de causas nobles aunque no le atañan".

Como es sabido, el encargo y la puesta en marcha de *El Quijote* de Manuel Gutiérrez Aragón se produjeron en un periodo televisivo anterior a la concurrencia competitiva entre emisoras. Podría hasta decirse que la estancia de Pilar Miró al frente de RTVE (1986-1989) fue una fase especialmente proclive para que el fiel de la balanza de la dialéctica textual-pedagógico se inclinara hacia lo textual. Empero, cuando los trabajos se terminan hay que emitirlos y ahí rebrota lo pedagógico. Tras la presentación pública del primer capítulo de la serie en la Universidad de Verano de El Escorial (agosto de 1991), los programadores tuvieron dudas sobre cómo colocar en la parrilla una obra que tenía, según los estándares de la temporada 1991-1992, muy poco del tempo televisivo. El problema no era tan sólo que la concurrencia hubiese igualado por lo bajo la noción de calidad televisiva; sino también que el consumo televisivo está condicionado por el uso del mando a distancia y que los ritmos domésticos del castillo familiar dificultan, hasta casi impedir, la atención continuada a una pantalla que tenga muy poco movimiento interno (un único ejemplo: los créditos iniciales, letras blancas sobre fondo negro y música orquestal, duran aproximadamente 1'45"; los finales, algo más de un minuto y medio).

El corolario de la nueva situación fue que los programadores no podían presentar la serie confiando en sus valores textuales, pese a que éstos fueron las bases de que se acometiera el proyecto a finales de los años ochenta. En TVE tomaron una decisión que se reveló fructífera: convertir el trabajo de Manuel Gutiérrez en algo que emanaba sin solución de continuidad de la obra de Cervantes; justamente aquella que cuando circula pedagógicamente por el espacio público español es considerada como un ejemplo constitutivo de la cadena causal de la identidad nacional española.

En TVE hicieron la mejor y mayor campaña promocional que nunca se había visto; arrojaron el estreno de la serie destacando tanto el carácter emblemático del libro y la repercusión cultural que ha tenido en todas las lenguas y culturas cuanto los premios internacionales obtenidos por la serie; en suma, *El Quijote* de Manuel Gutiérrez Aragón apareció en las pantallas de los televisores como un verdadero acontecimiento nacional.

Los parabienes de la crítica, aunque matizados con algunas objeciones, casi fueron unánimes. Eduardo Haro Tecglen catalogaba la serie como una excelente ilustración de la novela, la mejor desde Gustave Doré (*El País*, 30.1.92). Luis Apostua subrayaba que mientras

que *Don Quijote de la Mancha* fue palabra, el de Manuel Gutiérrez es imagen, paisaje, luz, interpretación, (ABC, 30.1.92). Incluso la visión más reposada, universitaria, de los profesores Antonio Lara ("la serie nos devuelve la materialidad de los personajes, las casas y los vestidos de la vieja historia") y Rafael Utrera ("la objetividad de la cámara da fe notarial") (ambas intervenciones, 1993) coinciden en sumarse a las felicitaciones.

Tales celebraciones colectivas nos indican, quizá, que Gutiérrez Aragón traspasó para la opinión de los críticos el umbral de lo pedagógico. Y lo menciono porque habrá que coincidir que escorados hacia lo textual o estético no ha habido en España tradición crítica que reivindicque lo que hemos venido denominando lo pedagógico audiovisual. En definitiva, ¿en *El Quijote* hallamos, como en el mejor cine, el buen hacer estilístico que distingue a los más consolidados cineastas, la preponderancia de lo textual sobre lo pedagógico? No estoy seguro. Y lo dudo porque en ese caso la crítica no podría aceptar el desaliño en la realización y el montaje, los fallos de racords que posee, en ocasiones, el cineasta cántabro. Dos ejemplos de una larga lista: Primero: Cuando el cura y el barbero deciden acercarse hasta Sierra Morena, con el fin de engañar a Don Quijote y llevarlo a su casa, van acompañados sucesivamente de dos criados, luego de ninguno (como en el libro) y más tarde tan sólo de uno. Segundo: las bellas composiciones de Don Quijote y Sancho cabalgando por el paisaje manchego tienen, según la posición del sol, una dirección hacia el sur y en el plano siguiente, sin ninguna indicación que se ha producido una elipsis temporal, hacia el norte.

Entonces ¿qué tiene *El Quijote* que se convirtió en una de las series más alabadas de la historia reciente de la televisión en España? O desde nuestros intereses ¿cómo ha resuelto Manuel Gutiérrez Aragón la necesaria exigencia de fidelidad (pedagógica) al texto cervantino con su posicionamiento como reconocido cineasta? Respuesta unívoca: la gran aportación que posee la serie es el equilibrio, relativamente inédito, que consigue Gutiérrez Aragón entre lo pedagógico y lo textual; la *turmix* del director mezcla los dos condimentos haciendo un guiso en el que lo pedagógico, aunque dominante tras la contextualización que obligó la campaña promocional de TVE, no impregna el sabor del conjunto.

Ciertamente, Manuel Gutiérrez buscó que *El Quijote* fuese reconocido como El Quijote de Manuel Gutiérrez Aragón. El hecho no es baladí, porque en televisión la presencia de un autor responsable en última instancia del resultado final queda capidismuinida. El director cántabro se preocupó de fijar sus huellas de autor al margen de la ilustración del texto original. Algunas de ellas, por cierto, determinadas por lo pedagógico tales como la

aparición corpórea de Dulcinea, ausente en el Primer libro de *Don Quijote de la Mancha*, o los descartes que hizo de episodios presentes en la novela como la historia de *El curioso impertinente* o *El capitán cautivo* (el guion de Cela ya había suprimido la primera de las historias citadas); omisiones que pueden ser así lícitamente interpretadas como una cesión pedagógica a la centralidad de las cuitas de Don Quijote. Sin embargo, estos ejemplos resultan secundarios comparados con otras operaciones que, conscientemente, le apartan de la fidelidad cervantista.

En primer lugar, el cineasta deja al personaje de Cardenio al margen del engaño que el cura, el barbero, y Dorotea / Micomicona han urdido para convencer a Don Quijote, de que abandone Sierra Morena (por cierto, y entre paréntesis, Manuel Gutiérrez no explicita los motivos por los cuales Dorotea participa en la mentira y se autotransforma en la Princesa de Micomicona; esta carencia crea un vacío que no puede completar el espectador de *El Quijote*). Sin embargo, la momentánea ausencia de Cardenio en la trama es reutilizada por el cineasta. Por un lado, porque le sirve para contraponer las locuras de Don Quijote y Cardenio (confrontación que está en *El Quijote* literario pero resuelta de distinta manera), y, por otro lado, le permite remarcar el carácter de representación teatral, alejada del realismo irónico que reivindica Gutiérrez Aragón para la novela y la serie, que posee la sorprendente reconciliación de las parejas Fernando-Dorotea y Cardenio-Luscinda, muy probablemente uno de los momentos fílmico-textuales más conseguidos.

En segundo lugar, Manuel Gutiérrez decide indicar que es él, y no los narradores del *Quijote* cervantino, quien está contando la historia que vemos; para ello reduce la autoconciencia del Don Quijote original. Recordemos que el personaje literario alude en varias ocasiones a la existencia de un sabio omnipresente que ha de escribir sus hazañas; por ejemplo, a partir del capítulo 2 del libro I; y, muy explícito, en el capítulo 19, cuando Don Quijote, tras ser denominado por Sancho como "El Caballero de la Triste Figura", comenta: "el sabio a cuyo cargo debe estar el escribir la historia de mis hazañas le habrá parecido que será bien que yo tome algún nombre apelativo". Empero el cineasta trastoca el parlamento y le hace decir a Don Quijote/Fernando Rey: "sin duda el sabio que escribe la historia de mis hazañas habrá querido que tome un sobrenombre". La sustitución del futuro condicional del Don Quijote cervantino por el presente actual de la serie televisiva sólo deja margen a una interpretación: el que escribe la historia audiovisual de las hazañas quijotescas no puede ser otro que el que firma la película que el espectador ve.

El equilibrio más inestable entre lo textual y lo pedagógico lo encontramos cuando el cineasta tiene la gallardía audiovisual de plantear el tema del narrador de *Don Quijote de la Mancha*. Hablo de gallardía porque un valor firmemente asentado en lo pedagógico consiste en aceptar que el narrador de las cuitas de Don Quijote es Don Miguel de Cervantes Saavedra. Las tan repetidas apariciones de la figura de Cervantes en las adaptaciones televisivas de Don Quijote atestiguan la indisolubilidad del matrimonio imaginario Cervantes-Don Quijote. Hay multitud de ejemplos de lo dicho desde la primera versión de 1962 hasta la vasco-georgiana de 1989; incluso en la versión de dibujos animados Cervantes miraba a cámara para explicar al espectador las diversas peripecias. Sin embargo, cualquier lector del libro sabe que el alcalaíno abrió unas cajas chinas para resolver el tema del narrador; de las cajas extrajo que un historiador árabe, Cide Hamete Benengeli, escribió la historia de Don Quijote y un traductor morisco "en poco más de mes y medio la tradujo" al castellano (1,9). Una versión exclusivamente pedagógica haría desaparecer a Cide Hamete Benengeli, como de hecho ha sido la norma; pero, en *El Quijote*, Manuel Gutiérrez busca un equilibrio. Veámoslo.

Miguel de Cervantes aparece en *El Quijote* como corresponde a la típica concesión pedagógica; sin embargo, Manuel Gutiérrez impronta su huella de autor. Ejemplos: Nunca vemos a Cervantes escribiendo pero su voz en *off* es la que da inicio al tan repetido comienzo del libro. En un plano espacial y temporalmente descontextualizado, vemos cómo el escritor se ríe de la ocurrencia (de Cide Hamete Benengeli) de que el barbero rescate *La Galatea* de la quema de libros. Y para concluir, en otro momento, Cervantes cuenta a dos amigos cómo encontró *Don Quijote de la Mancha*, escrito por un tal Cide Hamete Benengeli, pero su relato queda tan tangencial como enunciación, que de hecho no vuelve a mencionarse el asunto en toda la serie, ni Cide Hamete Benengeli, tan útil en el juego que *Don Quijote de la Mancha* fuerza a sus lectores, aparece como estrategia narrativa.

Conclusión apresurada: la verdadera productividad de *El Quijote* se halla en sus aportaciones a la dialéctica entre lo textual y lo pedagógico. Es ahí, justamente, en donde la obra de Manuel Gutiérrez Aragón encuentra el limen de una nueva fase de la creación televisiva, y eso es lo que la convierte en una serie decisiva en la moderna historia de la televisión en España.

UNA AVENTURA CERVANTINA DE LA FICCIÓN / METAFICCIÓN:

DESAFÍOS NARRATIVOS Y JUEGOS AUTOCONSCIENTES EN EL CINE

Javier Hernández Ruiz

"¿Por qué nos inquieta que el mapa esté incluido en el mapa y las mil y una noches en el libro de Las Mil y Una Noches? ¿Por qué nos inquieta que Don Quijote sea lector del Quijote, y Hamlet, espectador de Hamlet? Creo haber dado con la causa: tales inversiones sugieren que si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios. En 1833, Carly le observó que la historia universal es un infinito libro sagrado que todos los hombres escriben y leen y tratan de entender, y en el que también los escriben".
Jorge Luis Borges (Otras inquisiciones, 1952).

La mayor parte de los estudios que relacionan el cine con la obra cervantina lo hacen desde una perspectiva muy ilustrativa, ciñendo su disertación en torno a la mayor o menor fidelidad de las adaptaciones fílmicas respecto al original literario. No voy a sumarme a este tipo de operaciones, que tienen todavía muchos recovecos que auscultar, aunque casi siempre con un discurso bastante reiterativo y adaptado a plantillas comparativas no especialmente sofisticadas. Tampoco, obvio es, hay espacio para abordar un hondo tratamiento de la vasta problemática narrativo-ficcional derivada de las fábulas cervantinas, y de *El Quijote* muy en particular, en relación con el cine. Si bien estos últimos enfoques han sido frecuentes y lúcidos en el campo de las letras, el séptimo arte ha sido más bien poco propenso a ellos y tampoco la inteligencia cinematográfica le ha otorgado el protagonismo que se merecen. Por eso mismo, y para saldar en parte dicha deuda, se impone un tratamiento aproximado de aquellos desafíos de matriz cervantina que afectan a la narración y a la ficción cinematográficas. Recogería, de este modo, la antorcha de los excelentes estudios literarios en torno a la "novela de las novelas"⁷⁹ para comprobar en qué medida el caudal liberado allí por Cervantes ha sido encauzado por el cine unos cuantos siglos después.

Curiosamente lo que llama la atención a primera vista es comprobar en qué medida las adaptaciones cinematográficas o televisivas de *El ingenioso hidalgo...* apenas han sabido

⁷⁹ Una acertada recopilación de todos ellos se puede encontrar en López Navia, Santiago: *La ficción autorial en El Quijote y en sus continuaciones e imitaciones*; Serie Estudios Europeos, Universidad Europea, Madrid, 1996.

captar lo que llevaba dentro, es decir, la trascendencia artística de ese texto excepcional. Se ajustan la mayor parte a una propuesta narrativa bastante plana, que responde más bien a una simplificación decimonónica y académica del realismo que a la riqueza de perspectivas que fecunda la novela del gran escritor del Siglo de Oro. Y esto es ampliable a otros niveles de la representación fílmica, casi siempre orquestada por una rancia gramática clásica que deja poca capacidad de maniobra al vuelo creativo y teórico. Las excepciones son contadas, y entre ellas brilla de forma destacada el inacabado *Don Quijote* de Orson Welles, del que me ocuparé más adelante.

Muy exiguo bagaje audiovisual para la obra que inicia la novela moderna y en la que están en ciernes muchos de los problemas que afectan a la narración contemporánea⁸⁰, que todavía gira en torno a la noria de la ficción y metaficción. Más allá de cualquier elogio que nunca se considerará suficiente, el gran mérito de Cervantes en el campo de la narrativa es haber delimitado sus auténticos lindes -la novela es sólo ficción-, lo que justifica la vigencia universal e intemporal de su obra cumbre. Las reflexiones en torno a esa naturaleza fabulística, que se eclipsaron un poco tras el esplendor barroco, han estado presentes en el panorama literario internacional -Fielding, Sterne, Diderot, Thackeray-, especialmente en nuestro siglo, como demuestran los textos de Gide, Queneau, Nabokov, Fowles, Pirandello, Unamuno, Cortázar, el *nouveau roman*⁸¹ o el inconmensurable Borges. Se había protagonizado, por tanto, ese distanciamiento con el romo naturalismo del que ya renegó Cervantes, al tiempo que Carroll y Joyce habían alumbrado el potencial revolucionario del lenguaje escrito.

Pero ¿qué ha ocurrido en el ámbito cinematográfico en relación con estas cuestiones? En primer lugar, sorprende sobremanera cómo un arte que nace al filo del siglo XX haya sobresalido tan poco en los cuestionamientos de su propia naturaleza ficticia; sin duda porque le ha preocupado más encontrar vías de narratividad que resulten rentables de cara

⁸⁰ Eso explica afirmaciones aparentemente desmesuradas como la de Lionel Trilling: "Se ha dicho que toda la filosofía no es más que una nota a pie de página de Platón. Puede decirse que toda prosa de ficción es una variación del tema del *Quijote*". (Manners, morals and the novel, en *The Liberal Imagination*, Mercury Books, Londres, 1961, pág. 209. Traducción mía).

⁸¹ "Después de Les Faux Monna-yeurs, después de Joyce, después de La Nausée, parece que nos encaminamos cada vez más hacia una época de la ficción en que los problemas de la escritura serán considerados lúcidamente por el novelista, y en que las preocupaciones críticas, lejos de hacer estéril la creación, podrán por el contrario servirle de móvil". (Robbe-Grillet, Alain: *Por una nueva novela*; Ensayo Seix-Barral, Barcelona 1973, pág 14).

a unos espectadores educados en ese modelo apuntalado por el poder publicitario de la industria. Una vez que se consolidó, tras los balbuceos iniciales, un sistema muy solvente de contar historias (el Modo de Representación Institucional en sus diferentes variantes), ese otro tipo de reflexiones e interrogaciones sobre la ficcionalidad han sido más bien excepcionales.

Mientras el cine reafirmaba ese sistema narrativo sin fisuras, la novela moderna discurría, como consecuencia y a la vez causa de esa ampliación de los universos fabulísticos, hacia la multiplicación de focalizaciones o puntos de vista narrativos, proceso que incentivó Cervantes y que en los albores del siglo XX la vanguardia llevaría a sus últimas consecuencias a través de la técnica del *collage*, perdiéndose la unidad referencial del mundo exterior y poniendo en evidencia la fragmentación del yo. Pero el gran escritor castellano no hubiera rematado esa apertura de visión de no haber logrado una distancia con el mundo referencial, pirueta que consigue gracias a una técnica entonces revolucionaria: la ironía⁸². Este distanciamiento cervantino implicaba, además, la consciencia total del autor en relación con la obra que está haciendo; precisamente por eso en *El Quijote* se hace posible ese encaje de perspectivas que tendrá mucho eco en el Barroco y que llega a su punto culminante en esa pieza maestra de la pintura universal que es *Las meninas*.

"El mejor método para conseguir ver un objeto en su totalidad y a un mismo tiempo es colocar espejos que reflejen los lados ocultos de la vista. Mediante un procedimiento literario equivalente, se alcanza en *El Quijote* una nueva dimensión. Los pintores del Renacimiento italiano sabían que la imagen reflejada en el espejo produce, curiosamente, un mayor efecto de realidad; Velázquez también lo sabía. Y Cervantes, estuviera o no al corriente de dicho fenómeno físico, consiguió también este efecto. *El Quijote* es una especie de truco de ilusionista (por algo Benengeli es un mago). Entre los reflejos de reflejos (de los

⁸² "Cervantes descubrió en la ironía el instrumento más valioso del novelista. Como instrumento puramente crítico es de limitada utilidad, pues las cuestiones planteadas quedan sin respuesta. Pero su misma indecisión tiene una consecuencia importante: abre las puertas a otra clase de crítica, más moderna. La multiplicidad de perspectivas posibles permite una visión de las cosas nueva y compleja, una visión casi circular, desde todos los ángulos, que no señala con precisión la verdad del asunto tratado, pero circunscribe el área de operación. La ironía permite a Cervantes hacer crítica al mismo tiempo que escribe, y presentar puntos de vista distintos con una imparcialidad notable. Su mayor importancia es, sin embargo, de tipo artístico; Cervantes no es un innovador en cuanto a su método crítico tanto como lo es por su uso de la ironía como técnica novelística". (E Riley: *Teoría de la novela en Cervantes*; Taurus, Madrid, 1981, págs. 59 y 60).

que hablaba Piccolomini), la realidad y la ilusión se hacen indiscernibles (¿o acaso se distinguen?), pero, como en los buenos juegos de manos, el hecho de que sepamos que todo es ilusorio no destruye el efecto, sino que lo aumenta"⁸³.

Perspectivas abismales, dicho sea de paso, que también están presentes en otras obras cervantinas como *El coloquio de los perros*, celebre pieza de las *Novelas Ejemplares*⁸⁴.

Reformas manieristas: ¿Herencia cervantina?

En el cinematógrafo el asentamiento del modelo establecido por Griffith, que desembocó en el Sistema Clásico de Representación, privilegió la adopción de una perspectiva monofocal, próxima a la del autor omnisciente de la novela realista del XIX, que cuajó en el sistema industrial de Hollywood y, por tanto, tardó en ser cuestionada. *Ciudadano Kane* (*Citizen Kane*, 1940) supuso a comienzos de los cuarenta una inexorable fisura en ese imperio y propició la apertura a esos múltiples focos narrativos que, aunque se remontan al Quijote, fueron tomados por proximidad de los experimentos de novelistas norteamericanos - Faulkner, John Dos Passos, etc.- que previamente las habían asimilado. A partir de esa revolución, en el celuloide abundaron relatos con una estructura narrativa mucho más compleja a partir de los cincuenta; *Eva al desnudo* (*All About Eve*, 1950), *La condesa descalza* (*The Barefoot Contessa*, 1954), ambas del genial Mankiewicz, *Cautivos del mal* (*The Bad and the Beautiful*, Vincente Minnelli, 1952), *Las girls* (*Les Girls*, George Cukor, 1957), contaban las historias desde diferentes puntos de vista, pero además las más atrevidas sembraban una inquietante duda ya presente en la ópera prima de Welles y hasta entonces inédita en las pantallas: ¿quién cuenta esas historias?, ¿es posible contarlas?

Las quiebras del manierismo marcaban un camino sin retorno que continuaron en Hollywood en el posmanierismo (Aldrich, Peckinpah, Losey, Altman, Fleischer, Kubrick, Tashlin, Jerry Lewis, Corman, etc.). El cine moderno asumió esa complejidad como una de sus señas de identidad como relato, pero pocos fueron tan lejos como el díscolo Godard en

⁸³ *Ibidem.*, pág. 338.

⁸⁴ Se presenta como una narración autobiográfica -propia de la picaresca- dentro de un diálogo, una variante más del planteamiento "novela dentro de la novela". Los protagonistas Cipión y Berganza son los virtuales narradores, pero al final podemos constatar con gran sorpresa que ambos están ya no relatando sino soñando la historia". (Cfr. Blanco Aguinaga, Carlos: "Cervantes y la picaresca. Notas sobre dos tipos de realismo" en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. XI, 1957 (enero-marzo), Colegio de Máximo, México D.F., pág. 332).

sus inclasificables "collages cinematográficos" y Alain Resnais en *El año pasado en Marienbad* (*L'Année dernière à Marienbad*, 1960), esa pieza ya mítica de la Nouvelle Vague en la que se difuminan las fronteras entre lo real, lo soñado, lo imaginado, lo representado... (¿no es sintomático que empiece con una representación teatral?), suspendiendo, además, la identificación automática entre lo que se cuenta y lo que se muestra en el plano. A partir de los ochenta el postmodernismo impone un marco sincrético en el que conviven los relatos más simplificados y el alambicamiento narrativo con el saqueo y digestión del legado artístico-cinematográfico-mediático anterior. Pero en este contexto de dominancia *light* todavía nos sorprende, por la complejidad y profundidad de su edificio narrativo, el insólito celuloide de Atom Egoyan, las piruetas cómplices de Woody Allen o David Lynch o esa pieza explícitamente cervantina que es *Léolo* (*Léolo*, Jean-Claude Lauzon, 1993), en la que la realidad, el sueño y la fantasía se confunden en un relato narrado en primera persona y contrapunteado por una inquietante y obsesiva pregunta ("Porque sueño, no lo estoy, porque sueño yo no lo estoy. Como sueño no estoy loco") que nos sitúa en ese universo ambiguo y difícilmente definible.

Y qué decir de los relatos-telaraña del inclasificable Raúl Ruiz, donde Cervantes, Borges y Buñuel se dan cita en un libérrimo *dance* narrativo con guiños metaficticios, tal como se pone de manifiesto, por ejemplo, en la sugestiva *Genealogías de un crimen* (*Généalogies d'un crime*, 1996).

Al otro lado de la pantalla: autoconsciencia y metaficción

El citado entramado de perspectivas conduce a la autoconsciencia (de hecho, Don Quijote y Sancho en la segunda parte del libro son sabedores de su fama como entes de ficción, osadía fabulística de innegable trascendencia en las letras de la posteridad), al tiempo que la reflexión en torno a la ficción desemboca inexorablemente en la metaficción. Así, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* está sembrado de enigmas metaficticios, que empiezan con la problemática del autor/autores de la fábula⁸⁵ y continúan cuestionando la

⁸⁵ "Cervantes incluye en las páginas de su libro a un autor (a quien se supone "el autor") llamado Benengeli. Se introduce a sí mismo, de manera incidental, como el hombre que presenta al público la ficción de Benengeli. A veces cita su propio nombre como si se tratara de un personaje cuya existencia estuviese unida a la de los caracteres (...) Y no es esto sólo: también introduce al público en la ficción. La segunda parte está llena de personajes que

naturaleza y límites de la obra de arte; de ahí no es difícil pasar a otras cuestiones como las fronteras entre historia y fábula, entre lo real y lo imaginario, el arte y la vida... No pocos de los problemas de metaficción de la literatura contemporánea tienen su raíz en los artificios contruidos conscientemente por Cervantes. Uno de ellos, los "autores intermediarios", es una convención muy frecuentada en aquel tiempo, que el escritor alcalaíno reconduce hacia planteamientos abismales sin precedentes; el moro Cide Hamete Benengeli es el principal entre todos estos intermediarios, en la medida que se le atribuye el manuscrito sobre las hazañas del Ingenioso Hidalgo que Don Miguel mandó traducir del árabe. Pero, tras esta primera pantalla se suceden, a medida que avanza la obra, otras muchas que van proyectando los problemas de identidad y de autor hacia un terreno abiertamente metatextual. No en vano, de la lectura de la novela, sobre todo en la segunda parte, se deduce una pregunta definitiva: ¿no es el virtual cronista árabe una invención de la imaginación fantasiosa de Don Quijote?⁸⁶ Por otra parte, Cervantes deja circular, a propósito de determinadas alusiones que hace en el texto, la posibilidad de que el mencionado cronista se identifique con su persona, lo que supone otro plano más en ese mecano de proyecciones abismales. Todo ello ajusta perfectamente dentro de la maquinaria genial de la novela, donde verosimilitud e inverosimilitud conforman un trenzado de consecuencias inéditas.

Si bien los planos narrativos múltiples se generalizaron a partir de la reforma manierista, las

han leído la primera y conocen bien todas las anteriores aventuras de Don Quijote y Sancho. Llega incluso a introducir en esta segunda parte la continuación de su rival Avellaneda, dando entrada al libro mismo y a uno de los pertenecientes a él. Hace conscientes a sí mismos a Don Quijote y a Sancho, que se saben héroes literarios de una obra publicada y son, por tanto, conscientes del mundo exterior a la narración (...) Cervantes traza su obra de manera que quede patente su total control sobre la creación que él tanto empeño pone en hacer que parezca independiente". (E. Riley, *óp. cit.*, pág. 74).

⁸⁶ "La primera alusión a un solo sabio como autor de la historia procede del propio Don Quijote (I, 2). El Caballero se inventa un cronista, que es al mismo tiempo un encantador, y se aplica a creer en él. En cierto sentido, pues Cide Hamete surge de la convicción de Don Quijote de que dicho cronista tiene que existir. Pertenece, como Dulcinea, al mundo eminentemente literario que Don Quijote crea para sí mismo. Sin embargo, a diferencia de aquélla, llega a hacerse milagrosamente real, y la prueba de su existencia nos la da la publicación de la primera parte. Las implicaciones que esto trae consigo son extraordinarias. Benengeli viene a justificar todas las creencias de Don Quijote, porque su existencia real demuestra que los encantadores de libros de caballerías existen en la realidad y no sólo en la imaginación del hidalgo (cuestión sobre la cual, sin embargo, discretamente, Cervantes procura no insistir)". (E. Riley, *óp. cit.*, pág. 322).

cuestiones relacionadas con la metaficción han sido mucho menos frecuentadas en la gran pantalla, pese a que estos ejercicios de autorreflexión podrían tener una enorme potencialidad en este medio. Desde muy temprano, empero, el cinematógrafo tuvo conciencia de su condición de artificio representativo, tal como fue plasmado de manera un tanto ingenua en *Countryman and the Cinematograph* (R.W. Paul, 1901) y *Uncle Josh at the Moving Picture Show* (Edwin. S. Porter, 1902), donde se deja constancia de la fascinación de ese espectador primitivo por el mundo de la pantalla que se percibe como algo bastante real. Sería el genial Buster Keaton quien diera el salto de la primigenia fascinación a una reflexión más madura sobre estos temas en *El moderno Sherlock Holmes*



El Moderno Sherlock Holmes (Buster Keaton, 1924)

(*Sherlock Jr*, 1924). El protagonista, un proyccionista que es acusado injustamente por el padre de su novia (le hace responsable del robo de su reloj de bolsillo) regresa preocupado a su puesto de trabajo y se queda dormido ante el proyector en marcha. En sueños, su *alter ego* logra penetrar en la pantalla y convertirse en el héroe del film *Hearts and Pearls* allí proyectado, un detective privado -lo que realmente le hubiera gustado ser- que tiene que resolver el enigma de un robo de perlas... A través de este original argumento, Keaton desliza -no sabemos si del todo conscientemente- cuestiones de importante calado: el paralelismo del sueño con el cine, la misteriosa relación que se establece entre el espectador y lo que desfila por la pantalla, el enigma de la ficción cinematográfica, etc⁸⁷.

⁸⁷ Cfr. el análisis aparecido en el libro de Robert Stam, *Reflexivity in Film and Literatura. From Don Quixote to Jean-Luc Godard*, Columbia University Press, Nueva York, 1992. Por cierto, una de las escasas publicaciones que abordan determinadas cuestiones derivadas de la osadía cervantina en el cine.



La dama de Shangai (Orson Welles, 1946-1948).

Ya en la etapa manierista, los complejos entramados narrativos de cintas como la citada *Ciudadano Kane* (¿no hay en ese obsesivo preguntarse sobre la verdad un cuestionamiento de la capacidad de la ficción?), *Eva al desnudo* o *Ha nacido una estrella* (*A Star is born*, George Cukor, 1954) ponían los relatos al borde de esos planteamientos. Pero incluso en fechas tempranas, en cintas que podríamos catalogar de transición, ya se aventura este hálito metaficticio. Así el sorprendente final de *Enrique V* (*Henry V*, 1944), en el que Lawrence Olivier descubre a través de un atrevido *travelling* de retroceso toda la tramoya en la que se ha escenificado la trágica historia shakesperiana; o la recurrente secuencia de la persecución del espía en la sala de cine en *Sabotaje* (*Saboteur*, Alfred Hitchcock, 1942), todo un ejemplo de doble perspectiva que genera una confusión entre lo que ocurre en la película proyectada en el citado local y la que nosotros estamos viendo ("la plena disolución de ese espacio pregnante aun cuando ilusorio que en Griffith se constituyera hasta erigirse en un universo ficcional"⁸⁸). La osadía se generaliza en dos largometrajes inmersos ya de lleno en la poética manierista: *La dama de Shangai* (*The Lady from Shanghai*, Orson Welles, 1946-48) es una muestra del radical relativismo de la verdad de una historia, al tiempo que puede descifrarse la famosa secuencia final de la "casa de locos" como la más lúcida puesta en escena sobre la incertidumbre de la representación, que irá acompañada de un memorable discurso sobre las apariencias; *La ronde* (Max Ophüls, 1950) afronta si cabe con

⁸⁸ González Requena, Jesús: *La metáfora del espejo. El cine de Douglas Sirk*; Instituto de Cine y Radio-Televisión/Institute for the Study of Ideologies & Literature (Colección Eutoías Film), Valencia/Minneapolis, 1986, pág. 45. Ver también Castro de Paz, José Luis: "Pero ¿qué espacio clásico? *Hitchcock-Saboteur* (1942)", *Vértigo*, nº 10, págs. 32-39.

más riesgos esta cuestión y para ello recrea un personaje de narrador que es como el trasunto del enunciador que domina todo el entramado del relato, magníficamente escenificado en un decorado de teatro en el que el tiovivo tiene un especial protagonismo como metáfora de la vida. Dicho "narrador", atribuyéndose poderes demiúrgicos, configura el ambiente con sus precisas órdenes, hace girar el tiovivo -y con él las historias y los personajes-, dirige a estos últimos, reflexiona sobre lo que ocurre e interpela con total familiaridad a los espectadores. Y qué decir de esa fábula perversa y deliciosa, inspirada en el viejo tronco del teatro –con permiso de *Volpone*-, en la que un tan lúcido como crepuscular Mankiewicz desenmascara el cine (la ficción en general) como un juego que tiene la consistencia ontológica de la imagen de un *palazzo* veneciano reflejada en un canal; *Mujeres en Venecia* (*The Honey Pot*, 1967) anuncia el cine moderno, donde los espectadores son cómplices que entablan una relación interactiva con los héroes autoconscientes⁸⁹. Interpelación y autorreflexión que sería moneda de uso corriente en las apuestas más radicales de la *Nouvelle Vague*, protagonizadas, cómo no, por la rebelde personalidad de Godard en memorables cintas como *Al final de la escapada* (*À bout de souffle*, 1959) (¿recuerdan a Belmondo dirigiéndose al espectador mientras mira directamente a cámara?) o tantas y tantas transgresiones de la poética naturalista en *Pierrot el loco* (*Pierrot le fou*, 1965). En el moderno cine español, Gonzalo Suárez ha sido uno de los pocos creadores que ya desde los años sesenta ha sabido transferir estas búsquedas, previamente ensayadas en la literatura, al celuloide⁹⁰.

⁸⁹ "Es evidente que éste no es el final que yo tenía pensado, pero les aconsejo que no abandonen todavía los asientos", interpela el protagonista, que ya había fallecido en la ficción.

⁹⁰ Cfr. Hernández Ruiz, Javier: *Gonzalo Suárez, un combate ganado con la ficción*, Festival de Cine de Alcalá de Henares, Madrid, 1991.



La rosa púrpura de El Cairo (Woody Allen, 1985).

En plena era posmoderna, en la que se recupera el gusto por lo lúdico, el artificio, la cita... , había un campo abonado para los experimentos metatextuales; esto no se produce de forma generalizada, pero sí se encuentran títulos próximos a este espíritu, afrontado quizá con mayor ligereza, distanciamiento y desdramatización que antaño: *Sueños de un seductor* (*Play it again, Sam*, 1972) y *Dinero caído del cielo* (*Pennies from Heaven*, 1981), ambas de un anticipado Herbert Ross, la inquietante lucha hombre-vídeo en *Videodrome* (*Videodrome*, David Cronenberg, 1982) y determinados guiños sembrados en la obra de David Lynch, Tim Burton o Woody Allen. Este ha convertido sus largometrajes más recientes en desafíos lúdicos en los que ironiza con lucidez sobre el camaleonismo contemporáneo (*Zelig*), saquea creativamente el pasado, flirtea con los géneros clásicos (*Balas sobre Broadway* [*Bullets over Broadway*], *Todos dicen I Love You...* [*Everybody Says I Love You*]) o desguaza los entresijos de la ensoñación cinematográfica más allá de *El moderno Sherlock Holmes* (1924); esto último acaece en *La rosa púrpura de El Cairo* (*The Purple Rose of Cairo*, 1985) a través de una protagonista que busca en las películas aquello que su frustrante vida no le proporciona, logrando introducirse en el mundo ficticio de la pantalla. Y qué decir de la "reflexión pirandelliana" que realiza el cineasta en esa magnífica pieza que anuncia sus intenciones en el derridiano título inglés: *Desmontando a Harry* (*Deconstructing Harry*, 1996); baste referirse a esa significativa secuencia en la que las criaturas literarias del protagonista lo aplauden a rabiar, para ver hasta donde ha llegado el judío neoyorquino en este intento de reconstrucción autoconsciente.



Desmontando a Harry (Woody Allen, 1996).

Cierto paralelismo existe entre la citada *La rosa púrpura de El Cairo* y *El último gran héroe* (*The Last Action Hero*, John McTiernan, 1993), aunque esta vez es un niño quien se introduce al otro lado de la tela gracias a unas entradas mágicas que le proporciona el proyccionista; ese acceso al mundo de las películas servirá para deslizar numerosos guiños autoconscientes y citas irónicas respecto al Hollywood actual y a los héroes encarnados por Schwarzenegger; aunque el film no tiene el calado del de Allen, supone un intento meritorio de encauzar el cine comercial por una senda más creativa, aunque cierta crítica pretendidamente "seria" le negara el pan y la sal por el mero hecho de ser un producto de consumo masivo sin coartada culturalista posible (¿se hubiera dicho lo mismo si llevara la firma, vamos a suponer, de Luigi Pirandello?). Incluso a la órbita de las series televisivas afectó durante los años ochenta esta tendencia, como demuestra la insólita *Luz de luna* (*Moonlighting*), en la que los detectives encarnados por Bruce Willis y Cybill Shepherd entablan una curiosa relación interactiva con el espectador plagada de guiños, interpelaciones y sugerentes citas intertextuales.

Estos últimos ejercicios de autoconsciencia y metaficción están muy relacionados con la pretensión barroca de retratar los procesos de creación; ya hemos visto cómo *Las meninas* es una instantánea que registra el proceso artístico del pintor y *El Quijote* se puede descifrar, en cierto modo, como una radiografía de lo que está ocurriendo en la mente del novelista a la hora de enfrentarse a la escritura⁹¹. Hay que resaltar que el cine ha registrado

⁹¹ Ver al respecto Pritchett, V.S.: "Quixote's Translators", en *The Working Novelist*, Londres,

en no pocas ocasiones a los creadores e incluso los procesos de creación de otras artes, arquitectura, escultura, pintura, literatura... y los ejemplos serían muy numerosos -algunos muy recientes y especialmente brillantes como *La bella mentirosa* (*La belle noiseuse*, Jacques Rivette, 1991) o *El sol del membrillo* (Víctor Erice, 1992)-; pero también se ha mirado al espejo para reflejar sus distintas caras (cine dentro del cine) o incluso para sumergirse en sus entresijos y hacer una terapia autocrítica, como acostumbra de vez en cuando Hollywood: *Ha nacido una estrella* (*A Star is Born*, William Wellman, 1937), *Hollywood al desnudo* (*What Price Hollywood*, George Cukor, 1932), *Cautivos del mal* (Vincente Minnelli, 1952), *Cantando bajo la lluvia* (*Singin' in the Rain*, Stanley Donen y Gene Kelly, 1952), *El crepúsculo de los dioses* (*Sunset Boulevard*, Billy Wilder, 1950), *Un espía en Hollywood* (*The Errand Boy*, Jerry Lewis, 1961), *Dos semanas en otra ciudad* (*Two Weeks in Another Town*, Vincente Minnelli, 1962), *El último magnate* (*The Last Tycoon*, Elia Kazan, 1976), *El juego de Hollywood* (*The Player*, Robert Altman, 1992), etc.

Pero en contadas ocasiones el llamado séptimo arte se ha atrevido a emprender una autorreflexión en toda regla sobre sus mecanismos de representación y sobre su propia condición artística. De hecho, ha sido en el seno de los movimientos rupturistas donde con más frecuencia se han dejado ver estos planteamientos metacinematográficos, quizá porque una de las señas de identidad de la vanguardia es el cuestionamiento sistemático de la propia representación (Godard resulta aquí paradigmático). No es extraño, por tanto, encontrar en este tipo de filmes una secuencia en la que la cámara y el equipo de rodaje sean descubiertos por el reflejo de un espejo. Fuera de los límites de *avant-garde* se hace más bien difícil encontrar desafíos con esta radicalidad, y aquellos que lo abordan con la convicción suficiente rozan esa frontera; es el caso de las exploraciones de Abbas Kiarostami en *A través de los olivos* (*Zir e darakhatan é zeyton*, 1994) y *El sabor de las cerezas* (*Ta'm e guilas*, 1997) o, sin salir de nuestro cine, la pionera *El sexto sentido* (Nemesio Sobrevila, 1929), la inclasificable *Vida en sombras* (Lorenzo Llobet Gracia, 1948), *El espíritu de la colmena* (Víctor Erice, 1973) o la inquietante reflexión "vampírica" de Iván Zulueta en *Arrebato* (1979)⁹².

1965, pág. 170.

⁹² Cfr. Heredero Carlos F.: *Iván Zulueta. La vanguardia frente al espejo*, 19 Festival de Cine de Alcalá de Henares, Madrid, 1989, págs. 181-206.

El género es miscelánea, la fábula juego

Pritchett redescubre *El Quijote* como un texto de lances decididamente modernos que ahonda en la intuición de que, en el mundo del arte, ilusión y realidad están interrelacionados, regidos por una misteriosa ley de vasos comunicantes. Esto supone, en los albores del siglo XVII, una vacuna precoz contra todo tipo de realismos reductores, al tiempo que abre una rica veta en la literatura hispana posterior. Es lo que Wilma Newberry denomina *Pirandellian Mode* y lo reconoce como una constante en las letras castellanas a partir de la inmortal obra de Cervantes: "The term Pirandellian then, identifies a concept which synthesizes physical and ideational variations on the theme of the interplay of illusion and reality"⁹³. Esa sabia alquimia entre lo ficticio y lo real, que conducen hacia un concepto ampliado y complejo del realismo, ha dado extraordinarios frutos en nuestra literatura, desde Lope, Gracián o Calderón hasta la vanguardia -Gómez de la Serna, Jardiel Poncela- pasando por Moratín, Ventura de la Vega, Galdós o Unamuno. Incluso en el cine, cuando se ha sido fiel a esta vía, los resultados han sido sobresalientes: los largometrajes españoles de Marco Ferreri, Luis Buñuel, Berlanga o el cervantino confeso Gutiérrez Aragón⁹⁴.

⁹³ *The Pirandellian Mode in Spain. From Cervantes to Sastre*; State University of New York Press, Albany, 1973.

⁹⁴ Ese impulso cervantino se aprecia especialmente en la más caleidoscópica y enigmática de sus cintas, filmada en 1980: "En *Maravillas* conseguí llevar los límites del realismo más lejos que en otras de mis películas, pero sin salirme nunca de la realidad. Lo que se configuraba al final era una suma de distintas realidades, una especie de realidad reconstruida, surgida de la mezcla y adición de realidades muy diferentes y, a veces, hasta contradictorias entre sí. Quizás en esa fórmula reside, más que en ningún otro ejemplo, mi concepción del cine y de lo que puede ser el realismo. Eso es también Cervantes en *El Quijote*, y por eso he pensado siempre que en esta película hay una cierta dimensión cervantina". (Herederó, Carlos F.: *El cine según Manuel Gutiérrez Aragón. Historias de vida y ficción*; Festival de Cine de Huesca, Huesca, 1988, pág. 77).



Don Quijote (Orson Welles).

En virtud de esa ampliación del concepto de realismo, el genial manco mezcla sin pudor los más diversos géneros y registros adelantándose de nuevo a presupuestos reivindicados por la narrativa contemporánea (en especial los escritores relacionados con una virtual literatura pop que pretendía aproximarse de este modo al complejo cosmos de la sociedad postindustrial). Ya en el terreno del celuloide y en el marco de la postmodernidad, esa macedonia de registros y géneros se convertirá en una de sus señas de identidad. No en vano *La guerra de las galaxias* (*Star Wars*, George Lucas, 1977) había mostrado prematuramente que este era el camino del cine de entretenimiento si quería conectar con un público cansado de la compartimentación rígida que Hollywood había impuesto desde la era dorada.

También la dimensión lúdica, que será otro de los rasgos definidores de los relatos de la época en que vivimos, fue ensayada en la gran novela cervantina. De hecho, Torrente Ballester y otros autores han querido ver *El Quijote* como un juego. La obra se plantea, en efecto, como una cadena lúdico-imaginativa⁹⁵, que presenta en germen lo que luego

⁹⁵ “El texto ofrece una serie de invenciones encadenadas; el autor, por una parte, inventa al narrador y, por medio de éste, a un Alonso Quijano, quien inventa a Don Quijote, que inventa a Dulcinea, y a la realidad que necesita, con todas las circunstancias que el ejercicio y la simulación requieren. Los materiales que el buen éxito de la operación reclama, tomados todos de la realidad *secundum fictionem*, son modificados hasta la idoneidad por medios retórico-literarios, consisten en meras palabras, en metáforas generalmente. Alonso Quijano, sujeto último, actúa como poeta y aplica al caso las mismas facultades que hubiera puesto en juego de haberse decidido a completar la inacabada historia de Belanís. *El Quijote*, así visto, es una creación dentro de otra. 'Historia ficticia' de una creación literaria y de sus consecuencias, con la finalidad, según se ha dicho ya, o se dirá, de convertirse, el sujeto de toda esta máquina, en personaje literario”. (Torrente Ballester, Gonzalo: *El Quijote*

veremos en algunas propuestas de la literatura contemporánea, desde Lewis Carroll y la vanguardia histórica -Ramón Gómez de la Serna en España de manera singular- hasta los citados retos posmodernos. A éstos últimos responde en buena medida el celuloide de las décadas recientes, que unas veces resuelve esa ludopatía con superficialidad y otras apuesta por la profundidad y el riesgo. En cualquier caso, explica el desfile por las actuales pantallas de personajes como el Joker de *Batman* (*Batman*, Tim Burton, 1989), el protagonista de *La máscara* (*The Mask*, Charles Russell, 1994), el imprevisible Lebowski o el camaleónico Zelig. Precisamente Woody Allen, junto a Atom Egoyan, David Mamet, David Fincher (*Seven* [*Seven*, 1975] y *The Game* [*The Game*, 1997] son dos juegos perversos), David Lynch, Tim Burton y otros autores certifican en qué medida el juego es una fuente de inspiración floreciente si es abordada con inteligencia y sensibilidad. En nuestro cine es de nuevo la personalidad proteica de Gonzalo Suárez, cervantino confeso, quien sobresale solitario en esta faceta; *Reina zanahoria* (1978), *Epílogo* (1984) o *La reina anónima* (1992) se adentran por territorios lúdicos que ahondan sus raíces, ya se ha dicho, en las propias novelas del autor, especialmente *El roedor de Fortimbrás* y *Rocabrundo bate a Ditirambo*.

Genuinas adaptaciones cervantinas. Don Quijote de Orson Welles

En los distintos capítulos de este libro se pasa revista a la numerosas adaptaciones que han partido de la sin par pluma alcalaína para enhebrar fotogramas. La mayor parte, ya lo hemos adelantado, menos cervantinos que de lo que su referente proclama, pues son muy escasas la piezas audiovisuales que hayan asimilado con plena consciencia los desafíos del genial escritor. Entre los largometrajes hay que referirse sin empacho al que hubiera sido la más fiel adaptación del espíritu que anima el texto cumbre de Don Miguel de Cervantes Saavedra. Y digo hubiera porque se trata de un film inacabado o, para ser más exactos, precipitadamente montado por Jesús Franco para ser exhibido en la Expo 92 de Sevilla a partir del material de rodaje que dejó Orson Welles. *Don Quijote* fue la obra soñada y mimada por su autor⁹⁶, en la que aspiraba a expresar todo lo que para él significaba su tierra

como juego; Guadarrama (Punto Omega), Madrid, 1975, págs. 77-78).

⁹⁶ Cfr. Riambau, Esteve: *Orson Welles: una España inmortal (vol. I)*/ Cobos, Juan: *Orson Welles, España como obsesión*; Ediciones Documentos Filmoteca (vol. II), Valencia, 1993. Cobos, Juan y Riambau, Esteve: "Sobre Don Quijote de Orson Welles: dos o tres cosas que sabemos del film", en *Archivos de la Filmoteca*, nº 5, marzo-mayo de 1990, pág. 645.

más querida y enigmática, España; tanto es así que no quiso dejarla en manos de productor alguno, aunque para ello tuviera que multiplicar sus interpretaciones mercenarias en la gran pantalla o valerse de otros proyectos que no le apasionaban pero de los que aprovechaba cosas -el caso de la serie para la RAI *Nella terra di Don Chisciotte* (1961-65)-. Robándole horas al sueño, empeñando miles de dólares y haciendo un enorme esfuerzo, el gran director americano prolongó el rodaje y montaje de este largo hasta los umbrales de su muerte y se llevó a la tumba los secretos que encerraba su sueño cinematográfico más acariciado.

No veremos nunca *Don Quijote* de Welles, pero algunos fragmentos del guion y de las imágenes conservadas confirman que se trata de la versión más fiel a la esencia de la obra cervantina, aunque el argumento se distancie mucho del original (el cineasta americano había hecho cabalgar al hidalgo y su escudero en la incipiente España de los años sesenta propiciando así interesantes reflexiones sobre el cambio que se estaba produciendo en el país y sus constantes antropológicas). Por ejemplo, la secuencia inicial era un gran baile de máscaras por el que desfilaban disfraces de los personajes memorables de la literatura universal; una opción nada fortuita por parte del director que nos catapultaba de golpe al terreno de la fábula, con criaturas con conciencia de ser ficticias y de estar al servicio del espectáculo. Conciencia que, como ocurriera en la segunda parte de la inmortal novela, también el Alonso Quijano y Sancho Panza de Welles desarrollan hacia la mitad del metraje; el orondo escudero, siempre atento a todo lo que le rodea, se entera de que un director norteamericano, un tal Orson Welles, está haciendo una película sobre ellos, por lo que a partir de allí inicia la búsqueda del cineasta en plenos Sanfermines. Por si esto fuera poco, el mismo Welles se apropia tanto de la función de narrador en *off* como de las voces de los dos protagonistas, un gesto de inequívoca trascendencia metatextual emparentado con la táctica de los autores intermediarios orquestada por el escritor de Alcalá de Henares. Eso explica igualmente que el narrador/autor cuente la historia de Don Quijote y Sancho a una niña que actúa como narrataria. De esa voluntad welliesiana por adentrarse en el territorio de la metaficción es indicativa la escena -probablemente hubiera otras- en la que el caballeroso hidalgo, que asistía en una sala de cine mejicana a la proyección de un *peplum*, sale en defensa de la protagonista asediada esgrimiendo su espada contra la pantalla; o ese

final en el que arremete contra "ese invento del demonio llamado cine" en el que se están vertiendo precisamente sus aventuras ahora...

Manifestaciones todas ellas de la sintonía profunda, más allá de las similitudes entre argumentos, personajes o ambientaciones, con los auténticos desafíos artísticos de la novela de Cervantes. Nada casual tratándose del creador que hizo cambiar el rumbo del cine contemporáneo desde el clasicismo centrado, de única perspectiva, hacia un relato más complejo en todos los órdenes de la representación fílmica, que emparentaba en definitiva con la revolución que el escritor castellano había puesto en marcha con *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*.

Algunos de estos juegos de metaficción son esbozados tímidamente en la serie de TVE *El Quijote* (1991), en la que Manuel Gutiérrez Aragón introduce al propio Cervantes como interlocutor de las peripecias ficticias que protagonizan sus dos personajes, diferenciando a su vez estas apariciones metaficticias con una fotografía de cromatismo más cálido que la que retrata el nivel de la ficción⁹⁷.

Tras Welles, son algunos desconocidos realizadores españoles quienes más han atinado en la traslación a las pantallas del auténtico universo de Cervantes en piezas que corren el peligro de pasar inadvertidas. Así, en *Un mito llamado Dulcinea* (1978), Juan Guerrero Zamora recrea con originalidad el episodio quijotesco de la idealizada dama a partir del juego con la falsa identidad de Aldonza Lorenzo. Precisamente cuando esta se presenta ataviada de señora, con afeites y adornos de todo tipo, es una extraña para el Ingenioso Hidalgo; solo cuando se acerca al lecho del caballero con fines propios de su condición de meretriz, aquél la reconoce como Dulcinea haciéndole brotar a la moza lágrimas de emoción. Asoma aquí, por tanto, el discurso sobre la identidad, sobre los límites entre la realidad y la imaginación que, aunque no con la radicalidad de Cervantes, supera los términos de tantas ilustraciones planas o pretenciosas visiones del episodio (la *Dulcinea* de Vicente Escrivá). Más atrevida y, quizá por ello genuinamente cervantina, la singular pieza que Fernando García de la Vega filmó en 1965 para la Enciclopedia Britannica a partir del entremés *Los habladores*, cuya gracia y soltura ha sido fielmente recogida. Ese universo juguetero, al borde de lo inverosímil, llega a su culmen cuando, a través de la mirada a cámara, el parlanchín protagonista (magnífico Francisco Morán) interpela a los

⁹⁷ De todo ello da buena cuenta Carlos F. Heredero en *Cuentos de magia y conocimiento*, Altafilms, Madrid, 1998, pág. 84.

espectadores. Mirada al objetivo de la que también se serviría Miguel Picazo para culminar su versión de *Rinconete y Cortadillo* (1971) para TVE. Quien más lejos llega en estos lances, también en nuestra televisión pública, es Gonzalo Cañas, guionista y director de *El retablo de las maravillas* (1985). Este episodio de la serie *La caja de Pandora* se plantea como un sutil encadenamiento de perspectivas abismales. Un títere presenta la famosa historia contenida en *El Quijote* en la que unos titiriteros se disponen a amenizar con una sesión a las "fuerzas vivas" de un pueblo reunidas en una venta. Los muñecos representan esas "fuerzas vivas", espectadores que los ven en primera instancia: el párroco, el alcalde, el ventero, un gentilhomme, su hija y su prometido. Pero luego, una apertura de campo -a través del retroceso de la cámara- descubre que estamos ante un corral de comedias y los que disfrutaban de los títeres son ahora contemplados por otros espectadores; finalmente, los titiriteros, desplazándose a primer término, dialogan sobre tan curioso final y uno de ellos mira a cámara buscando una complicidad con otros receptores que se desvelan -a través de un arriesgado juego de marcos de representación propiciado por un nuevo retroceso de cámara- unos televidentes reunidos en un comedor de nuestros días. Pero la cámara sigue en sus movimientos de retaguardia y sale por la ventana -en la que se asoma una joven telespectadora- descubriendo la fachada de la venta donde había comenzado la acción: todo un alarde que cierra en movimiento circular la *mise-en-abime*.

Cerremos así también el bucle de este recorrido por episodios fructíferos pero insuficientes, que apuntan hacia una revolución pendiente, que tiene en las búsquedas cervantinas su principal enseña y referente. Por esta senda el séptimo arte tiene todavía mucho camino por recorrer, tal como se ha intentado sugerir desde este breve texto que se auto contempla igualmente insuficiente. Continuará.

ESPAÑÓLES EN QUIJOTES EXTRANJEROS

Jesús García de Dueñas

No debería sorprender que en una industria tan errática como la de nuestra cinematografía no haya habido presencia de los temas cervantinos y de su obra maestra -el homenajeado y celebrado *Quijote* del presente año- en las pantallas patrias: pues así ha sido y así fue hasta que a finales de los años veinte unos cineastas ¡daneses! se echaron al

camino y pusieron en pie las andanzas del caballero de la triste figura. Desde entonces a hoy, diferentes producciones foráneas se han ocupado de asunto de tanta trascendencia cultural y han contado en algunas ocasiones con la participación de intérpretes, artistas o técnicos españoles para otorgar el color local necesario a sus propuestas estéticas.

Vamos a ocuparnos en esta colaboración de esas experiencias profesionales, de las intervenciones en mayor o menor medida de cineastas de nuestro país en *Quijotes* extranjeros, y que abarcan diversas actividades artísticas, desde intérpretes, tanto actrices como actores, hasta compositores musicales, pasando por asesores artísticos en ambientación manchega y, por supuesto, técnicos de las diferentes escalas -desde directores de fotografía, decoradores, atrezistas, eléctricos o maquinistas- hasta verdaderas intervenciones creadoras, como fueron las que se tratará en su momento, de reputados guionistas.

Como decíamos, fue a finales de los años veinte cuando el cine extranjero se fija en el tema cervantino y traslada sus cámaras, intérpretes y demás componentes de la *troupe* danesa a los paisajes convenidos de nuestro territorio. "Ocurre en la primavera de 1926, cuando Lau Lauritzen y su equipo pasan cinco meses rodando exteriores en diversos escenarios de La Mancha (Campo de Criptana, Alcázar de San Juan, Puerto Lápice...), en Sevilla, Granada, Toledo y las murallas de Ávila, entre otros lugares, para filmar *Don Quixote af Mancha*, el largometraje de mayor duración producido hasta entonces sobre la obra de Cervantes"⁹⁸.

Este tal Lau Lauritzen, actor, escritor y realizador danés -nacido en Silkeborg el 13 de marzo de 1878, que acabó sus días suicidándose en Copenhague, el 2 de julio de 1938-fue autor de setenta películas como director, de las cuales escribió veintiocho, entre ellas la que nos ocupa. Debutó en esta actividad en 1915 y la concluyó en 1936, dos años antes de decidir quitarse la vida. Había realizado previamente a su *Quijote* una quincena de películas con los populares cómicos daneses Carl Schenström [Fyrtaarnet] y Harald Madsen [Bivognen], y ya se había acercado con intenciones paródicas o levemente caricaturescas a otro mito de la literatura clásica, el *Hamlet* shakesperiano, en un título de 1922: *Han, hun og Hamlet*,

⁹⁸ Heredero, Carlos F.: "Don Quijote en la pantalla", en el libro-catálogo *Don Quijote y el Cine*, publicado por la Sociedad de Conmemoraciones Culturales -y varias instituciones más- para presentar las exposiciones celebradas en Filmoteca Española, Madrid (Palacio de Perales, del 19 de julio al 2 de noviembre de 2005) y Sala de exposiciones de La Gallera, Valencia (del 14 de noviembre de 2005 al 15 de enero de 2006). Madrid, 2005, pág.31.

contando en la interpretación con la presencia de sus dos bufones preferidos, que fueron los encargados de dar cuerpo y sustancia a los personajes cervantinos. Tras su viaje a España, siguió activamente en el cine danés, entregando puntualmente dos o tres películas por año, siempre confiando en la popular pareja de cómicos hasta el año 1933.

El hecho de estar protagonizada la historia por estos dos célebres intérpretes de su país "conocidos allí como Fy y Bi, y en España como Pat y Patachon⁹⁹), la película se inclina hacia la farsa por la vertiente de una comicidad tan primaria como evidente. Su historia narra algunos de los episodios más conocidos de la novela, pero es la primera recreación fílmica con aspiraciones de autenticidad en su ambientación paisajística y cuenta con dos actrices españolas (Marina Torres y Carmen de Toledo) en los papeles respectivos de Dulcinea y Luscinda"¹⁰⁰.

La actriz elegida para encarnar a la "simpar Dulcinea" fue la catalana Marina Torres, nacida en San Vicente de Castellet el 31 de agosto de 1901 y fallecida en 1967, un año después de haber participado en la terrible crónica de la desolación y el olvido que filmó Manuel Summers con el título de *Juguetes rotos* (1966). Era muy popular en la época silente "una actriz ciertamente diferenciada en la historia del cine mudo español, que obtuvo no poco renombre gracias a una tipología de mujer con carácter, cumbre de la cual sería el protagonismo de la primera versión de *Agustina de Aragón*"¹⁰¹, la realizada por Florián Rey en 1929, director que ya había contado con ella en *Gigantes y cabezudos* (1926) y *El cura de aldea* (1927) y que volvería a requerir sus servicios, pasada la frontera del sonoro, en *Sierra de Ronda* (1933).

Casada con el torero Pacorro, Marina Torres moriría ahogada en la piscina de la casa del director José Luis Sáenz de Heredia, que la había dirigido en *Bambú* (1945); la Aldonza-Dulcinea del film danés estuvo acompañada en el reparto por otra actriz española menos relevante que ella, pero que también conviene que recordemos en esta breve relación de intérpretes españoles en *Quijotes* foráneos: Carmen de Toledo, que encarnó el personaje de Luscinda, enfrentada amorosamente a Cardenio. De corta carrera profesional, Carmen de Toledo protagonizaría al año siguiente de su experiencia danesa, junto a Agustín de

⁹⁹ "El apodo español procede del que recibían en Francia: Doublepatte y Patachon". [Nota de Carlos F. Heredero, en el artículo citado, pág. 34].

¹⁰⁰ Carlos F. Heredero, *óp. cit.*, pág. 34.

¹⁰¹ Carlos Aguilar, Jaume Genover: *Las estrellas de nuestro cine. 500 biofilmografías de intérpretes españoles*. Alianza Editorial, Madrid, 1996, pág. 635.

Figuerola, marqués de Santo Floro, el debut del aristócrata como director, guionista, productor e intérprete en la película *Sortilegio* (1927).

Tienen que pasar treinta y un años para que encontremos otro nombre español en una producción extranjera sobre el tema que nos ocupa. En esta ocasión se trata de un artista toledano que lleva varios años exiliado en la Unión Soviética: ni que decir tiene que los motivos de su 'residencia' en aquel inmenso país no son otros que las consecuencias de la Guerra Civil. Se trata de Alberto Sánchez Pérez, conocido en el mundo del arte simplemente como Alberto (Toledo, 1895, Moscú, 1962). "«Todos le llamábamos Alberto y casi nadie se acordaba de su apellido. Alberto, a secas, era suficiente, porque sólo había un Alberto», escribió Pablo Picasso en la presentación de una monografía a él dedicada"¹⁰².

El *Don-Kihot* de Grigory Kózintsev (Lenfilm Studio, 1957) fue un empeño personal del gran realizador ucraniano y significó el film emblemático de la política del deshielo que se vivía entonces en la Unión Soviética. La decisión de incorporar al escultor español al departamento de dirección artística fue suya, y explica sus razones de manera muy convincente:

"...el «color local» no me atraía en absoluto. Pero necesitaba formarme una idea de los rasgos del carácter hispano: pues el arte de valor universal es siempre, y antes que nada, nacional. ¿Acaso podría Falstaff ser alemán, Shweik, español, o Don Quijote, sueco?

La lectura de los libros y la observación de los cuadros, inclusive minuciosas, no podían suplir la necesidad de contar con un testimonio directo. Necesitaba un asesoramiento especial. Pero ¿cómo definirlo? ¿Detallismo de lo cotidiano? Esto es precisamente lo que no me gustaría sacar en la pantalla. ¿O inculcar a los actores gestos característicos y maneras de estar? Peor aún, sería un «pastiche» que sin duda rechazarían.

Necesitaba un asesor sobre el «espíritu» o, si uno quisiera mencionar un término ya en desuso, el «alma» de España. ¡Ardua tarea!

En casa de Ylya Ehrenburg vi una naturaleza muerta: en una mesa sin pintar ni barnizar, un plato con arenques y unas cabezas de ajos. Inmediatamente se adivinaba la mano de un pintor español, de tan sobria y espiritualizada que era la pintura. Resultó que el pintor vivía en Moscú"¹⁰³.

¹⁰² Kózintsev, Grigoriy: "Recuerdo de Alberto", en *Pantalla profunda*; Iskusstvo, Moscú, 1971.

¹⁰³ Kózintsev, Grigoriy: *óp. cit.*

Así fue como Alberto entró a formar parte del ambicioso proyecto, el desafío que significaba, entre otras cosas, reconstruir en las estepas de Crimea las llanuras de La Mancha. Kózintsev quedó deslumbrado por la apariencia 'quijotesca' del escultor español cuando le localizó en un modestísimo apartamento moscovita, repleto de recuerdos españoles y de su obra pictórica y escultórica que atiborraba los escuetos catorce metros cuadrados en los que supervivía el exiliado: "En su pintura se aunaba el realismo (con sorprendente perfección al representar los detalles) y una imaginación a la vez infantil y popular"¹⁰⁴.



Monsignor Quixote (Rodney Bennett, 1985), del novelista católico Graham Greene.

Alberto fue para Kózintsev algo más que el asesor artístico con cuya denominación figura en los títulos de crédito: fue el alma de esa 'España eterna' que reclamaba el realizador para tratar de ahondar en la sustancia del libro inmortal. En estrecha colaboración con Natan Altman y Yevgeni Yenes -los directores artísticos- y M. Rafalovich -el diseñador de vestuario, Alberto insufló con su ardiente entusiasmo ese aliento de la patria perdida, de la que había sido expulsado, para proyectar, a través de la pantalla, la imagen de unos ideales por los que había sido desterrado...

Ahora, la imagen de un distinto exilio. Desde Francia, casi veinte años después de la experiencia soviética, otro trasterrado se enfrenta al mito. El cineasta español José María Berzosa -nacido en Albacete en 1928- trabaja para la televisión francesa desde 1956, fecha en la que inicia su voluntario-obligado distanciamiento de la dictadura franquista para

¹⁰⁴ Kózintsev, Grigoriy: *óp. cit.*

intentar, desde París, desarrollar su tarea de cineasta, impelido por un compromiso no sólo estético sino político en abierta disidencia con la España oficial. Sus trabajos para la televisión del país vecino tienen que ver siempre con su deseo de confrontar los mitos de la España heroica con la España real. En tal sentido, no puede ser más elocuente y significativo su tríptico televisivo *Espagnes*, conformado por tres segmentos dedicados a otros tantos mitos literarios de la cultura española: el Cid Campeador, Don Juan Tenorio y Don Quijote de la Mancha. Tres mitos fagocitados por la revanchista postura oficial del franquismo que trató de simbolizar en cada uno de ellos las diferentes y excelsas cualidades que el régimen de la dictadura se empeñó en asumir y propalar.

Berzosa titula su episodio *Mourir sage et vivre fou* (1973), tomando en préstamo los últimos versos que el bachiller Sansón Carrasco mandó inscribir en el epitafio a Don Quijote hacia el final del libro: "Tuvo a todo el mundo en poco; / fue el espantajo y el coco / del mundo, en tal coyuntura, / que acreditó su ventura / morir cuerdo y vivir loco". El propósito de Berzosa es dinamitar la imagen del "ideal quijotesco" impuesto por la enseñanza franquista." Así, el personaje es despojado del carácter mítico, épico con el que ha querido ser vendido como fetiche cultural, para ser interpelado como parte de un complejo universo literario (al que se han ido incorporando sucesivas ficciones y reflexiones sobre *El Quijote*). De hecho, el principal hallazgo del film es la forma en que se relaciona con su texto de referencia. No es, claro está, una adaptación o una versión libre, ni siquiera un documental conmemorativo, sino una "relectura" (en el sentido estructuralista del término) de algunos pasajes clave de la obra cervantina. De ahí que no dude en presentarse como texto que interroga y deambula por otro texto"¹⁰⁵.

La irreprimible nostalgia de la patria perdida -como en el caso de Alberto- se vuelve imperioso deseo en Berzosa de rastrear sus orígenes en los elementos que han nutrido su cultura y que han precipitado su mandato de explicar racionalmente, de debatir intelectualmente, las causas que han generado su desarraigo.

Cambiamos de tercio en todos los sentidos. En esta ocasión, una productora extranjera, esta vez británica, viene a España -como en el caso de aquella invasión danesa de finales de los años veinte- a intentar una aproximación al mito cervantino, según la peculiar óptica y

¹⁰⁵ Rafael R. Tranche: *Espagnes III: Mourir sage et vivre fou* (1973). En Emilio de la Rosa, Luis M. González y Pedro Medina (Coord.): *Cervantes en imágenes*. 28 Festival de Cine de Alcalá de Henares, 1998. Pág. 314.

personalísima visión del novelista católico Graham Greene. Se trata de *Monsignor Quixote* (Rodney Bennet, 1985) y, en un equipo compacto de cineastas ingleses, en el que sólo tienen cabida unos pocos técnicos españoles -Francisco Lara Polop, como Jefe de producción; José María Tapiador, en funciones de Director artístico, pero a las órdenes de Roy Standard que es quien se responsabiliza del Diseño de producción; y de Julio Romera como Jefe de eléctricos- la banda sonora se encarga a un compositor español de reconocido prestigio: Antón García Abril (Teruel, 19 de mayo de 1933).

El músico turolense, posiblemente el más prolífico de toda la historia de nuestro cine, con unas ciento setentas partituras cinematográficas en su currículum, había hecho de todo, con una facilidad que -pese a su solvencia artística- lindaba a veces en la vulgaridad, sobre todo obligado por su larga asociación con las comedietas producidas por Pedro Masó y dirigidas por Pedro Lazaga, pero también con una excelente preparación académica, fomentada en los cursos que siguió en Siena con Angelo Francesco Lavagnino sobre la especialidad en música para el cine. Toda esta experiencia le hacía apto para exhibir una versatilidad y competencia en el desarrollo de su tarea. Premiado en varias ocasiones por el Sindicato Nacional del Espectáculo, y consagrado en el Círculo de Escritores Cinematográficos por el conjunto de su labor, el nombre de García Abril era para los productores británicos signo de prestigio y calidad y, desde luego, el más popular entre los compositores españoles de bandas sonoras del momento.

Quizá influyera también en la elección del músico aragonés la difusión internacional de la película en la que había intervenido el año anterior, *Los santos inocentes* (Mario Camus, 1984), lanzada en el Festival de Cannes gracias al premio de interpretación compartido por Francisco Rabal y Alfredo Landa. Menos probable es que los productores británicos conocieran la dedicación de García Abril a la temática cervantina y a los ambientes musicales, cultos y populares, del Siglo de Oro hispano, con sus bandas sonoras para *La leyenda del alcalde de Zalamea* (Mario Camus, 1973) o *La lozana andaluza* (Vicente Escrivá, 1976), por no hablar de la más directamente implicada en el tema que nos ocupa, la estupenda serie de TVE *Cervantes* (Alfonso Ungría, 1980). En cualquier caso, los peculiares personajes de Graham Greene, Padre Quijote y Sancho Zancas, encarnados respectivamente por Alec Guinness y Leo McKern, anduvieron por los paisajes castellanos a los inspirados acordes de nuestro Antón García Abril.

No sería justo dejar de lado en este repertorio de intervenciones españolas en *Quijotes*

extranjeros algunos ejemplos más, aunque se trate de películas que, en rigor, no son estrictamente foráneas, sino que pertenecen a la fórmula de coproducción, pero es obligado mencionar estos casos puesto que se trata, en la mayor parte de las ocasiones, de productos cuya iniciativa o participación ajena son mayoritarias. Vamos a enumerarlos, siquiera sea brevemente, por orden cronológico.

La primera obra que nos sale al camino es la doble experiencia del realizador francés Carlo Rim (Jean-Marius Richard, 1905-1989) con dos títulos: *Dulcinea del Toboso* (1964) y la serie televisiva *Don Quijote* (1965). En ambas filmaciones ocupa un lugar destacado la excelente actriz madrileña María José Alfonso (27 de marzo de 1940), formada en la Escuela Oficial de Cinematografía y con una sólida experiencia radiofónica y teatral, que se instala popularmente con su éxito en *La niña de luto* (Manuel Summers, 1963). Tal bagaje permite a la actriz protagonizar junto al actor Josef Meinrad (Don Quijote) su Aldon-za Lorenzo-Dulcinea con entusiasta y convincente sinceridad. Un nutrido grupo de intérpretes españoles participa en este díptico, de los que podemos destacar a Fernando Rey, como el Duque -que años más tarde encarnaría al mejor Quijote de la historia del cine, con permiso de Nikolai Cherkasov y Juan Luis Galiardo-, Trini Montero, José Rubio, Pilar Gómez Ferrer, José María Caffarel, Rafael Albaicín, Fernando Sánchez Polack, Enriqueta Carballeira, Mary Paz Pondal, Emilio Gutiérrez Caba, y muchos más... El productor ejecutivo fue Sergio Newman, aquel paraguayo de origen vienés que desarrolló una intensa actividad en España a través de la marca Hispamer. Mencionemos también a los técnicos españoles que intervinieron en diferentes especialidades: Alfonso Nieva y Mario Pacheco (Fotografía); José Antonio de la Guerra y Tedy Villalba (Decoración); y, naturalmente, la Sastrería fue encomendada a la acreditada casa Cornejo.

Don Quijote cabalga de nuevo (Rioma Films, Óscar Producciones Cinematográficas, 1973), de Roberto Gavaldón) es una iniciativa del mismísimo Mario Moreno 'Cantinflas', que quería incorporar al propio Caballero, aunque le convencieron a tiempo de que era mejor que se invistiera de Sancho Panza y dejara tan noble personaje en la voz y los ademanes del magisterio de Fernando Fernán-Gómez. La responsabilidad del guion corrió a cargo de Carlos Blanco, que tuvo que someterse a los dictados del excelente cómico mexicano para elaborar una historia que no deja de tener un cierto sabor cervantino, aunque ajustado a las singularidades del 'pelao' del otro lado del charco. Al rodarse enteramente en España, el porcentaje de participación nuestra fue numeroso, tanto en técnicos como intérpretes: en

decisivos cometidos estuvieron Francisco Sempere (Fotografía); Gil Parrondo (Dirección artística); Julián Mateos (Atrezzo); Agustín Jiménez y Humberto Cornejo (Vestuario); Mariano García (Maquillaje); Waldo de los Ríos (Música) y Juan Serra (Montaje). Y entre los intérpretes: María Fernanda D'Ocón (Dulcinea del Toboso/Aldonza Lorenzo); Paca Gabaldón -que entonces se llamaba Mary Francis- (Dora, cortesana del duque); Ricardo Merino (Bachiller Sansón Carrasco); José Orjas (Juez); María Luisa Ponte (Ama de Don Alonso Quijano); Valeriano Andrés (Maese Nicolás, barbero), y otros muchos formidables actores de reparto españoles.

Otro gran guionista español, Rafael Azcona, participó en la producción italiana *Don Chisciotte* (Maurizio Scaparro, 1983). La elección no era dudosa, dada la notoriedad que el escritor riojano había adquirido en Italia, fundamentalmente gracias a sus colaboraciones con Marco Ferreri. No hubo más españoles que él en esta soberana aproximación al texto cervantino, original y audaz, protagonizada por Pino Micol (Don Quijote) y Peppe Barra (Sancho Panza).

Una ambiciosa y algo extravagante serie televisiva hispano-soviética cierra este vertiginoso catálogo de coproducciones en los que han participado españoles. En este caso hablamos del escritor y dramaturgo Marcial Suárez, que realizó la adaptación y escribió el guion con el director de *La vida de Don Quijote y Sancho/Tskhovreba Don Kikhotisa da Sancho Panchosi* (Revaz Chjeidze, 1989), una curiosa experiencia de la que iba a ser la primera colaboración de la televisión estatal española con un país de más allá del 'telón de acero', como se decía entonces. Asustado, quizá, por las libertades creativas que se tomaba el veterano cineasta georgiano con un tema de tanta raigambre nacional-hispana, el timorato director de la TVE de entonces, José María Calviño, decidió retirarse del proyecto que se pudo culminar gracias a la entrada en acción de unos inesperados socios españoles: la televisión pública vasca, ETB y una productora toledana independiente, Procint. El resultado fue una serie en nueve capítulos de sesenta minutos cada uno.

Y el entusiasmo con el que trabajó el autor español, codo a codo con el director y el guionista Sulikó Squenti, se refleja en estas palabras, que pueden servir para concluir nuestro rápido vistazo a la intervención de españoles en *Quijotes* extranjeros.

"[El realizador y su guionista georgiano] son dos excelentes y apasionados conocedores del *Quijote*, y nuestra colaboración resultó siempre fácil, aunque no faltaron acaloradas y hasta duras discusiones, si bien siempre dentro de una amistad tan cordial, que acabó

convirtiéndose en una fraternidad inolvidable. Y ahora, cuando nuestra labor de guionistas está terminada ya [...] creo que, en realidad, lo que hicimos fue contar, sencillamente, aunque es posible que a esa sencillez no hayan sido ajenos nuestros apuntes, nuestros esquemas iniciales.

Reducir el *Quijote* a nueve horas y transportarlo a la pantalla de televisión puede parecer irreverencia. Pero no es la primera vez, ni será la última, que esta novela inmortal se traslada a otros medios de expresión. Y, por nuestra parte, citaremos a Louis Jouvet: «La invención del autor es primera, total, soberana e imposible de igualar». Con esta convicción, con esta imprescindible humildad, hemos trabajado mis amigos georgianos y yo.

¿Y por qué nosotros, precisamente?- preguntó, un día, uno de los tres.

Y otro contestó:

- A lo mejor, para evitar que sean otros tres los que tengan que formularse la misma pregunta”¹⁰⁶.

DOS CABALGAN JUNTOS (RODAJES CERVANTINOS EN CASTILLA-LA MANCHA)

Antonio Lázaro



Boceto de Alberto para *Don-Kihot* (1957).

Las dos siluetas cabalgando a lomos de dos monturas antagónicas que acaban siendo complementarias, se recortan en la llanura con una difuminada serrezuela al fondo, casi

¹⁰⁶ Suárez, Marcial: “Reflexiones en torno al *Quijote* hispano-ruso”, que se puede ver en este mismo libro, publicado originariamente en *Diario 16*, 21 de marzo de 1984.

confundida en el horizonte añil un poco desvaído, si acaso una venta lejana en la linde del polvoriento camino o un molino solitario braceando sus aspas sobre una loma osan irrumpir en la estampa. Un paisaje así, tan súbitamente humanizado en su atrocidad, genera una imagen emblemática, casi un símbolo, que la poesía, la pintura y el cine no cesan de transmitir. Una Región de paso deviene fin gozoso de todo trayecto humano y se universaliza y adviene patria universal de la literatura, el arte y el humanismo.

Naturalmente, también del cine.

Cada vez que la pantalla, grande o chica, nos propone una nueva encarnadura de don Quijote y Sancho, al principio decimos "no sé, quizá...", como dudando del acierto en la elección del actor, con un punto de extrañeza. Sin embargo, enseguida reconocemos a Don Quijote y a su entrañable escudero. Nos decimos: "sí, se trata de ellos". Es como si cada generación necesitara reinventarlos, hacer nuevas películas sobre la misma historia, crearse su propio espejo donde descubrir por sí misma que todos somos un poco quijotes y un poco sanchos... y un poco o mucho diablillos, también.

Y como La Mancha, a veces en un sentido impreciso o lato, efectivamente existe y está aquí, no sólo en el libro de libros, la mayor parte de los Quijotes que en el audiovisual han sido han sido rodados, parcialmente al menos, en escenarios naturales manchegos. Quizá las lomas salpicadas de molinos que coronan la villa de Criptana es el que se lleva la palma con una docena larga de rodajes quijotescos.

Hay excepciones notables. *El Quijote* parisino del gran Pabst, con un pie en la opereta a veces, responde a la era de las superproducciones en estudio, esa cuyo canto del cisne proclamó nostálgico Coppola en los ochenta reconstruyendo Las Vegas en estudio, y ni por ensalmo se planteaba desplazar el gigantesco plató nada menos que a La Mancha.

Otra excepción es el muy elogiado *Quijote* soviético de Kózintsev, aquel en que el genial escultor toledano Alberto Sánchez recreó ambientes de la Mancha toledana con una maravillosa potencia evocadora, recuperando legítimamente el Quijote para una parte de la gran planicie claramente cervantina, que se recrea también en los lienzos del maestro de Urda, el gran Guerrero Malagón.

En general, las más celebradas versiones del *Quijote* han seleccionado parajes y localizaciones manchegas para rodar importantes escenas. Aquí han dirigido tramas quijotescas o cervantinas directores como Rafael Gil, Rim, Pakula, Lauritzen, Lucía, Ken Hugues, Alfonso Ungría, Gutiérrez Aragón, Orson Welles... Hay quien dice que el cine no ha

dado todavía una excelsa versión del Quijote: es probable. Pero sigue intentándolo, lo intentará una y otra vez, incluso aunque se aproxime a ello, lo seguirá haciendo porque el logro es difícil. El gran documentalista republicano Ramón Biadiú fue pionero a lo Flaherty y realizó una brillante trasposición de la mirada de Azorín, con más carga social, sobre el paisaje geográfico y humano del Quijote. Siempre habrá nuevos proyectos, directores que desplacen sus equipos hasta La Mancha en busca de este Eldorado fílmico.

Para su versión de Gutiérrez Aragón de la parte primera del libro, al parecer los localizadores tuvieron problemas a causa del cableado (entonces no existían o eran menos asequibles los procedimientos de manipulación o limpieza de la imagen por ordenador) y trasladaron de posibles escenarios manchegos a algún pueblo de la Sierra madrileña algunos episodios de la película. Lo interesante es que el Alcaná se reproduce en Toledo, si bien no en su ubicación primigenia (en torno a las Cuatro Calles) sino en el límite de los Cobertizos, en la plaza de Santo Domingo. Fue procedimiento que, más o menos, se reprodujo en aquel Lazarillo protagonizado por El Brujo, que años más tarde no pudo terminar el maestro Fernán-Gómez.

Por mor del capítulo del Alcaná, el noveno de la primera parte, aquel en que se suspende (lance de congelación de la imagen muy cinematográfico) el combate con el vizcaíno y el propio Cervantes irrumpe en el cuento comprando mágicamente en una tienda del Alcaná toledano un cartapacio que -una vez traducido- resulta ser la culminación de las aventuras de don Quijote narradas por un historiador arábigo... Con este truco maravilloso Toledo deviene capital del *Quijote* y por eso es obligado que salga o se reinvente en cada nuevo Quijote. Es otra faceta de una ciudad sorprendente y poliédrica, capital de la tradición y faro de vanguardias y esoterismos, como quizá el mismo Cervantes, al que atrajo sólo un poco menos que su amada Sevilla. Recuerdo haber visto, desde la campana de la catedral de Toledo, cabalgar en los ochenta a don Quijote y Sancho para un rodaje de la televisión ucraniana coproducido por Euskal Telebista y con guion del desaparecido dramaturgo Marcial Suárez.

En los trabajos de Rafael del Cerro y Martínez Gil sobre rodajes realizados en Toledo, entresaco a bote pronto una buena relación de títulos cervantinos y quijotescos:

- *La ilustre fregona*, de Carlos Emilio Nazarí, de 1927.
- *Cervantes*, de Vincent Sherman, de 1968.
- *El huésped del Sevillano*, de Juan de Orduña, de 1968.

- *Don Quijote de la Mancha*, de Rafael Gil, de 1947.
- *Don Quijote*, de Carlo Rim, de 1965.
- *Don Quijote cabalga de nuevo*, de Roberto Gavaldón, de 1972.
- *Don Quijote de la Mancha*, de Manuel Gutiérrez Aragón, de 1991.

En Esquivias, rodó el inefable Dan Barry con un Cervantes algo preotoñal magníficamente encarnado por Tony Isbert y una Catalina de Salazar asumida por su bella esposa, su versión para TV del matrimonio, se discute si por interés o por amor, del padre de don Quijote. En Toledo, Héctor Caño, un joven cineasta de animación, ha escrito, dibujado y dirigido su versión de las mocedades de Miguel de Cervantes. El año del cuarto Centenario está provocando un aluvión de proyectos: algunos murieron en cestos de papeles, otros duermen en algún cajón aguardando acaso la ocasión del centenario de la primera edición de la segunda parte, otros se han llevado a efecto. Hay de todo: biografías de Cervantes, musicales, animación, falsos documentales... Javier Gurruchaga ha realizado y difundido un trepidante videoclip con el *blues* del *Quijote*. Rafael Álvarez "El Brujo", con guion y dirección de Chumilla Carbajosa, rueda en estos momentos una versión iluminada y borgeana en que busca al verdadero creador arábigo del *Quijote*. Sobre el acertado *Quijote* en *hip-hop* se graba un insólito documental. Quizá el escritor y cineasta *underground* Jesús Fernández, que como actor encarnó al inolvidable Saturno de *Tristana* de Buñuel, el único (junto con naturalmente el director de Calanda) afortunado al que le fue dado visionar el níveo pecho de Catherine Deneuve, se decida un día a llevar al cine su drama *Soy Alonso Quijano*. Tuve el privilegio de asistir a la grabación de un piloto para TV, que nunca se ha llegado a emitir, donde el actor Felipe García Vélez daba vida a un muy auténtico Quijote, descuajeringado y abatido entre las aspas de uno de los molinos del Cerro Calderico con sus aspas vestidas de gala para la ocasión.

A fines de 2005, poco antes de que este texto se imprima, se estrena mundialmente en Bruselas el documental ficcionado de Rafael Alcázar, sobre muy documentado y elaborado guion de Felipe Hernández Cava, *Las locuras de don Quijote*, donde Txema Blasco renueva la imagen del Hidalgo. Para su rodaje, que no se libró de los percances que han dado pie a hablar de "la maldición del *Quijote* en cine" (recuérdese a Terry Gilliam y su malogrado *El hombre que mató a Don Quijote*, inmortalizado en *Lost in La Mancha*), se revistió Criptana y se rehabilitó una genuina venta cervantina en el camino real de Granada, pasado Los Yébenes.

Siguiendo las ampliadas Rutas del Quijote, unos recorridos ecológicos y monumentales que ofrece Castilla-La Mancha desde este año de la efeméride, Toni Lucas (para Malvarrosa y CMT) desplegó su increíble cámara en trece interesantes capítulos, en los que tuve el gusto de colaborar como documentalista. Y seguro que se están haciendo otras cosas que desconozco por ahora...

Todo ello sin contar películas de espíritu quijotesco. Recuerdo ahora un cortometraje muy bello: *En medio de ninguna parte*, con el que Javier Rebollo fue finalista de los Goya por primera vez, en cuyo desolado bar de carretera siempre creí ver una venta manchega del *Quijote*. Hay muchas películas con esta atmósfera y otras que intentan trasponer más o menos explícitamente los tipos del libro en personajes contemporáneos.

Mi admirado colega José Rosell, cervantista singular, afirma que Cervantes inventa el cinematógrafo. Es en el episodio de la Venta maravillosa, la del mono adivino y la acción de Maese Pedro titerero. Precisamente éste, cuando narra el retablo con profusión de "miren y vean vuestas mercedes" y formas verbales sucesivas, habría sido el inventor del lenguaje fílmico.

De manera que el cine, según Pepe Rosell, lo habría inventado no Lumière sino Cervantes por medio del galeote Ginés de Pasamonte.

En mi opinión, el Quijote huidizo en el bosque cada vez que queremos aproximarnos a él concebido por Ortega, nos sitúa en un ámbito equívoco, que (aunque imaginado para las espesuras de Sierra Morena) se nos representa como inevitablemente septentrional. Y aunque, como hemos insinuado, don Quijote esté un poco en todas las personas de todas las latitudes (aunque tantos se empeñen en reprimirlo), ese ambiente nórdico no es el suyo. El suyo, el cabal, está en La Mancha. Por eso ha de ser y seguir siendo localización imprescindible del Quijote y de su mundo, que nos ayudan a sobrellevar el en que vivimos.

LOS OTROS QUIJOTES¹⁰⁷

Antonio Santamarina

El fructífero diálogo que desde sus más tempranos inicios, pero sobre todo a partir del nacimiento del *film d'art* francés en 1908, el cine estableció con la literatura ha empujado a

¹⁰⁷ Artículo añadido expresamente para esta nueva edición digital de abril de 2017.

muchos directores a llevar a la pantalla los textos de sus escritores favoritos o de aquellos cuyas obras les permitían mejor abordar sus propios temas. Obras que, en la mayoría de las ocasiones, carecen de un verdadero valor literario (lo que no significa que no puedan tenerlo cinematográfico), pero que en otras, como sucede con el *Quijote*, son uno de los patrimonios más valiosos de la humanidad, tal y como testimonia la presente publicación.

Más allá, sin embargo, de este interés por llevar, con mayor o menor éxito y fidelidad, las aventuras del ingenioso hidalgo a la pantalla, lo que nos interesa rastrear ahora son las huellas que, de forma consciente o inconsciente, el texto cervantino ha ido dejando en la filmografía de algunos cineastas que, acaso sin saberlo, ofrecen en sus películas una relectura del *Quijote* muchas veces más original que su simple adaptación. *“Huellas detectables, tanto si lo confesaron los respectivos autores como si no, quizás porque ni siquiera ellos mismos fueran conscientes a la hora de pergeñar sus invenciones visuales o, simplemente, porque no se hubieran acercado nunca a las páginas originales, pues como es bien sabido, estamos hablando del libro más citado y menos leído de cuantos pudieron escribirse jamás”*¹⁰⁸

Algunos cineastas cervantinos

No es este el caso de Terry Gilliam quien, como todo el mundo sabe, intentó llevar a la pantalla las andanzas del Caballero de la Triste Figura hasta que una feroz tormenta –acaso instigada por su embozado enemigo Alifanfarón de la Trapobana– acabó con el rodaje de la película, de lo cual daría cuenta años después el documental *Lost in La Mancha* (*Lost in La Mancha*; Keith Fulton y Louis Pepe, 2002). Al margen de esta frustrada adaptación “canónica”, no es difícil rastrear la huella de la novela cervantina a lo largo y ancho de la filmografía de un director que ha hecho de la locura y de la revitalización de los mitos medievales el tema central de sus ficciones.

Al igual que don Quijote al intentar resucitar los marchitos ideales caballerescos, también James Cole (Bruce Willis), el protagonista de *Doce monos* (*Twelve Monkeys*, 1995), debe viajar varias veces (hacia el pasado) para evitar la propagación de un virus que causará la muerte de 5.000 millones de personas en 2035. Ambos héroes (el de papel y el de celuloide)

¹⁰⁸ Borau, José Luis: “Huellas de don Quijote”, en Heredero Carlos F. (ed.), *El cine y el Quijote. Espejos entre ficciones*; Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Madrid, 2009, pág. 33.

confunden, por distintos motivos, la ficción con la realidad y muestran signos evidentes de locura, que, en el caso de James Cole, se manifiesta en forma de alucinaciones. Su regreso a la cordura traerá aparejada, como sucede con Alonso Quijano, su muerte en un final que, al hilo de los juegos metaliterarios del *Quijote*, pone en escena la imagen postrera de *La Jetée* (1962), la película de Chris Marker que, a su vez, está en el origen de Doce monos¹⁰⁹.

La sombra de don Quijote es, sin embargo, tan alargada en la obra de Gilliam que su presencia se siente a lo largo de toda su filmografía. En *Las aventuras del barón Munchausen* (*The Adventures of Baron Munchausen*, 1988), por ejemplo, ilustradas, como el texto cervantino, por Gustave Doré, la acción comienza con el barón interrumpiendo una representación teatral de sus propias aventuras en una escena que recuerda la del retablo de Maese Pedro, cuando don Quijote destroza los títeres de la representación para permitir la huida de don Gaiferos y su esposa Melisendra. Lo más importante de semejante comportamiento, por lo que a nosotros respecta, es que tanto el barón como don Quijote han adquirido ya conciencia de su condición de personajes legendarios, cuyas hazañas narrarán los tiempos venideros. En *El Rey Pescador* (*The Fisher King*¹¹⁰, 1991), por su parte, es Parry (Robin Williams), un antiguo profesor de historia medieval, quien, sumido en la locura (se cree también un caballero andante), convence a Jack Lucas (Jeff Bridges), un locutor radiofónico, para que robe el Santo Grial y acabe con el maléfico Caballero Rojo. Gilliam opera aquí una curiosa inversión en la imagen habitual de la pareja inmortal y dota del físico de Sancho al personaje quijotesco de Parry y de la estilizada silueta de don Quijote a Jack Lucas.

¹⁰⁹ Para rizar aún más el rizo, James Cole y su psiquiatra Kathryn Rilly aparecen juntos en una sala de cine donde se proyecta *De entre los muertos* (*Vertigo*; Alfred Hitchcock, 1958), fuente de inspiración a su vez de *La Jetée* (véase Sánchez, Sergi: “El soñador y su reverso. Notas para una herencia cinematográfica de los arquetipos de don Quijote”, en Heredero Carlos F. (ed.), *óp. cit.*, pág. 264).

¹¹⁰ En las leyendas artúricas el Rey Pescador es el encargado de proteger el Santo Grial. Una de sus primeras apariciones en la literatura es a través de la novela *Perceval ou le conte du Graal* (siglo XII), de Chrétien de Troyes, que llevaría a la pantalla con exquisita fidelidad al texto original el cineasta Eric Rohmer, otro ilustre cervantista como habrá ocasión de comprobar.



El Rey Pescador (Terry Gilliam, 1991).

A la conocida impronta cervantina de Terry Gilliam, hay que añadir la de otro director español, gran admirador del cineasta británico, pero cuya filiación con el *Quijote* apenas ha sido puesta de relieve, salvo con ocasión de una de sus películas: *El día de la bestia* (1995). En ella su conexión argumental con la novela es muy clara (tal y como reconocería el propio Álex de la Iglesia¹¹¹): Ángel Berriartúa (Álex Angulo), un sacerdote vasco al que han vuelto loco sus lecturas del Apocalipsis, viaja a Madrid para, tras su afortunado encuentro con un fiel escudero, José María (Santiago Segura), impedir el nacimiento del Anticristo, fijado para el día 25 de diciembre. Se configura así una suerte de *“Quijote posmoderno, capaz de confundir a un embaucador televisivo con un caballero andante, a un fascista con un macho cabrío y a las torres de Kio madrileñas con sus particulares molinos de viento”*¹¹². Con todo, lo más sobresaliente de esta aproximación forzada a la fuente cervantina es comprobar cómo, al igual que sucede en la segunda parte del *Quijote*, poco a poco José María se irá qui jotizando mientras Álex Berriartúa acabará sanchizado.

¹¹¹ “Estábamos en esas cuando, de repente, descubrimos que el primer argumento no funcionaba, porque el protagonista necesitaba que lo acompañase alguien. El protagonista estaba loco y sería gracioso que fuese a su lado un pobre hombre que no entendiera nada de lo que estaba haciendo el otro. De pronto, estábamos descubriendo el Quijote.” (Angulo, Jesús y Santamarina, Antonio: *Álex de la Iglesia. La pasión de rodar*; Euskadiko Filmategia-Filmoteca Vasca, Donostia-San Sebastián, 2012, pág. 177.)

¹¹² Heredero, Carlos F.: *20 nuevos directores del cine español*; Alianza, Madrid, 1999, pág. 198.



El día de la Bestia (Álex de la Iglesia, 1995)

Es la misma deriva que preside las disputas de la pareja protagonista de *Muertos de risa* (1998), formada por Bruno (el Gran Wyoming) y Nino (Santiago Segura de nuevo), un dúo cómico cuyos papeles se van intercambiando constantemente y en el que nunca sabemos quién es don Quijote y quién es Sancho Panza. Con todo, será en *800 balas* (2002) donde la huella cervantina resulte todavía más evidente a través del personaje de Julián (Sancho Gracia), un doble de cine que odia las películas actuales y que intenta, como don Quijote, regresar a la época de los caballeros andantes en forma de *cowboys*. Su rechazo al desmantelamiento del poblado del Oeste donde se rodaban los *espagueti western* en España y su añoranza del cine analógico cuenta con la ayuda, en este caso, de su infatigable escudero Cheyene (Ángel de Andrés López). Será este quien, al final, ejecute a su amigo una vez que Julián rechace la ficción en la que vive y regrese (como Alonso Quijano) a la cordura, no sin antes haber liberado a los galeotes de su condena en los mares de plástico.

Esta misma suerte de locura es la que define –como coinciden en afirmar cuantos historiadores se han acercado a este tema- a varios personajes carismáticos del cine de Luis Buñuel, cuya imaginación bebe tanto de Cervantes como de Galdós. El primero es el del cura manchego Nazario Zaharín (Francisco Rabal), que, en su locura religiosa (emparentada con la de don Quijote según Andréi Tarkovski), busca programar su vida, en *Nazarín* (1958), siguiendo los mandatos evangélicos al pie de la letra. Y para lograrlo no duda en salir a los caminos a pedir limosna, participando de pasada en alguna aventura que, como la del patrono y los obreros en huelga, recuerda la del labrador y su criado del capítulo IV de la primera parte del *Quijote*. El segundo es el de *Viridiana* (Silvia Pinal) en la película homónima (1961), que narra las desventuras de una Nazarín femenina dedicada en cuerpo y

alma a practicar la caridad. Un empeño quijotesco y fuera del mundo, tal y como demostrará el grupo de mendigos alojado en su hacienda, que no duda en burlarse, incluso, de la Última Cena. El tercero, el del protagonista (Claudio Brook) de *Simón del desierto* (1965), quien, siguiendo el ejemplo de San Simeón el Estilita (390-459), decide vivir subido en lo alto de una columna tras sentirse defraudado por el hombre y las cosas de este mundo. Al igual que los caballeros andantes, también Simón deberá superar toda una serie de pruebas (en forma de tentaciones) antes de caer rendido a los pies de la realidad. El cuarto, los dos peregrinos -Pierre (Paul Frankeur) y Jean (Laurent Terzieff)- de *La vía láctea* (La Voie lactée; Luis Buñuel, 1969) con sus interminables disputas, que hacen suya la verborrea del *Quijote*, y su recorrido por las herejías del cristianismo. En todos los supuestos se trata de personajes que, como don Quijote, tratan de hacer el bien durante sus cruzadas religiosas, si bien sus intervenciones suelen acabar en todo lo contrario.



Simón del desierto (Luis Buñuel, 1965).

Más tangencial o, para ser más exactos, menos evidente a primera vista es la influencia que Cervantes y el *Quijote* han dejado en la obra del cineasta francés Éric Rohmer, para quien, en acertadas palabras de Àngel Quintana, *"el mito del Quijote no actúa como una simple cita ilustrada, presente en alguno de sus filmes, sino que se transforma en un mito fundacional de la propia poética de Rohmer. (...) Un mito clave para hablar del poder de la imaginación frente al mundo material, pero también para proponer una reflexión sobre el papel de la*

palabra como creadora de mundos, para ver cómo esta palabra se estrella frente a la objetividad de una imagen que es incapaz de superar su apego a la superficie del mundo físico”¹¹³. De acuerdo con esta idea central que atraviesa de cabo a rabo sus “Cuentos morales”¹¹⁴, Éric Rohmer dirige primero, para la Radio Televisión Escolar francesa, el documental *Don Quichotte de Cervantes* (1965), de veinticuatro minutos de duración (con ilustraciones de Doré, Dalí y otros artistas), y, años después, *La rodilla de Clara* (Le Genou de Claire, 1970). En esta introduce una jugosa reflexión sobre los héroes literarios a propósito de unas ilustraciones del capítulo XLI de la segunda parte del *Quijote* donde este y Sancho aparecen, con los ojos vendados, a lomos de Clavileño. Una concepción del cine y de sus personajes en la que reincide en la Introducción a los “Cuentos Morales”: “Mis protagonistas, un poco como don Quijote, se toman por personajes de novela, pero quizás la novela no existe. La presencia del comentario en primera persona se debe menos a la necesidad de revelar unos pensamientos íntimos, imposibles de traducir por la imagen o el diálogo, que de situar sin equívocos el punto de vista del protagonista y convertirlo en el objeto de mi propia intención de autor y de cineasta.”¹¹⁵

Sus criaturas no dejan de ser así más que héroes quijotescos que, como la protagonista de *La buena boda* (Le Beau mariage, 1982), busca resucitar a los veinticinco años sus sueños de quince (igual que don Quijote reinventa el sueño de la caballería a los cincuenta), lo que suscita la incredulidad de todos cuantos la rodean, incluida su propia madre. Y el mismo comportamiento repiten Louise (Pascale Ogier) en *Las noches de la luna llena* (Les Nuits de la pleine lune, 1984), cuando intenta revivir sus sueños adolescentes rodeándose de recuerdos de esa época en su nuevo apartamento, Delphine (Marie Rivière) en *El rayo verde* (Le Rayon vert, 1986), que confía en encantamientos, y en extraños fenómenos atmosféricos, para encontrar su amor definitivo, o Félicie (Charlotte Véry) en *Cuento de invierno* (Conte d’hiver, 1992), que está completamente convencida de que un día se tropezará con su extraviado amor de verano. Finalmente, Rohmer llevaría a la pantalla, en 1978, la novela *Perceval le Gallois*, de Chrétien de Troyes, que estaba en el trasfondo de *El*

¹¹³ Quintana, Àngel: “Los ojos vendados. Lo quijotesco en el cine de Éric Rohmer”, en Heredero Carlos F. (ed.): *El cine y el Quijote. Espejos entre ficciones*; Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Madrid, 2009, págs. 218-219.

¹¹⁴ Para mayor información véase Heredero Carlos F. y Santamarina Antonio, *Eric Rohmer*; Cátedra, Madrid, 2010, pág. 91.

¹¹⁵ Rohmer, Éric: *Seis cuentos morales*; Anagrama, Barcelona, 1989 (2ª edición), págs. 9-10.

Rey Pescador, si bien en esta Gilliam cambiará el nombre original por el de Parry.

Jean-Luc Godard y François Truffaut –con sus citas esporádicas al *Quijote* en *Los carabineros* (Les Carabiniers, 1963) y *Allemagne 90 neuf zero* (1990), el primero, y en *Fahrenheit 451* (Fahrenheit 451, 1966), el segundo, donde es el primer libro en ser condenado a la hoguera, Mario Monicelli, Andréi Tarkovski, que concibe al protagonista de *Stalker* (Stalker, 1979) como un cruce entre el príncipe Mishkin y don Quijote y que incorpora el elogio del sueño de Sancho Panza entre las lecturas de los astronautas de *Solaris* (Solaris, 1972)¹¹⁶, Woody Allen, Tim Burton... la nómina de cineastas cuya obra puede asociarse, de manera directa o indirecta, con el texto cervantino es muy amplia y sus huellas, salvo casos concretos, muy difíciles de dibujar con nitidez, tal y como iremos viendo a continuación.

Los viejos ideales

A pesar de las dificultades de los héroes quijotescos para diferenciar la realidad de la ficción y para acomodar su vida a los nuevos tiempos, todos ellos profesan una fidelidad a sus ideales rayana en la locura. Unos ideales que tienden a fijar su mirada en otra época, pero también en otras latitudes, tal y como le sucede al protagonista de *Ghost Dog. El camino del samurái* (Ghost Dog: The Way of the Samurai; Jim Jarmusch, 1999), un asesino a sueldo que, según reconoce su propio director, sigue, como don Quijote, “*un código que el mundo en realidad no reconoce o que ya no le interesa*”¹¹⁷. Su locura nace en este caso de su fascinación por la cultura japonesa y por la lectura –tal y como revela uno de los primeros planos de la película- del *Hagakure*, de Yamamoto Tsunetomo (1665-1719), un compendio de los ideales de los *bushi* tradicionales, esto es, del código guerrero de los samuráis. A través de sus enseñanzas, Ghost Dog (Forest Whitaker) resucita en Estados Unidos, varios siglos después, el ideal samurái bajo los designios de un decadente gánster italiano (también de otra época) con el que se comunica por medio de palomas mensajeras. Finalmente, el aprendiz de samurái llevará hasta sus últimas consecuencias una de las sentencias del bushido (“*Dicen que el espíritu de una época es algo a lo que se puede regresar, que ese*

¹¹⁶ Véase Santos, Antonio: *El sueño imposible. Aventuras cinematográficas de don Quijote y Sancho*; Fundación Marcelino Botín, Santander, 1999, pág. 158.

¹¹⁷ *Jim Jarmusch Interview*, en Hertzberg, Ludwig (ed.): *Jim Jarmusch: Interviews*, University Press of Mississippi, Jackson, 2001, pág. 189. (recogido en Herranz, Ferrán: *El Quijote y el cine*; Cátedra, Madrid, 2016, pág. 25).

espíritu desaparezca progresivamente se debe a que el mundo se acaba. Por este motivo, aunque uno quisiera devolver al mundo el espíritu de hace cien años o más, es imposible)” y se dejará matar por su amo. Un final, por cierto, que reedita el de *El silencio de un hombre* (Le Samourai; Jean-Pierre Melville, 1967), una película protagonizada por otro personaje – Jef Costello (Alain Delon)- que vive fuera de su tiempo y para quien, como para Ghost Dog o don Quijote, los rituales son su forma de vida.



Ghost Dog: El camino del samurái (Jim Jarmusch, 1999)

En idéntica dirección se mueve Timothy Treadwell, el protagonista de *Grizzly Man* (Grizzly Man; Werner Herzog, 2005), para quien su defensa del mundo salvaje y su rechazo del mundo civilizado (en lo que sería una reactualización del mito del buen salvaje rousseauiano) lo convierten en una suerte de caballero andante que se dedica a defender a los osos *grizzly* de los humanos con la ayuda de su novia, una suerte de moderna y temerosa Sancho Panza. Con todo, lo más relevante de esta coincidencia entre *Grizzly Man* y el Quijote “es -como apunta José Carlos Cabrejo- que la ficción también es la desencadenante de la locura de Timothy Treadwell. En uno de los pasajes del documental, el padre del excéntrico amante de los osos revela los intereses actorales de su hijo fallecido. Señala que Timothy cambió su apellido original (Dexter) a “Treadwell” porque este sonaba más “teatral” y que el hecho de perder un casting para participar en la serie televisiva *Cheers* lo destruyó y lo condujo a esa locura basada en convivir con aquellos peligrosos plantígrados¹¹⁸”. La realidad, sin embargo, acabaría por imponerse finalmente a la ficción y

¹¹⁸ Cabrejo, José Carlos: *Metaficción: de don Quijote al cine contemporáneo*; Universidad de Lima, Lima, 2015, págs. 60-61. El libro ofrece, en su capítulo 3, un estudio comparativo de

Timothy y su novia acabarían siendo devorados por los osos.

Dentro de la cinematografía estadounidense, el espíritu quijotesco formará una argamasa indestructible con los valores del viejo sueño americano, un sueño que, en el momento del nacimiento del séptimo arte, pero sobre todo tras la Primera Guerra Mundial, estaban muy devaluados (Estados Unidos había dejado de ser una sociedad rural para transformarse en pocos años en la primera potencia económica del mundo) y era necesario proceder a recuperarlos aunque fuese de manera taimada. John Ford pondría su granito de arena en esa resurrección a través del retrato idealizado del padre del abolicionismo en *El joven Lincoln* (Young Mr. Lincoln, 1939), donde convierte a un joven granjero y abogado en la imagen metafórica de los Estados Unidos. Un retrato de herencia quijotesca en el que, como apunta sagazmente el gran director ruso Serguei M. Eisenstein, “sorprende constatar la certera intuición y destreza que muestra el apuesto Henry Fonda al transformarse en este don Quijote, cuya armadura es la Constitución americana, su yelmo el tradicional sombrero de copa de un abogado pueblerino, y su Rocinante una pequeña y plácida mula, que él monta a horcajadas, con sus largas piernas rozando el suelo”¹¹⁹. Semejante visión (rematada en la lírica secuencia final) contrasta con la ofrecida por Steven Spielberg en *Lincoln* (Lincoln, 2012), que centra su atención en los últimos meses de vida del sagaz político, cuando, desprendido de sus ilusiones juveniles, el presidente libra su última batalla acompañado de su fiel Dulcinea.

La Constitución es también la armadura con la que el idealista senador Jefferson Smith (James Stewart) se enfrenta a la corrupción en el Senado norteamericano en *Caballero sin espada* (Mr. Smith Goes to Washington, 1939), de Frank Capra. Al igual que el *Quijote*, la película (conforme revela la larga secuencia del discurso de Jefferson en el Senado frente a sus enemigos y a sus encantamientos en forma de triquiñuelas políticas) es un canto a la libertad y a los valores fundacionales de los Estados Unidos que el joven político intenta recuperar siguiendo la estela de los padres de la independencia americana y, sobre todo, de Abraham Lincoln (al cual dedica Capra una secuencia emblemática, presidida por su monumental estatua en Washington). En su aventura (no olvidemos que el director

las numerosas relaciones existentes entre la película de Herzog y el texto cervantino.

¹¹⁹ Leyda, Jay (ed.): *Film Essays and a Lecture by Sergei Eisenstein*; Praeger, Nueva York, 1970 (véase Borau, José Luis: “Huellas de don Quijote”, en Heredero, Carlos F. (ed.): *El cine y el Quijote. Espejos entre ficciones*; Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Madrid, 2009, págs. 44-45).

americano pensó en algún momento en adaptar el *Quijote*), Jefferson irá acompañado de una joven periodista -Saunders (Jean Arthur)-, una descreída y realista Sancho Panza que, al final, acabará quijotizada mientras Jefferson no se sanchificará en ningún momento, tal es la fuerza del mito americano... y del cine.



Caballero sin espada (Frank Capra, 1939).

La defensa de la Constitución guía también la andadura de Jim Garrison (Kevin Costner), un fiscal de Nueva Orleans que ha enloquecido –según le reprocha su mujer (Sissy Spacek) durante una discusión familiar- tras leer los 26 tomos del informe Warren que investigó el asesinato de John Fitzgerald Kennedy. Convertido en un Quijote leguleyo, Garrison se enfrenta en *JFK (Caso abierto)* (JFK; Oliver Stone, 1991) a los gigantes de los poderes fácticos de Estados Unidos (la industria militar, la CIA, el FBI, la prensa, los medios de comunicación, la Justicia...) sin ninguna posibilidad de vencer sus encantamientos. El monumento a Abraham Lincoln vuelve a presidir otra secuencia emblemática (la reunión de Garrison con un informante anónimo), si bien ahora la cámara muestra la estatua fragmentada y en un segundo plano como signo de la ruptura de los viejos valores constitucionales.

Quizás por esa quiebra de los ideales haya que buscar a partir de entonces los nuevos Quijotes en otras razas y lugares. Esto es, al menos, lo que sucede con el famoso activista Ted Hayes, el protagonista de *Heal America* (Yervand Kochar, 2012), cuya postura a favor de los *homeless* y de los más desfavorecidos le conducirá a crear el Dome Village (una especie de iglúes geodésicos) en Los Ángeles y a encabezar actos de protesta con la bandera

norteamericana como estandarte de sus demandas. O bien a convertirse, debido a las circunstancias, en un desfacedor de entuertos como Robert McCall (Denzel Washington) en *The Equalizer. El protector* (The Equalizer; Antoine Fuqua, 2014). Este ha perdido ya el aura mítica de los antiguos héroes y no pasa de ser un meticuloso trabajador de almacén aficionado a la lectura (confiesa haber leído el *Quijote* a una jovencísima prostituta), cuyo apoyo a los más débiles le acabará convirtiendo en una suerte de detective andante que ofrecerá su protección a quienes solicitan sus servicios.

Su espíritu benefactor es el mismo que anima a algunos de los profesionales de la Justicia (jueces, fiscales, abogados...) encargados de velar por su impartición en Estados Unidos y cuya postura ecuánime ha contribuido a inmortalizar el cine, desde la inolvidable *Matar un ruiseñor* (To Kill a Mockingbird; Robert Mulligan, 1962), donde el enjuto y quijotesco Atticus Finch (Gregory Peck) se enfrenta a sus vecinos para garantizar la defensa de un negro acusado de violación, hasta *Justicia para todos* (...And Justice for All; Norman Jewison, 1979), donde el protagonista es un joven abogado –Arthur Kirkland (Al Pacino)- que, para defender a su cliente de una acusación de violación, se bate, cual caballero andante, contra un sistema judicial corrupto aun a costa de perder su licencia. Y en la misma senda inconformista encontramos a Frank Galvin (Paul Newman), en *Veredicto final* (The Verdict; Sidney Lumet, 1982), un viejo perdedor que decide rehabilitarse como abogado tras emprender una dura lucha judicial contra el obispado de Boston donde busca la verdad por encima de las indemnizaciones pactadas. De una u otra forma el cine estadounidense se encuentra repleto de títulos como estos en donde la huella del *Quijote* resulta bastante difícil de deslindar, si bien muchos de ellos dejan traslucir su herencia través de la defensa de unos ideales que, en el momento de su ejercicio ante los tribunales, parecen o bien trasnochados o bien diseñados para favorecer a los más fuertes. En ocasiones, incluso, el foco cambia de posición y son las propias víctimas las representantes de los valores otrora denostados, tal y como sucede con el protagonista de *Trumbo. La lista negra de Hollywood* (Trumbo; Jay Roach, 2015), cuya lucha contra el macartismo se identifica con la de don Quijote contra los gigantes mientras, burla burlando, los comunistas se ofrecen ahora como garantes de las libertades y de los valores constitucionales del país.



Verdicto final (Sidney Lumet, 1982).

De resultas de esta identificación del *Quijote* con los valores americanos, nace la impronta que el héroe manchego ha dejado en el género mítico por excelencia de Hollywood, el *western*. Un género que, como es sabido, ofrece una imagen idealizada (tan ficticia como la ofrecida por los libros de caballería en relación con la Edad Media) de la historia de Estados Unidos protagonizada por esa mezcla de centauros y caballeros andantes que son los cowboys. Esa correspondencia no es siempre tan fácil de identificar como en *The Grey Vulture* (Forrest Sheldon, 1926), donde el protagonista –Bart Miller (Ken Maynard)–, el atractivo vaquero de un rancho, sueña con ser un caballero andante (Sir Arthur) que salva a una doncella de las garras de los malhechores trescientos años antes. La situación vuelve a repetirse en el presente de la acción y Bart debe rescatar a otra joven mucho más moderna que él y que llega al rancho procedente de la Meca del cine, ubicada en el reino de California, gobernado por la reina Calafia del *Amadís de Gaula*. Es en este juego metaficcional donde quizás haya que establecer una conexión mayor de la película con el *Quijote*, ya que la presencia inicial de Sir Arthur parece remitir tan solo al ciclo artúrico de los caballeros andantes, tal y como indica su nombre.

Esta suerte de anacronismo que conecta a los esforzados jinetes de la pradera con los caballeros andantes se siente a lo largo de toda la evolución del género, sobre todo en los *westerns* más crepusculares. Recordemos, con Román Gubern, “*que la épica del western cinematográfico constituye –como las andanzas de don Quijote– un anacronismo idealizado, cultivado cuando el Oeste americano había sido ya dominado por los militares y los banqueros y la rendición final de los siux consumada en 1891, poniendo fin a las guerras*

*indias. En este sentido, la lírica del western constituyó una reacción romántica, en el plano imaginario, contra la nueva sociedad industrial, del mismo modo que el imaginario de don Quijote fue un anacronismo medievalizante ante la modernidad del siglo XVII*¹²⁰.

La huella del hidalgo manchego es notable en títulos protagonizados por héroes solitarios (de las parejas hablaremos más adelante) como los de las series de Cisco Kid, Tom Mix y William S. Hart o los de *Raíces profundas* (Shane; George Stevens, 1953), *Johnny Guitar* (Johnny Guitar; Nicholas Ray, 1954) o, por no hacer la enumeración interminable, *Sin perdón* (Unforgiven; Clint Eastwood, 1991), que cabalgan o bien en defensa de los más débiles, o bien para enfrentarse a los grandes ganaderos o bien para defender a las prostitutas del machismo de los cowboys y de las injusticias, pues no olvidemos que, como recuerda el hidalgo manchego, “*se instituyó la orden de los caballeros andantes, para defender las doncellas, amparar las viudas y socorrer a los huérfanos y menesterosos*” (capítulo XI, Primera parte del Quijote). De entre todos estos caballeros (cuya nómina es muchísimo más extensa), destaquemos asimismo los héroes anacrónicos de *Los valientes andan solos* (Lonely Are the Brave; David Miller, 1962) y *La balada de Cable Hogue* (The Ballad of Cable Hogue, 1970) y *Junior Bonner* (Junior Bonner, 1972), aunque esta última no sea un *western* en sentido estricto, de Sam Peckinpah, cada uno de los cuales vive sus aventuras en un tiempo que no es el suyo, dominado por automóviles, camiones, motocicletas... Esto mismo es lo que les sucede a los protagonistas de *Los tres entierros de Melquiades Estrada* (The Three Burials of Melquiades Estrada; Tommy Lee Jones, 2005), “*dos tipos contemporáneos atravesando los paisajes más queridos del Far West*”¹²¹ después de que uno de ellos haya enloquecido al ver una fotografía falsa, lo que le induce a confundir la realidad con la ficción hasta que, al final, logra acomodar ambas.

¹²⁰ Gubern, Román: “Una lectura cinematográfica del *Quijote*”, en Heredero, Carlos F. (ed.): *El cine y el Quijote. Espejos entre ficciones*; Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Madrid, 2009, pág. 71.

¹²¹ Borau, José Luis: “Huellas de don Quijote”, en Heredero, Carlos F. (ed.): *El cine y el Quijote. Espejos entre ficciones*; Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Madrid, 2009, pág. 37.



Los tres entierros de Melquiades Estrada (Tommy Lee Jones, 2005).

Por una puerta bien distinta –representada por el *sheriff* Will Kane (Gary Cooper) en *Solo ante el peligro* (High Noon; Fred Zinnemann, 1952)- encontramos una segunda vía de entrada de don Quijote –con su idealismo inquebrantable y su apuesta por los más débiles- en el territorio del *western* y, en el caso del film citado, de la oposición democrática a la cruzada macartista. Por esos caminos polvorientos se mueven los protagonistas de: *Flecha rota* (Broken Arrow; Delmes Daves, 1950), con su lucha a favor de los apaches y su mirada antirracista; *Cazador de forajidos* (The Tin Star; Anthony Mann, 1957) y su defensa -al igual que el *sheriff* de Solo ante el peligro o de *El hombre de las pistolas de oro* (Warlock; Edward Dmytryk, 1959)- de la ley o bien, como en el caso de *Tierras lejanas* (The Far Country; Anthony Mann, 1954), de la justicia; *Horizontes de grandeza* (The Big Country; William Wyler, 1958) y su enfrentamiento entre el mundo culto y refinado del Este (el mundo coetáneo a la película) y la rudeza del mundo medieval del *Far West*, al que se enfrenta un atildado caballero andante. La lista podría de nuevo ampliarse con otros títulos, pero valga esta sucinta enumeración para dar cuenta (frente a lo afirmado con bastante ligereza en ocasiones) de las dificultades para establecer una filiación clara entre el *Quijote* y el *western*, tal y como sucede asimismo cuando quienes protagonizan estas ficciones son una pareja similar a la de don Quijote y Sancho Panza, conforme habrá ocasión de comprobar.

Tal y como sucede con el cine negro y con la huida de sus protagonistas a sociedades menos industrializadas que la estadounidense, a medida que avanza el siglo XX habrá que bajar más al sur, a Latinoamérica, para encontrarse con esa defensa (quijotesca) de los valores democráticos que presidía los comienzos del cinematógrafo en la industria de

Hollywood. Uno de los máximos representantes de esta nueva tendencia es un oscuro procurador de provincias que, intoxicado con la lectura de los relatos de viajes, se proclama, en diciembre de 1860, emperador de la Patagonia y de la Araucanía en *La película del rey* (Carlos Sorín, 1986). Al igual que el *Quijote*, el film narra simultáneamente estos sucesos y el proceso de creación de la película, jugando con la presencia de dos narradores (trasuntos de Cide Hamete Benengeli y de Cervantes) que dirigen, como en un juego de muñecas rusas, sendas representaciones sobre el mismo personaje. La ficción metaliteraria se apodera así de la narración siguiendo una deriva muy distinta a la de *Diarios de motocicleta* (2004), en la que Walter Salles mitifica el viaje que Alberto Granado y Ernesto “Che” Guevara realizaron por el continente sur y que supuso un antes y un después en su proceso de concienciación política. Y para ello no duda en emparentar a sus jóvenes protagonistas con don Quijote y Sancho, estableciendo (como hace Granado al comienzo de la narración) una similitud entre Rocinante y La Poderosa, la moto que utilizan como cabalgadura, cuyo funcionamiento es tan defectuoso como lacerado el rocín cervantino.



Diarios de motocicleta (Walter Salles, 2004).

Y el mismo espíritu quijotesco anima la larga andadura del protagonista de *Jauja* (Lisandro Alonso, 2014) a través de parajes inhóspitos en busca de su hija. Su peregrinaje se asocia, por parte de Viggo Mortensen, su protagonista, con la del héroe cervantino al afirmar “en numerosas entrevistas que el personaje al que interpretaba era ‘una especie de don Quijote danés’, dado que ambos personajes coinciden en no reparar en que son ‘patéticos, absurdos o cómicos, pero llegan a serlo por el hecho de intentar imponer su visión del mundo’¹²². Un

¹²² Herranz, Ferrán: *óp. cit.*, pág. 26.

componente metalingüístico, más acorde con la propia estructura del *Quijote*, podemos encontrar asimismo en la aproximación de Jorge Alí Triana a la figura del padre de la Independencia latinoamericana en *Bolívar soy yo* (2002). En ella relata la última etapa de la vida del político y militar a través de otro juego de muñecas rusas en donde un actor, que ha enloquecido con las lecturas del Libertador, confunde la realidad con la ficción y vive los acontecimientos de hoy con la mirada de hace casi dos siglos mientras, al mismo tiempo, protagoniza una fotonovela en la que, como explícita declaración de intenciones, lo primero que muestran las imágenes es al actor hojeando el *Quijote* y lo segundo, una reflexión sobre la telebasura.

Los Quijotes

Diseminados por aquí y por allá, por una cinematografía y por otra, por títulos y géneros de los más diversos (no olvidemos la conocida afirmación de Scorsese acerca de la modernidad del Quijote)¹²³, encontramos ficciones con aromas quijotescos a través de las andaduras más o menos disparatadas y ficticias de unos personajes que, desencantados y decepcionados con su entorno, deciden vivir de acuerdo con otros valores o trasladarse a una realidad bien distinta, situada, por lo general, en el pretérito. El instrumento para ello puede ser –como en *Lars y una chica de verdad* (*Lars and the Real Girl*; Craig Gillespie, 2007)- una simple muñeca hinchable que ayude a su protagonista -Lars (Ryan Gosling)- a superar su timidez y su soledad. Gracias a ello Lars es el único habitante del pueblo capaz de llevar hasta el límite sus fantasías (el resto se conforma con transferir sus temores y deseos bien a un oso de peluche, bien a unos juguetes de superhéroes, bien al hijo que está en camino) y hacer partícipe de ellas a sus vecinos, tal y como hace don Quijote con sus familiares y amigos en sus momentos postreros.

En otra realidad bien distinta viven asimismo los personajes de *Matrix* (*The Matrix*; Andy y

¹²³ “Me leí el *Quijote* justo antes de comenzar *Gangs of New York*, y descubrí que todo aquello que quieres hacer con elegancia Cervantes ya lo había hecho primero: saltos en el tiempo, responder a las críticas sobre su primer volumen en el segundo, todos los más modernos trucos [...]. Sin embargo durante años me había negado a leerlo, porque se había convertido en un cliché: un hombre enfrentándose a molinos y todo eso [...]. Acabé por descubrir que Cervantes [ya] lo había hecho todo, incluso antes que Joyce y Melville.” (Christie, Ian y Thompson, David (eds.): *Scorsese on Scorsese*; Faber and Faber, Londres, 2003, pág. 248 (citado por Herranz, Ferrán *Ibidem*).

Larry Wachowski, 1999), que buscan su redentor en un pirata informático convertido, nada más ni nada menos, que en el Quijote de toda la humanidad, o bien el protagonista de *Ilusión* (Daniel Castro, 2013), cuya nariz deformada le permite mirar con otros ojos, desde otra perspectiva, la Transición española mientras trata de devolver la ilusión a un país que la ha perdido por completo. Sus andanzas reflejan la imagen invertida de unos valerosos políticos cuyas fazañas no fueron finalmente tan valerosas como contarían las crónicas, que convirtieron en gigantes lo que no pasaban de ser simples molinos de viento. A la lista se podría añadir el infatigable protagonista de *Batman Begins* (Batman Begins; Christopher Nolan, 2005), cuya lucha en favor de los más débiles le obliga a conocer a fondo las reglas de la caballería antes de enfrentarse –como su predecesor en *Matrix*– a las fuerzas del mal; la Emma de *Madame Bovary* (Madame Bovary; Claude Chabrol, 1991), que, “como el Quijote, lee novelas y anhela vivir apasionados romances como los que en ellas se describe, mientras se encuentra sumida en un matrimonio que no la satisface”¹²⁴; el célebre Howard Hughes de *El aviador* (The Aviator; Martin Scorsese, 2004), obsesionado tanto por la proliferación de gérmenes dañinos para su salud como por su pasión por la aviación; el arquitecto testarudo de *El manantial* (The Fountainhead; King Vidor, 1949); el jubilado de *El estudiante* (Roberto Girault, 2009), cuyas lecturas y curiosidad intelectual le impulsan a matricularse en la universidad, donde su experiencia pretérita le permite arreglar un par de entuertos amorosos y dirigir a su manera, mezclando ficción y realidad y utilizando su parecido físico con Alonso Quijano, la puesta en escena universitaria del *Quijote*. Finalmente, la muerte de Dulcinea (su mujer) le conferirá el aire inolvidable de El Caballero de la Triste Figura.

Por los mismos derroteros deambula también *Amélie* (Audrey Tautou), la protagonista de la película homónima de Jean-Pierre Jeunet (2001), que, huyendo de la soledad y de una realidad decepcionante, consagra su vida a hacer el bien siguiendo el ejemplo, a su manera, de los caballeros andantes. Su aventura la prolonga el ratoncito orejudo de *El valiente Despereaux* (The Tale of Despereaux; Sam Fell y Robert Stevenhagen, 2008), una película de animación en la que su protagonista, en vez de roer libros, se dedica a leerlos (en especial las novelas de caballería) hasta convertirse en una mezcla de caballero artúrico y de don Quijote que intenta llevar la felicidad a su mundo, ambientado en la Edad Media. *En Aventuras en el desván. ¿Quién cumple años hoy?* (Na pude aneb Kdo má dneska

¹²⁴ Cabrejo, José Carlos: *óp. cit.*, p. 39.

narozeniny?, 2009), una animación del gran Jiri Barta, la correspondencia mayor toma cuerpo en una marioneta que no solo tiene los mismos rasgos físicos que don Quijote (según las célebres ilustraciones de Gustave Doré), sino también sus atributos externos (la bacía de barbero, la armadura...) retocados por la fértil imaginación de Barta.

Por su parte, los juegos metaliterarios del *Quijote* ocupan un papel central en *Birdman o (La inesperada virtud de la ignorancia)* (Birdman or (The Unexpected Virtue of Ignorance); Alejandro González Iñárritu, 2014), donde asistimos a la representación cinematográfica del ensayo de una representación dramática que veremos luego puesta en escena en un teatro (recordemos el capítulo de maese Pedro). Dentro de ese juego de muñecas rusas –como el que ya vimos en *Bolívar soy yo*, pero aquí con mucha mayor sofisticación conceptual- los límites entre la ficción y la realidad acaban por difuminarse al mezclar ambas con una reflexión sobre el desarrollo de la carrera profesional de Michael Keaton (el protagonista), sobre la proliferación de superhéroes en el cine actual y sobre el trabajo de los actores y de los críticos teatrales. Finalmente, aureolado por su fama, igual que don Quijote, Michael Keaton será reconocido y saludado como un héroe de otro tiempo por la gente que pasea por Broadway. Y es ahí precisamente donde radica la mayor diferencia con su antecesor literario, ya que Birdman (o, mejor, Michael Keaton) nunca será capaz de sanchificarse, de abandonar las bambalinas.



Birdman o (La inesperada virtud de la ignorancia) (Alejandro González Iñárritu, 2014).

El juego metalingüístico se complica un poco más en *Kumiko, the Treasure Hunter* (David Zellner, 2014), ya que la locura de su protagonista nace de la visión reiterada de *Fargo* (Fargo, 1996), la famosa película de los hermanos Coen y, más en concreto, de la secuencia en la que Carl (Steve Buscemi) esconde en la nieve el dinero del rescate. Incapaz de

diferenciar la realidad de la ficción –una ficción doblemente tramposa, ya que, pese a lo afirmado en los créditos, es falso que los acontecimientos narrados se basen en sucesos reales-, Kumiko viaja a Minnesota para, siguiendo los pasos de los viejos conquistadores españoles (según sus palabras), encontrar aquel tesoro llevando como armadura contra el frío un simple edredón.

En cualquier caso su soledad, su indefensión y su locura son muy similares a los de Sara en *Verbo* (Eduardo Chaperó-Jackson, 2011), una joven estudiante que, sintiéndose como don Quijote, se enfrenta a los gigantes (en forma de grandes inmobiliarias) mientras trata de encontrarse a sí misma. En esta lucha desigual contra los molinos de ladrillo y hormigón, Chaperó-Jackson construye una realidad paralela en la que, como Cervantes en el *Quijote*, mezcla no solo diferentes géneros, sino también la imagen real con la animada buscando una respuesta al panorama de indefensión (identificado con la fealdad) en el que viven los jóvenes hoy en día. La lectura conjunta del *Quijote* por parte de la clase de Sara reafirmará, de pasada, la vigencia del texto cervantino siempre que se comparta su afán de libertad y nuestra visión no se ancle en los tiempos de la burbuja inmobiliaria.

De las parejas cómicas a don Quijote y Sancho

La evidente diferencia fisonómica entre el enjuto y longilíneo Alonso Quijano y el gordo y chaparro Sancho Panza (figuras extraídas de los *topoi* literarios), así como sus caracteres contrapuestos y su visión complementaria de la existencia, ha sembrado de quijotes y sanchos la historia de la literatura y, por supuesto, del arte cinematográfico. Famosas son, en este sentido, las parejas formadas por: Stan Laurel y Oliver Hardy (más conocidos como “El gordo y el flaco”), cuyas hazañas siguen haciendo reír a los más pequeños, los prolíficos Bud Abbott y Lou Costello (especialistas en todo tipo de géneros), Bud Spencer y Terence Hill con sus peleas a mamporrazos, los sesudos Sherlock Holmes y el doctor Watson (procedentes de la fértil pluma de Arthur Conan Doyle), los revoltosos Tom y Jerry, los Blues Brothers y su inconfundible vestimenta, los simpáticos Totò y Ninneto Davoli de *Pajaritos y pajarracos* (Uccellacci e uccellini; Pier Paolo Pasolini, 1966), los célebres robots C-3PO y R2-D2 de la saga de *La guerra de las galaxias* o Dean Martin y Jerry Lewis, cuya fisonomía rompe la antítesis de los héroes cervantinos. El resultado de esta proliferación de héroes cómicos trae aparejada la dificultad para establecer correspondencias exactas, o siquiera

aproximadas, entre estas parejas y su precedente literario.

Habrá, pues, que refugiarse de nuevo en el lejano Oeste para tropezarse con la imagen mitificada, bucólica y anacrónica de don Quijote y Sancho, tal y como ha puesto de relieve buena parte de la historiografía cinematográfica. Uno de los títulos más emblemáticos de esta corriente dominada por los contrastes es *Dos cabalgan juntos* (*Two Rode Together*; John Ford, 1961), donde el intento de rescate de unos blancos (cautivos de los comanches desde hace años) es el eje argumental sobre el que pivotan dos visiones contrapuestas de la vida: una idealista –representada por el teniente Jim Gary (Richard Widmark)- y otra más realista, encarnada por el *sheriff* Guthrie McCabe (James Stewart). Las andanzas de ambos por tierras del *Far West* (bastante más áridas que las de la Mancha) ir  modelando su concepción del mundo, haciéndoles añorar aquellos tiempos en los que la naturaleza salvaje de los indios estaba más en consonancia con su entorno que el supuesto mundo civilizado de los blancos.

Y en un tono más de comedia se sitúa *Dos hombres contra el Oeste* (*Wild Rovers*; Blake Edwards, 1971), una película fundada, como la obra cervantina, en los sustanciosos diálogos que entablan sus dos protagonistas: un achacoso *cowboy* (William Holden) y su joven amigo. Un contraste de edades (asociadas por el t pico a la sabiduría y a la ignorancia) que, con algunas variantes, se repite en *Río Rojo* (*Red River*, 1948), *El Dorado* (*El Dorado*, 1967) y *Río Lobo* (*Rio Lobo*, 1970), de Howard Hawks, en *Centauros del desierto* (*The Searchers*; John Ford, 1956), en Tierras lejanas y en una nómina muy amplia de títulos conectados, de forma indirecta, con el cine negro a través de las *buddy movies* o películas de colegas. Estas forman otro atadillo de obras que recogen posibles influencias del *Quijote* y que tienen como ejemplos prototípicos desde la famosa *Los nuevos centuriones* (*The New Centurions*; Richard Fleischer, 1972) hasta la interminable saga de Arma letal, pasando por una variante española como *La isla mínima* (Alberto Rodríguez, 2014), donde sus dos protagonistas (sendos defensores de la ley) se encuentran en las antípodas ideológicas.

En ocasiones –como en *Duelo en la alta sierra* (*Ride the Hide Country*; Sam Peckinpah, 1962)- los herederos de don Quijote y Sancho son dos pistoleros maduros a quienes la vida les ha conducido por caminos muy distintos, pero que, como sus antecesores literarios, sienten cariño el uno por el otro y una amistad a prueba de  nsulas Baratarias. En otras – como en *Dos hombres y un destino* (*Butch Cassidy and the Sundance Kid*; George Roy Hill, 1969)-, los personajes principales son dos jóvenes forajidos que conjugan el idealismo con la

acción mientras contemplan con impotencia cómo el viejo mundo se va desmoronando a su alrededor, un tema clásico del cine norteamericano.

Esta misma visión es la que sustenta el Nota (Jeff Bridges), el protagonista de *El gran Lebowski* (*The Big Lebowski*; Joel y Ethan Coen, 1998), un antiguo hippie que vive en el pasado –en la época dorada de los detectives privados- y cuyas aventuras sirven, sobre todo, para “cuestionar la visión mítica que el cine ha ofrecido de la sociedad americana y desmontar los artificios sobre los que se ha levantado ese entramado ideológico”¹²⁵. En su andadura californiana (de nuevo los ecos fortuitos del *Amadís*), el Nota va acompañado de un orondo escudero –Walter Sobchak (John Goodman)-, cuya belicosidad, rayana en la locura, le permitirá sortear todos los peligros mientras se enfrenta a una realidad completamente incomprensible para él y sus amigos.



El gran Lebowski (Joel y Ethan Coen, 1998).

Más singular resulta todavía la transmutación de la pareja cervantina en Wilson (un atildado delincuente inglés interpretado por Terence Stamp) y Eduardo Roel (un fondón emigrante mexicano al que da vida Luis Guzmán) en *El halcón inglés* (*The Limey*; Steven Soderbergh, 1999). Al igual que don Quijote con su lenguaje atrabiliario, Wilson habla en Estados Unidos un idioma (el inglés) que el resto no entiende (salvo una profesora de vocalización) mientras ve refrenado sus deseos de venganza por la actitud más atemperada y sensata de Eduardo. A su vez, la inserción de varias secuencias de películas protagonizadas por un juvenil

¹²⁵ Santamarina, Antonio: *Joel y Ethan Coen*; Cátedra, Madrid, 2012, pág. 187. Un camino que habían transitado ya la embarazada protagonista de *Fargo* y de las dos temporadas de la serie televisiva basada en la película.

Terence Stamp introduce una segunda lectura del film siguiendo un juego metaficcional al que, conforme vimos en *Birdman*, no haría ascos el mismísimo Cervantes.

En *Scandalous John* (Robert Butler, 1971), una parodia indisimulada de las películas del Oeste, será de nuevo un mexicano llamado Paco (Alfonso Arau) quien oficie de Sancho de un ganadero americano –John MacCanless (Brian Keith)- que sale al mundo en busca de aventuras y que, como don Quijote en el episodio de los cabreros, confunde a un grupo de motoristas con unos indios y se enfrenta a tiros con un tren antes de morir en las imágenes postreras. En su andadura –donde él monta a caballo y su escudero en un asno- la huella de la novela cervantina será tan incontestable que, cuando se estrene la película en nuestro país, se llamará *Don Quijote del Oeste*. E inusual es, igualmente, la pareja que forman, en *Cowboy de medianoche* (Midnight Cowboy; John Schlesinger, 1969), Joe Buck (Jon Voight), un horterero vaquero texano aspirante a *gigoló*, y un estafador cojo y tuberculoso, Rico “Ratso” Rizzo (Dustin Hoffman), que sobrevive como puede en la Gran Manzana. La ingenuidad y el atractivo del primero (aderezados por su vestimenta inapropiada: chaqueta vaquera, sombrero y botas texanas...) contrasta con la fealdad y la astucia del segundo mientras ambos echan de menos tiempos mejores. Llegados a este punto, apenas unos años después de la muerte de Kennedy, es como si en Nueva York y en el resto de grandes ciudades americanas no quedara ya ningún rastro de los viejos valores y, para resucitarlos, hubiera que volver a la naturaleza y sortear un terreno (el heterosexual) peligrosamente vedado hasta entonces, tal y como harán un cuarto de siglo después los protagonistas de *Brokeback Mountain* (Brokeback Mountain; Ang Lee, 2005).

Y también en un ámbito muy especial se mueve Arthur Poppington (Woody Harrelson), un demente que se cree un superhéroe (de hecho viste de manera tan atrabiliaria como don Quijote, pero cambiando la bacía de barbero y la lanza por una especie de orinal y una porra) y que, como Birdman, confunde la realidad con la ficción en *Defendor* (Peter Stebbings, 2009). A diferencia de Batman (otro superhéroe), Arthur no necesita conocer de antemano las reglas de la caballería para comenzar sus aventuras, pero sí la ayuda de un escudero que, rizando el rizo de los sanchopanzas habidos y por haber, es ahora una joven prostituta (Kat Dennings). Por su parte, Charlie (Michael Douglas), otro individuo alucinado, se sitúa en el terreno contrario y de quien recibe la ayuda es de su sensata hija -Miranda (Ewan Rachel Wood)- a la hora de buscar un supuesto tesoro español escondido en *King of California* (Mike Cahill, 2007). La conexión del film con don Quijote se expresa aquí también

a través de la caracterización del personaje de Charlie, cuya fisonomía recuerda, de manera intencionada, la del héroe cervantino. Su colaboración con su hija para alcanzar su objetivo vendrá a corroborar que, como en los casos anteriores, el conflicto dramático no se establece entre don Quijote y Sancho, sino entre ambos y la sociedad de su época.

Mucho más interesante a este respecto es la aproximación metalingüística de Marc Forster en *Más extraño que la ficción* (*Stranger Than Fiction*, 2006). En ella, un director de cine (Forster/Cervantes) dirige una película en la que una escritora (Karen Eiffel/Cide Hamete Benengeli) escribe un libro en el que un personaje (Harold/Don Quijote) toma conciencia de su propia existencia. Dentro de este marco, el protagonista, ayudado en sus desventuras por el profesor Jules Hilbert (de nuevo Dustin Hoffman en el papel de Sancho), se rebela contra su creadora y, al igual que Augusto en *Niebla* (Miguel de Unamuno), intenta impedir que la autora acabe con su vida. De pasada, la película inserta también una jugosa reflexión sobre el papel de la voz en *off*, cuya redundancia con las imágenes sume a Harold (Will Ferrell) en la locura mientras lucha por construir un mundo mejor. Y muy sugerente es asimismo la aproximación al texto cervantino de Jake Schreier en *Un amigo para Frank* (*Robot & Frank*, 2012), una película que no disimula su filiación con el *Quijote*. Su pareja protagonista la forman ahora un antiguo atracador aquejado de alzheimer y un robot tan sensato como Sancho, además de una Dulcinea (Susan Sarandon) que Frank (Frank Langella) ha olvidado. La salvación del ejemplar más valioso de la biblioteca del pueblo (un *Don Quixote* ilustrado) antes de la destrucción programada del papel impreso ofrecerá una relectura del episodio de la quema de libros que va pareja con una crítica mordaz de la sociedad moderna. Una crítica muy del gusto del Caballero de la Triste Figura.

En el territorio del cine de animación, la pareja cervantina ha producido matrimonios no menos extraños que en el campo del cine analógico y digital. En *Toy Story* (*Toy Story*; John Lasseter, 1995), por ejemplo, Don Quijote (el *cowboy* Woody) y Sancho Panza (Buzz Lightyear) son dos encarnizados rivales, cada uno representante de un mundo distinto, hasta que un enemigo común (el hijo del vecino) une sus destinos y los agrupa bajo la bandera del sueño americano. La rivalidad dará pie asimismo a una digresión metalingüística, similar a la de la segunda parte del *Quijote*, cuando Buzz tome conciencia de que no es más que un juguete creado por una empresa. En *Up* (*Up*; Pete Docter y Bob Peterson, 2009) los compañeros de viaje son Carl (un anciano viudo y gruñón) y Russell (un optimista niño de ocho años), que viajan en globo al otro lado del mundo en busca de un

ave que, como los caballeros andantes, parece haber desaparecido de la faz de la tierra. Por su parte, en *Shrek* (Shrek; Andrew Adamson y Vicky Jensen, 2001), una hilarante parodia de los cuentos infantiles, los protagonistas son un ogro solitario y gruñón (como Carl) y un burro pragmático que, cual caballeros andantes, deben rescatar a la princesa Fiona (trasunto de Dulcinea) de las garras de un dragón siguiendo la deriva que tratará de resucitar después don Quijote.



Toy Story (John Lasseter, 1995).

En España, entre las aproximaciones más o menos veladas a la inmortal obra cervantina, encontramos, como apunta Ferran Herranz¹²⁶, dos famosas películas -*El último caballo* (Edgar Neville, 1950) y *Mi tío Jacinto* (Ladislao Vajda, 1956)- de las cuales apenas se cita su impronta quijotesca. En la primera, Fernando Fernán-Gómez, acompañado de José Luis López Vázquez como Sancho Panza, emprende una particular cruzada contra los automóviles que se han apoderado de las calles de Madrid y amenazan a sus habitantes. En la segunda, como apunta Imanol Zumalde, “sus dos personajes principales, Jacinto y Pepote, remiten inequívocamente a la pareja compuesta por don Quijote y Sancho. Como sus ascendientes literarios, Jacinto y Pepote interpretan su existencia con importantes dosis de, digamos, ingenuidad: Jacinto, Quijote urbano, es el único sujeto del rastro [Rastro] que se busca la vida respetando la ley, del mismo modo que es el único que se toma en serio la corrida bufa. Por su parte, Pepote, Sancho Panza infantil, está dispuesto a creer el tragicómico embuste de su tío”¹²⁷.

En la misma tesitura se encuentran los exfrailes Liborio (Juan Luis Galiardo, futuro Quijote

¹²⁶ Herranz, Ferran *óp. cit.*, pág. 24.

¹²⁷ Imanol Zumalde Arregui, “Mi tío Jacinto”, en Pérez Perucha, Julio (ed.): *Antología crítica del cine español 1906-1995*; Cátedra, Madrid, 1997, pág. 397.

en la adaptación de Manuel Gutiérrez Aragón) y Clemente (Juan Echanove) de *Suspiros de España (y Portugal)* (José Luis García Sánchez, 1995), cuyas correrías por tierras extremeñas en busca de una gran finca de pata negras traen a la memoria las del hidalgo manchego¹²⁸. Por su parte Daniel Monzón (admirador de cineastas de impronta cervantina como Terry Gilliam, Álex de la Iglesia o Andréi Tarkovski) debuta como director con *El corazón del guerrero* (1999), una curiosa fábula en la que un joven enclenque -Ramón Belda (Fernando Ramallo)- es incapaz de diferenciar la realidad de un juego de rol y se cree un héroe del cómic (una especie de Conan) al que han echado una maldición. Finalmente Ramón, convencido de que “*la realidad es mentira*”, acabará sumido en la locura e internado en un sanatorio psiquiátrico sin que la mediación de su amigo Javi (Jimmy Barnatán), un Sancho Panza muy sui géneris, haya servido de nada. Y un episodio de locura es el que sufre también el protagonista de la coproducción hispanouruguaya *Kaplan* (Álvaro Brechner, 2014), el cual, incapaz de diferenciar la ficción de la realidad, confunde a los nazis con judíos en vez de con gigantes. Este es el comienzo de las desventuras de Kaplan (Héctor Noguera), que trata de capturar a un supuesto SS alemán con la ayuda de Wilson (Néstor Guzzini), un paria de la vida, gordinflón y desastrado, que, pese a mostrarse incapaz de conseguir que su mujer y sus hijos regresen a su casa, manifiesta más cordura que su amigo, aunque finalmente se deje embaucar por la imaginación desbordante de Kaplan.

Destinos inciertos y lugares comunes

Bien sea solos, en pareja o en grupo, bien sea a pie, en moto, en coche o en cortacésped son numerosos los personajes cinematográficos que, conforme ilustra el prolífico subgénero de las *road movies*, vagan de un lugar a otro de diversas geografías buscando un rumbo que – como el alucinado protagonista de *París, Texas* (Paris, Texas; Wim Wenders, 1984)- han perdido y olvidado en algún momento de su vida. En ocasiones, no obstante, el verdadero objetivo del viaje es el propio desplazamiento en sí, como demuestran los protagonistas tanto de *Easy Rider* (*En busca de mi destino*) (Easy Rider; Dennis Hopper, 1969) como de su fuente de inspiración, la película italiana *La escapada* (Il sorpasso; Dino Risi, 1962). Los personajes de ambas ficciones emprenden un viaje que, como a don Quijote, no les conduce

¹²⁸ Sánchez Salas, Bernardo: “Un reflejo en el camino”, en *Nosferatu*, nº 50, diciembre 2005, págs. 34-35.

a ninguna parte, tal y como les sucede asimismo a los personajes anónimos (interpretados por el cantante James Taylor y por Dennis Wilson, el batería de los Beach Boys) de *Carretera asfaltada de dos direcciones* (Two-Lane Blacktop; Monte Hellman, 1971), cuya andadura por la ruta 66 disputando carreras de coches, a bordo de su Chevrolet 55, concluye en la misma casilla de salida. El cierre de la narración (con la secuencia final congelada de improviso y la imagen disolviéndose como si se estuviera quemando la cinta) introduce, de paso, una curiosa reflexión metalingüística (similar a la cervantina) acerca de la esencia de la imagen cinematográfica, del sentido de la historia narrada y de su relación con otra obra maestra que concluye del mismo modo: *Persona* (Persona; Ingmar Bergman, 1966).

En otras ocasiones, como en *Mi vida es mi vida* (Five Easy Pieces; Bob Rafelson, 1970), el camino resulta tan solo una etapa más de un largo viaje que no es otro que el de la propia existencia. La locura de don Quijote –como la de Kaplan- se traslada entonces a un viejo jubilado que se desplaza a Nebraska, en la película homónima (2013), para cobrar un premio de un millón de dólares mientras a su alrededor se suceden diversos acontecimientos. La visión de Alexander Payne, su director, acerca de este personaje quijotesco, unida a su papel como coproductor de *Kumiko, the Treasure Hunter*, suponen una especie de confirmación del interés del cineasta por el *Quijote* y de la huella que la novela ha dejado, por el momento, en su carrera. Y otro tanto cabría afirmar de David Lynch, a tenor al menos de una de sus mejores películas: *The Straight Story. Una historia verdadera* (The Straight Story, 1999), donde otro anciano realiza un larguísimo viaje, entre Iowa y Wisconsin, a lomos de su cortacésped para ver por última vez a su hermano, gravemente enfermo y con el que no se habla desde hace más de una década (un personaje interpretado por el mismo actor de *París, Texas*: Harry Dean Stanton). En el recorrido de Alvin (Richard Farnsworth) se siente una añoranza por el pasado y un coraje muy similares a los de don Quijote.

Y valor es lo que no les falta tampoco a Thelma y Louise, las protagonistas de la película homónima (1991), de Ridley Scott, cuyo arrojo –como demuestra la secuencia final- tiene tan escaso parangón en este mundo como la belleza de Dulcinea o las hazañas de su enamorado. Ambas, como con Quijote y Sancho, trastocarán su visión del mundo y su concepción del matrimonio a lo largo del camino mientras huyen hacia ninguna parte. En *Harry y Tonto* (Harry & Tonto; Paul Mazursky, 1974), por el contrario, será el derribo del edificio en el que vive Harry (Art Carney) en Nueva York quien provoque su desplazamiento (acompañado de “Tonto”, su gato) por todo el país para ir a visitar a sus hijos. En su viaje, el

protagonista entabla relaciones con otras personas (una pareja de jóvenes, una prostituta, un indio...) que le permiten irse olvidando del pasado y afrontar un presente lleno de esperanzas tras la muerte de “Tonto” (una suerte de Sancho Panza mudo).



Thelma y Louise (Ridley Scott, 1991).

Y ya en una visión que, al igual que el *Quijote*, hace de la parodia su razón de ser, el cómico Sacha Baron Cohen (bajo la dirección de Larry Charles) trazará en *Borat* (Borat, 2006) un retrato descreído y descacharrante de la sociedad americana actual en donde -jugando asimismo con el falso documental- el protagonista confunde la realidad con la ficción bajo la mirada ubicua de la televisión. Con ello, y a su manera, sigue la senda de Mario Monicelli en *La armada Brancaleone* (L'armata Brancaleone, 1966), donde el director italiano realiza una parodia de los libros de caballería ambientada, en este caso, en la Edad Media. Su protagonista es Brancaleone de Norcia (Vittorio Gassman), “cuya primera aparición ya define sus rasgos primordiales: un compuesto casi químicamente puro de don Quijote y el inspector Clouseau”¹²⁹. Alentado por su mente fantasiosa y por sus ansias de grandeza, Brancaleone parte en busca de fortuna por los caminos de Dios acompañado por cuatro desastrados Sanchos, uno de los cuales luce en la cabeza un cuenco de cocina en vez de la archifamosa bacía de barbero. Combates grotescos y aventuras sin tino se suceden en un film de herencia quijotesca, cuyo éxito provocaría un aluvión de películas de época en la cinematografía transalpina y la continuación de la saga en *Brancaleone alle Crociate* (1970), menos desopilante que la primera y con alguna escena que, como recuerda Jordi Batlle

¹²⁹ Caminal, Jordi Batlle: “L'armata Brancaleone”, en AA. VV., *Mario Monicelli*, Donostia Zinemaldia-Festival de San Sebastián y Filmoteca Española, Donostia-San Sebastián y Madrid, 2008, pág. 242.

Caminal, trae a la memoria al quijotesco protagonista de Simón del desierto, la película de Buñuel.

Y una *road movie* muy sui géneris es también la de *El viaje a ninguna parte* (Fernando Fernán-Gómez, 1986), un film que describe la vida de una pequeña compañía de cómicos de la legua alrededor de los años cincuenta del siglo pasado, es decir, casi trescientos cincuenta años después de la descrita por Cervantes en el *Quijote*. Su protagonista –Carlos Galván (José Sacristán)- es un personaje que, a fuerza de interpretar a otros, ha acabado por perder su identidad y que, como el héroe cervantino, vive anclado en el pasado, en el teatro, frente al avance imparable de otros espectáculos como el cine, el fútbol o la televisión. Su locura senil conferirá a su vida un brillo estelar del que nunca disfrutó y convertirá a su desencantada y hambrienta Dulcinea –Juanita Plaza (Laura del Sol)- en la sin par belleza de Marilyn Monroe en *Niágara* (Niagara; Henry Hathaway, 1953) en un último guiño intertextual.

La abundancia de citas, referencias, comentarios y críticas a otras obras de la que hace gala el *Quijote* ha permitido establecer asimismo una correlación difusa entre el texto cervantino y todas aquellas películas que aprovechan su argumento para reflexionar acerca de otros filmes. Siguiendo este camino incierto se ha rastreado la huella imborrable del *Quijote* en películas como *El moderno Sherlock Holmes* (Sherlock Jr.; 1924), de Buster Keaton, o de *La rosa púrpura de El Cairo* (The Purple Rose of Cairo; 1985), de Woody Allen, incidiendo en ese momento en el que el protagonista logra saltar de la pantalla para confundirse con una realidad que solo es la suya como personaje. O bien en aquellas otras que toman como centro de referencia a un actor o a un personaje, lo que se ha utilizado para meter dentro del mismo saco películas tan dispares como *El espíritu de la colmena* (Víctor Erice, 1973), *Al final de la escapada* (À bout de souffle; Jean-Luc Godard, 1960) o *Sueños de seductor* (Play It Again, Sam; Herbert Ross, 1972), entre un catálogo casi infinito de filmes que forman parte de precuelas, secuelas, *remakes* o ensayan ejercicios estilísticos como el de Gus Van Sant en *Psicosis* (Psycho; 1998), rehaciendo plano a plano la película de Hitchcock. Y otros estudiosos hay –como el añorado José Luis Borau- capaces de rastrear la huella de la muerte del héroe cervantino en películas como *Big Fish* (Big Fish; Tim Burton, 2003) y *Empieza el espectáculo* (All That Jazz; Bob Fosse, 1979) o ven un trasunto del amor de don Quijote por Dulcinea en *El juez de la horca* (The Life and Times of Judge Roy Bean; John Huston,

1972)¹³⁰, pero todas ellas son disquisiciones que dependen no tanto del análisis frío de los textos como del olfato crítico de quien las formula y que, en todo caso, son un testimonio más de que el Quijote es, desde hace siglos, patrimonio inmarcesible de la Humanidad y manantial inagotable del que brotan todo tipo de afluentes.

QUIJOTES DEL LIMBO CINEMATOGRAFICO: LOS PROYECTOS QUE NUNCA SE REALIZARON¹³¹

Rafael Nieto

El extenso corpus de las obras cinematográficas que adaptaron *El ingenioso hidalgo Don Quijote de La Mancha*, o se inspiraron de alguna manera en las aventuras del caballero y su fiel escudero Sancho, podría, obviamente, haber sido mucho más extenso si hubieran llegado a buen término muchos otros proyectos que se quedaron en el limbo. El interés que tiene repasar las películas abortadas durante el rodaje o que no pasaron de la fase de preproducción, o que incluso solo fueron ideas que estuvieron muy lejos de materializarse, va más allá de lo anecdótico. Igual que se tienen en cuenta esos fracasos a la hora de repasar la carrera de cualquier cineasta por lo que nos dicen de sus intereses personales, aparte de los demostrados en su obra efectivamente realizada, un repaso a los intentos frustrados de abordar una novela tan compleja como esta puede ser de sumo interés para entender las dificultades que siempre ha entrañado su adaptación y profundizar en la posición que ha tenido en el imaginario cinematográfico de los cineastas europeos y americanos.

Solo hablamos de Europa y Estados Unidos porque, aunque es de suponer que una obra tan universal ha podido merecer el interés, por muy incipiente que sea, de realizadores de otros continentes, la información de la que disponemos proviene principalmente de estos lugares. Esto es así porque, lógicamente, las principales industrias cinematográficas generan a través de los medios de comunicación más informaciones sobre sus proyectos que los países menos desarrollados. España es una excepción que se explica por su condición de cuna de

¹³⁰ Borau, José Luis: "Huellas de don Quijote", en Heredero, Carlos F. (ed.): *El cine y el Quijote. Espejos entre ficciones*, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Madrid, 2009, págs. 39-40.

¹³¹ Artículo añadido expresamente para esta nueva edición digital de abril de 2017.

Cervantes y, desde nuestra posición particular de historiadores, por nuestra cercanía a las fuentes de información primarias¹³².

Los muy conocidos intentos fallidos de Orson Welles y Terry Gilliam –a los que este libro ya dedica sendos capítulos– han servido para cimentar la creencia en una supuesta maldición a la hora de abordar *El Quijote*. Pero la realidad, nos tememos, es mucho más prosaica. Mientras que Welles no acabó su película debido a sus grandes dosis de improvisación en el rodaje y a su obsesiva incapacidad para dar forma final a lo rodado, Gilliam no fue víctima del destino, sino de evidentes fallos de planificación en la preproducción, como revela, a su pesar, el documental *Lost in La Mancha* (Keith Fulton y Louis Pepe, 2002). La multitud de proyectos sin realizar que van a relatarse en las siguientes líneas podrían servir para reforzar esa impresión de maldición, pues incluso uno de ellos, *Les Mémoires de Don Quichotte* (Robert Lapoujade, 1977-1981), también quedó inacabado después de cuatro años de trabajo. Pero siendo razonables, hemos de decir que estos fracasos responden a la más estricta lógica de una compleja industria donde muchas películas –y más si comportan grandes esfuerzos de producción, como es este caso– se quedan en los cajones; o ni eso, porque ni siquiera llegan a contar con un guion que poder guardar a la espera de una mejor oportunidad.

Proyectos de la época muda

No cabe duda de que los guiones, o los tratamientos, o las simples sinopsis, son una fuente casi imprescindible para imaginar con cierto fundamento lo que pudieron haber sido estos proyectos si hubieran llegado a la pantalla. Lamentablemente, no son muchos los existentes, y menos los que están disponibles para su lectura. Muchos se habrán perdido, como teme Hernández Girbal –en otro capítulo de este libro– que le haya sucedido a *Dorotea o la princesa Micomicona*, el detalladísimo guion de su amigo Ricardo Marín. Por suerte, sí podemos leer uno de los más antiguos e interesantes porque la importancia de su firmante ha justificado su publicación: Vicente Blasco Ibáñez¹³³.

El escritor valenciano había demostrado un gran interés por la vida de Cervantes, e incluso

¹³² La mayoría de las fuentes consultadas proviene de la búsqueda previamente realizada por Pedro Medina, sin cuya colaboración no hubiera sido posible realizar este capítulo.

¹³³ Blasco Ibáñez, Vicente: *Don Quijote (Guion cinematográfico)*; Biblioteca Nueva, Madrid, 2015. Incluye un estudio previo de Emilio José Sales.

se sentía en cierto modo identificado con el escritor y con su personaje más célebre. Veía que su idealismo republicano, su lucha contra la injusticia social, bebía de la misma fuente espiritual que animaba a don Quijote. Bien es cierto que esta favorecedora equiparación que él mismo hacía formaba parte de su sempiterna habilidad para autopromocionarse; pero, en cualquier caso, su interés se vio plasmado en varios libros y, lo más importante para nosotros, en dos guiones cinematográficos. El primero, acabado en 1916 y considerado perdido, respetaba el contexto geográfico y temporal del original, mientras que otro de 1921, el que ahora podemos leer, y que quizá sea una evolución del anterior, trasladaba a sus personajes hasta unos Estados Unidos que acababan de deslumbrar a Blasco Ibáñez.

El sentido de esta aclimatación geográfica se encuentra principalmente fuera del ámbito artístico. El escritor, tras su triunfal paso por Estados Unidos en 1919, era consciente de que debía ofrecer a los productores un proyecto atractivo para el público. Cambiar los páramos de La Mancha por las llanuras del oeste norteamericano, por California en concreto, le serviría para ajustarse a los parámetros de un género tan popular como era el *western*. Los *saloons* sustituirían a las ventas, y los rifles a las lanzas, pero las aventuras del caballero serían sustancialmente las mismas. Solo se echaría en falta el episodio de los molinos de viento, quizá por la imposibilidad de encontrar un adecuado equivalente arquitectónico.

El protagonista, don Alonso Bueno, tampoco es un viejo hidalgo, sino un hombre de cuarenta años que, influido por la lectura de las gestas de los héroes romanos, medievales y napoleónicos, así como del propio Quijote, decide salir en busca de aventuras. El hecho de que este juego metaficcional le enfrente con las mismas situaciones que el Quijote original, sin que manifieste sorpresa por ello, se explica finalmente con el hecho de que todo sea un sueño. Un sueño que le sirve para salir del ensimismamiento en el que vive y, por fin, casarse con Lorenza, la joven a la que siempre deseó a distancia.

Además del marco genérico, Blasco Ibáñez añade un elemento patriótico dirigido a alagar a los posibles compradores norteamericanos. En el episodio del combate de los dos ejércitos que en realidad son rebaños de ovejas, don Quijote ve por un lado a los aliados y por otro a los alemanes, comandados por un Guillermo II que él identifica con Satán, su mayor enemigo. La realidad de la Gran Guerra hace acto de presencia, por tanto, en la ficción cervantina y nos avisa de la apoteósica conclusión que tendrá el sueño. Derrotado por Sansón Carrasco en una justa, don Quijote reconoce que América solo es buena para los negocios y decide alistarse en el ejército para luchar en Europa, ya que su promesa de

abandonar sus correrías solo incluye el continente americano. Allí muere como un héroe y su espíritu acompaña al auténtico don Quijote hasta el Templo de la Gloria, donde es acogido por George Washington. El mensaje es bien claro: los soldados estadounidenses son los herederos directos del heroísmo quijotesco, consumándose así una suerte de síntesis de los ideales hispanos y norteamericanos. Pero a pesar de los esfuerzos del escritor por adular a los lectores yanquis, parece ser que no consiguió convencer a los productores.

En torno a las mismas fechas del guion de Blasco Ibáñez se conocen dos proyectos franceses. De uno, que tenía que ser dirigido por André Hugon, sabemos muy poco, solamente que la prensa habló en 1921 de una producción más costosa que cualquier otra película francesa anterior¹³⁴. Seguramente ese fuera el principal obstáculo para materializarse, pero no podemos precisar lo. Su responsable, sin embargo, pudo poco después adaptar otra obra cervantina, *La gitanilla* (1924).

Del otro proyecto francés, en cambio, podemos presumir que alcanzó un estadio más avanzado porque se conservan documentos de producción fechados entre 1920 y 1924 en el fondo Abel Gance de la Cinemateca de Toulouse. También sabemos que al menos desde 1919 el director francés pensaba en realizarlo, pues ese año el músico Ígor Stravinski recibió, a través del escritor Blaise Cendrars, su petición para usar en la película los *ballets La consagración de la primavera* (1913) y *El pájaro de fuego* (1910). El compositor ruso mostró muchas reservas porque chocaba con su concepción de la música de cine, por lo que es probable que no hubiera accedido a la petición¹³⁵. En cualquier caso, se trataba de un ambicioso proyecto de serial en doce episodios, producido en colaboración con Pathé-Exchange, que se titularía *La Résurrection de Don Quichotte* y estaría protagonizado por el actor norteamericano Frank Keenan¹³⁶, acompañado del ruso Nicolas Koline en el papel de Sancho Panza¹³⁷. De su contenido poco sabemos aparte de estar ambientado en la

¹³⁴ *The Indianapolis Sunday Star*, Indianapolis, 21 de agosto de 1921, pág. 3 (citado por Seguin, Jean-Claude: «Las novelas ejemplares en tiempos del cine silente», en Marigno, Emmanuel; Mata Induráin, Carlos; Ramírez Sierra, Hugo Hernán (eds.): *Cervantes creador y Cervantes recreado*; Biadig (Biblioteca Áurea Digital) nº 26, Universidad de Navarra, Pamplona, 2015, pág. 260).

¹³⁵ Joseph, Charles M.: *Stravinsky Inside Out*; Yale University Press, New Haven/London, 2001, pág. 104.

¹³⁶ *Abel Gance, ou, Le Prométhée foudroyé*; Éditions l'Age d'homme, Lausanne, 1983, pág. 116.

¹³⁷ Cuff, Paul: *A Revolution for the Screen: Abel Gance's Napoleon*; Amsterdam University

actualidad.

De la época muda solo cabría mencionar, además, la escritura hacia 1923 de un guion pensado para Douglas Fairbanks por parte de su amigo, el bohemio escritor Sadakichi Hartmann. Seguramente incidiría en el aspecto más aventurero del personaje, dadas las características de la carrera del actor, pero nunca más se supo de este proyecto¹³⁸.

Los proyectos del Hollywood clásico

Si nos limitáramos a repasar las adaptaciones que realmente llegaron a la gran pantalla durante el cine sonoro, se sacaría la apresurada conclusión de que el cine norteamericano no mostró ningún interés por don Quijote durante más de cuarenta años, los que van desde el advenimiento del sonido hasta el estreno de *Don Quijote del Oeste* (*Scandalous John*, Robert Butler, 1971). Sin embargo, si tenemos en cuenta los proyectos que se quedaron a medio camino, la imagen sería totalmente opuesta. Don Quijote interesaba, y mucho, como se demuestra a continuación por la cantidad y la variedad de los cineastas que manifestaron su interés por el personaje y por la importante dimensión de algunos de esos proyectos. De ninguno de ellos contamos con los guiones o tratamientos, pero las trayectorias previas de los directores, los repartos que se barajaron y algunas otras pistas nos permiten elucubrar de un modo no demasiado aventurado lo que pudieron ser esas películas.

Si hay una filmografía marcadamente quijotesca por el idealismo que demuestran sus protagonistas, esa es la de Frank Capra. No es casualidad que *Mr. Smith Goes to Washington* (1939) se titulara en España *Caballero sin espada*, pues el personaje encarnado por James Stewart, un ingenuo senador sin experiencia, combate en solitario contra los molinos de viento de la corrupción política ganándose, de hecho, el apelativo de «don Quixote» por parte de su secretaria (Jean Arthur). Es precisamente después de esta película cuando Capra decide dejar Columbia Pictures y formar su propia empresa de producción junto a uno de sus guionistas habituales, Robert Riskin. Entre los proyectos que ambos consideraron para iniciar esta nueva andadura se encontraban una biografía de Shakespeare, *Cyrano de Bergerac* o *Don Quijote de La Mancha*, esta última protagonizada por John Barrymore. La declinante elegancia de este mítico actor prematuramente envejecido debido a su

Press, Amsterdam, 2015, pág. 163.

¹³⁸ William Mack, Gregory: *Hollywood's Hellfire Club: The misadventures of John Barrymore, W.C. Fields, Errol Flynn and "The Bundy Drive Boy"*; Feral House, Los Angeles, 2007, pág. 60.

alcoholismo lo hacía más que adecuado para el papel. Hubiera estado acompañado por otra gran estrella del momento cuyo robusto físico era muy apropiado para encarnar a Sancho: Wallace Beery. Sin embargo, Capra, poco convencido de sus aptitudes para los filmes de época, se decidió finalmente por otro Quijote contemporáneo, *Juan Nadie (Meet John Doe)*, Frank Capra, 1941)¹³⁹. Después de esta película tenían la intención de retomar el *Quijote*, pero renunciaron definitivamente al saber que Walt Disney preparaba un largometraje de animación¹⁴⁰, como veremos más adelante.

Los personajes del republicano Frank Capra no cuestionaban el sistema político norteamericano, sino que se limitaba a denunciar a las manzanas podridas que anidaban en él. En cambio, el guionista Alvah Bessie, desde una posición ideológica totalmente opuesta, quiso llegar más lejos. También concibió un don Quijote contemporáneo, en este caso situado en la España de Franco, pero en vez de enloquecer con los libros de caballería, lo hacía con los clichés del *American Way of Life* que se estaban extendiendo por el mundo, clichés como “trabaja duro y triunfarás”, “no es lo que eres, sino lo que sabes”, “el lugar de la mujer es el hogar”, etc. Su intención era que lo interpretara Walter Huston junto a Charles Chaplin. A este último se dirigió en 1949 con la idea de que el actor comprara su argumento y lo adaptara a su gusto, pero Chaplin pensaba que era muy arriesgado, que le crucificarían si se atrevía con un clásico de la literatura, y que prefería realizar sus propios proyectos¹⁴¹. Bessie no tenía un guion acabado en ese momento, pero quizá trabajó en él durante los diez meses que permaneció en prisión poco después por negarse a declarar sobre su filiación comunista durante la «caza de brujas» del senador McCarthy. Con certeza solo sabemos que su mujer le hizo llegar a la cárcel una nueva traducción de *Don Quijote de la Mancha*. Y es muy sugerente imaginar que un idealista como él, que había luchado en la Guerra Civil Española encuadrado en las Brigadas Internacionales, se sintió identificado en esos momentos con el héroe de Lepanto¹⁴².

Aunque Chaplin no quiso interpretar al escudero, es evidente que la pareja don Quijote-Sancho, con físicos y caracteres tan opuestos, tenía un potencial cómico que podía interesar

¹³⁹ Capra, Frank: *Frank Capra, El nombre delante del título*; T&B, Madrid, 1999, pág. 347.

¹⁴⁰ *Variety*, 29 de enero de 1941, pág. 4.

¹⁴¹ Silvester, Christopher: *The Grove Book of Hollywood*; Grove Press, Nueva York, 1998, págs. 397-398.

¹⁴² Nelson, Cary (ed.): *The Wound and the Dream: Sixty Years of American Poems about The Spanish Civil War*; University of Illinois, Urbana/Chicago, 2002, págs. 1-3

a muchos comediantes ilustres. Al parecer, Stan Laurel y Oliver Hardy estuvieron muy dispuestos a dar su versión de la historia. Según la prensa, formaron una empresa para producir películas en México¹⁴³, y con el apoyo de Metro Goldwyn Meyer y Twentieth Century Fox iban a rodar *Don Quixote and Sancho Panza*, en doble versión portuguesa y española, y eventualmente también en inglés, en los Estudios Azteca de México¹⁴⁴. La contratación de un músico, Manuel Santayana, para componer canciones nos indica que hubiera tenido algún contenido musical¹⁴⁵. La película no se hizo, pero es pertinente recordar que una pareja cómica predecesora de ellos por sus similitudes físicas, los daneses Pat y Patachón, ya habían encarnado al caballero y su escudero en el cine mudo, en la versión de Lau Lauritzen de 1926. El Gordo y Flaco, ya en el cine parlante, seguramente hubieran dado un toque muy hilarante a los diálogos cervantinos.

Otro famoso comediante involucrado en varios proyectos en torno a la obra de Cervantes fue el mexicano Mario Moreno “Cantinflas”. En octubre de 1949 estaba considerando la posibilidad de aceptar el papel de Sancho Panza en una producción de Alexander Korda que contaría con Cary Grant como don Quijote, y que se rodaría en España, pero parece ser que había dificultades para adaptar la historia a sus peculiaridades expresivas¹⁴⁶. En 1951 todavía se hablaba del proyecto, que ahora estaba en manos de Warner y probablemente la hubiera dirigido un Howard Hawks que hasta sus últimos años tuvo esperanzas de hacerla porque consideraba que había una gran comedia en ella¹⁴⁷, pero nunca llegó a la fase de guion¹⁴⁸.

En febrero de 1957 es el productor Michael Todd el que anuncia el rodaje en España durante la primavera de 1958 de la adaptación de S.J. Perelman de *Don Quixote*¹⁴⁹, aprovechando la ola del enorme éxito obtenido con su anterior producción, *La vuelta al mundo en ochenta días* (Around the World in 80 Days, Michael Anderson, 1956). Cantinflas, que había intervenido en esa película con un papel similar como “escudero” de Phileas Fogg, hubiera escoltado al francés Fernandel en un grandioso espectáculo que también habría

¹⁴³ *The Film Daily*, 2 de marzo de 1943, pág. 7.

¹⁴⁴ *Motion Picture Daily*, 8 de marzo de 1943, pág. 5.

¹⁴⁵ *The Film Daily*, 5 de junio de 1943, pág. 8.

¹⁴⁶ *Showmen's Trade Review*, 29 de octubre de 1949, pág. 7.

¹⁴⁷ McBride, Joseph: *Hawks según Hawks*; Akal, Madrid, 2013, pág. 79.

¹⁴⁸ Eliot, Marc: *Cary Grant: A Biography*; Three Rivers Press, Nueva York, 2004, pág. 279.

¹⁴⁹ *Motion Picture Daily*, 20 de febrero de 1957, págs. 1-2.

sido rodado en Todd-AO 70 mm y donde Elizabeth Taylor, casada con el productor, habría sido Dulcinea. Sin embargo, en septiembre de 1957 Cantinflas dejó el proyecto aduciendo que era imposible llevar al cine esa novela y que él no daba el tipo¹⁵⁰. De todos modos, la muerte de Todd en marzo de 1958 en un accidente aéreo impidió que la película se realizara a pesar de estar muy avanzada la preproducción.

Las excusas de Cantinflas para dejar la película ideada por Michael Todd debían de ocultar algunas diferencias artísticas hoy difíciles de precisar, porque el hecho es que poco después estaba de nuevo involucrado en otra película para encarnar a Sancho Panza. En este caso acompañaría a Gary Cooper en una producción de un Samuel Bronston que estaba comenzando a poner los cimientos de su imperio cinematográfico en España. Era un proyecto antiguo que Bronston relanzaba, pues Cooper ya hablaba de él en 1953 en una entrevista en *La Vanguardia*¹⁵¹. Hugo Fregonese, el mismo director que el actor mencionaba siete años atrás, iniciaría el rodaje en marzo de 1960 con un presupuesto de cuatro millones de dólares¹⁵². El guion en el que Carlos Blanco llevaba cinco años trabajando sería adaptado al inglés por Sonya Levien, pero la película tampoco se hizo esta vez. Nunca sabremos si Gary Cooper, que en cierto modo había encarnado a nobles caballeros en varios *westerns*, habría conseguido desprenderse de esa imagen y resultado creíble como don Quijote. Cómo él mismo le decía al guionista Carlos Blanco, cuando le viesen los espectadores aparecer a caballo, ¿no buscarían los dos colts a sus costados? Quizás, nunca lo sabremos. Cantinflas, en cambio, tuvo más fortuna y consiguió por fin meterse en la piel de Sancho Panza en *Don Quijote cabalga de nuevo* (Roberto Gavaldón, 1973), película que nació de una revisión profunda del guion anterior realizada por el propio Carlos Blanco¹⁵³.

Por si no fueran pocos los proyectos de aquel año, también en 1959 Paul Burton-Mercur, un desconocido productor independiente de Nueva York, anunciaba su intención de rodar su propio guion en España la primavera siguiente. Decía haber firmado ya con Vittorio de Sica y Carmen Sevilla¹⁵⁴, suponemos que para encarnar a la pareja don Quijote-Dulcinea,

¹⁵⁰ Pilcher, Jeffrey M.: *Cantinflas and the Chaos of Mexican Modernity*; Scholarly Resources Inc., Wilmington, Delaware, 2001, pág. 175.

¹⁵¹ *La Vanguardia*, 18 de julio de 1953, pág. 18.

¹⁵² *Motion Picture Daily*, 6 de agosto de 1959, pág. 2.

¹⁵³ Cobos, Juan: *Conversaciones con Carlos Blanco. Un guionista para la historia*; Semana Internacional de Cine de Valladolid, Valladolid, pág. 92.

¹⁵⁴ *Motion Picture Daily*, 11 de agosto de 1959, pág. 2.

reeditando la buena conjunción que habían demostrado recientemente en Pan, amor y Andalucía (Javier Setó, 1959).

También George Pal quiso en esos años abordar la figura de don Quijote rodando en España e Inglaterra un musical donde reutilizaría los muñecos de *El pequeño gigante* (Tom Thumb, George Pal, 1958)¹⁵⁵. Y a juzgar por los documentos que se conservan en la Universidad de California, quiso contar con los cómicos Terry Thomas y Buddy Hackett para interpretar al caballero y al escudero respectivamente. Es decir, también esta habría sido una comedia.

Del último proyecto del que tenemos constancia apenas sabemos más que los nombres implicados. Solo que estaba producido por S.P. Eagle y lo protagonizaría Laurence Olivier o Danny Kaye¹⁵⁶. Este último ya había sido considerado por Warner Bros. en 1947 para el papel en un proyecto del que nada más sabemos¹⁵⁷. Solo podemos imaginar, dadas las características del actor, que hubiera sido un don Quijote más bien paródico.

Proyectos de animación norteamericanos

En el campo de la animación contamos al menos con los bocetos generados por los tres intentos de Walt Disney Pictures para tener una idea aproximada de la concepción iconográfica que tendrían las películas de esta productora¹⁵⁸. Desde 1938 se mencionaba en la prensa su proyecto¹⁵⁹, pero es en 1940 cuando Bob Carr, director del equipo, pintó docenas de acuarelas inspirándose en Velázquez y otros pintores españoles y realizó centenares de diseños para el primer *storyboard*, demostrándose así cierto respeto hacia la veracidad histórica, mientras que otros anónimos colaboradores hicieron bocetos menos detallados. Desgraciadamente, la producción se detuvo debido a la guerra y a las pérdidas sufridas por *Pinocho* y *Fantasia*, ambas estrenadas en 1940.

En 1946 Jesse Marsh dirige el equipo creativo inspirándose en el poema sinfónico que compuso en 1897 Richard Strauss. Marsh hizo centenares de dibujos de trazo claro en

¹⁵⁵ *Albuquerque Journal*, 30 de diciembre de 1958, pág. 12.

¹⁵⁶ *Motion Picture Daily*, 8 de septiembre de 1953, pág. 3.

¹⁵⁷ *Independent Exhibitors Film Bulletin*, 13 de octubre de 1947, pág. 13.

¹⁵⁸ La información relativa a los tres proyectos proviene de Salomon, Charles: *Les Inconnus de Disney*; Dreamland, París, 1996, págs. 182-184.

¹⁵⁹ *The Film Daily*, 20 de octubre de 1938, pág. 1. Meses antes se habló de que antiguos empleados de Disney encabezados por Mike Angelo estaban buscando financiación para una adaptación de *Don Quijote* (*Variety*, 16 de marzo de 1938, pág. 7), pero no parece que llegaran muy lejos.

pluma y tinta china completando un *storyboard* que podía abarcar la totalidad de lo que hubiera sido un cortometraje. Destaca un apoteósico final, tras la muerte del caballero, donde este cabalgaba con Dulcinea y Sancho a través de las nubes hasta un castillo bajo un arco iris. Como la anterior versión, se abandonó antes de contar con un guion acabado.

El equipo del tercer intento, en 1951, dejó para la posteridad unos diseños de trazos más simples realizados con tinta monocroma y toques de verde oscuro y ocre. La producción se detuvo pronto porque apenas se completaron una docena de dibujos. De su observación se puede concluir que habían convertido en una caricatura al caballero, con un físico exageradamente delgado, unos bigotes prominentes y una armadura demasiado grande. En cualquier caso, no se realizó y es difícil saber el motivo más allá de las consabidas dificultades para condensar la historia en el espacio de un largometraje.

En la misma década hubo un proyecto que apenas fue esbozado pero que merece citarse por la importancia del artista que intervino en ella: Salvador Dalí. A pesar de que anteriormente, en 1946, Walt Disney había cancelado un proyecto de cortometraje surrealista titulado *Destino* para el que Dalí había realizado decenas de diseños y pergeñado un guion, en 1957 ambos consideraron la posibilidad de adaptar *El Quijote*. El único rastro de esta intención que se conserva es un dibujo de don Quijote que Dalí regaló a Disney dentro de un ejemplar de *Macbeth*¹⁶⁰, pero en realidad no es más que otro de los muchos que el pintor catalán realizaba como obsequio a sus amigos y no tiene ninguna relación con una supuesta película. Las figuras de don Quijote y Sancho son una constante de la obra daliniana en diversas épocas, con muy diversos estilos y formatos, por lo que difícilmente pueden darnos una idea de la forma que hubieran tenido en esta película.

Tampoco sabemos demasiado del último intento serio de Walt Disney Pictures. En 1998, los gemelos Paul y Gaëtan Brizzi, que habían trabajado en *El jorobado de Notre Dame* (1996) y *Fantasia 2000* (1999), comenzaron a desarrollar un nuevo proyecto sobre don Quijote. A juicio de Hank Quinlan, los muchos bocetos que realizaron tenían un tono oscuro y presentaban a un don Quijote desgarrado y juvenil¹⁶¹. Hasta 2001 estuvieron trabajando en ello, pero posiblemente tenían una concepción de la obra demasiado adulta para lo que Disney buscaba y acabó cancelándose. Posteriormente, en 2005, estos artistas ilustraron el *Orlando furioso*, obra de Ludovico Ariosto que descubrieron precisamente leyendo *Don*

¹⁶⁰ *El País*, 14 de agosto de 2015.

¹⁶¹ <http://www.aintitcool.com/node/3706> (publicación del 2 de junio de 1999).

Quijote de la Mancha —es una de las obras que se salva de la hoguera en el episodio del escrutinio—, demostrando su espectacular y oscura concepción artística del asunto.

También en los años 50, pero ya fuera de Walt Disney Pictures, hubo un proyecto de animación curioso como poco, pues se trataba de que el escritor Aldous Huxley aclimatara dentro de la obra de Cervantes a un personaje tan opuesto al caballero como era Mr. Magoo, un viejo rico, bajo, calvo y miope, que en sus inicios era muy mezquino y luego pasó a ser simplemente despistado. En 1954 ya había sido considerada la novela para ser la primera película de United Productions of America (UPA), pero sería en 1957 cuando se encargó a Huxley, que irónicamente padecía graves deficiencias visuales, elaborar un tratamiento de treinta páginas. En él contaba la llegada de un grupo de turistas a la España moderna y cómo en un momento dado Mr. Magoo se separa del grupo y viaja al siglo XVII, donde se transforma en don Quijote. Sin embargo, Columbia ya estaba negociando con un productor español una adaptación de imagen real y no quisieron tener dos versiones del mismo material, por lo que se reembolsó a la UPA los gastos realizados hasta el momento y se canceló el proyecto. En vez de Don Quijote, el primer largometraje de Mr. Magoo sería otro clásico, *Las mil y una noches (1001 Arabian Nights, Jack Kinney, 1959)*¹⁶². Habría que esperar a 1964 para ver a Mr. Magoo en el papel de don Quijote en dos episodios de la serie de televisión en los que ya no intervino Huxley.

También la animación *stop motion* de marionetas tuvo su don Quijote en ciernes. El norteamericano, pero nacido en Rusia, Lou Bunin es conocido por haber producido poco antes que Walt Disney una versión de *Alicia en el País de la Maravillas (Alice in Wonderland, Dallas Bower, 1949)* donde la actriz principal compartía escena con muñecos animados. Desconocemos en qué momento pretendió adaptar la novela de Cervantes con la participación del músico Leopold Stokowski, pero sí que llegó a realizar unas expresivas marionetas de don Quijote y Sancho que respetaban la iconografía habitual: un caballero delgado, viejo y de mirada intensa, vestido de armadura, y un escudero relleno y de mirada asustadiza. Sus fotos se publicaron en 1976 en la revista *Closeup*, pero sin aportar más detalles¹⁶³.

¹⁶² Abraham, Adam: *When Magoo Flew: The Rise and Fall of the Animated Studio UPA*; Wesleyan University Press, Middletown, Connecticut, 2012, pág. 198.

¹⁶³ *Closeup*, nº 2, 1976.

Los proyectos europeos

Menos abundantes son los proyectos que conocemos provenientes de Europa, y escasos los datos referentes a ellos. Sergio Leone nos sirve como puente entre Estados Unidos y Europa para abrir este apartado porque, además de tener una carrera a caballo de los dos continentes, en su proyecto, iniciado a finales de los años 60, quería simbolizar a Norteamérica en la figura de don Quijote y a Europa en la de Sancho Panza, siendo éste último el único personaje positivo del tratamiento que, al parecer, se llegó a escribir¹⁶⁴. Resulta sugerente imaginar lo que habría sido este extraño *western* manchego con Clint Eastwood como el idealista caballero y Eli Wallach como su feo escudero, enfrentados a un mundo que Leone seguramente hubiera poblado con personajes más inmorales, cínicos y crueles que los descritos por Cervantes.

No sabemos si Eastwood hubiera sido un don Quijote más parco en palabras que el original. Pero sí parece más seguro que Jacques Tati hubiera conservado su pertinaz mutismo en el Don Quijote que quería dirigir Federico Fellini. Desde finales de los años 50 lo venía discutiendo el realizador italiano con Dino de Laurentiis sin concretarse nada¹⁶⁵, y sin que se decidiera sobre el actor adecuado para Sancho Panza, que para él era tan importante como el caballero¹⁶⁶. Cuando al fin consiguió algo de dinero para hacerla en 16 mm, a Tati ya no le interesó. Se perdió la oportunidad de comprobar si dos personalidades tan marcadas, de estilos cinematográficos tan definidos, hubieran conseguido entenderse para ofrecer una obra coherente.

También hubo en Europa dos intentos de adaptación con marionetas animadas. Uno en Checoslovaquia fue frustrado por la censura estatal. Es de suponer que el proyecto que Jiří Trnka presentó en 1951 no satisfacía el nacionalismo de los dirigentes comunistas, poco proclives a exaltar obras de otras latitudes, por lo que se centró en *Antiguas leyendas checas (Staré povesti české, 1953)*¹⁶⁷, donde volvió la mirada hacia su cultura y sus tradiciones como haría en la mayoría de sus películas. Pero al menos ha llegado hasta

¹⁶⁴ Frayling, Christopher: *Sergio Leone: algo que ver con la muerte*; T&B, Madrid, 2002, pág. 312.

¹⁶⁵ Kezich, Tullio: *Federico Fellini: His Life and Work*; Macmillan, 2007, pág. 192.

¹⁶⁶ Chandler, Charlotte: *I, Fellini*; Cooper Square Press, Nueva York, 2001, pág. 289.

¹⁶⁷ http://www.newworldencyclopedia.org/entry/Jiri_Trnka (web consultada el 5 de noviembre de 2016).

nosotros una imagen de la estilizada marioneta que hubiera utilizado, y que sería una versión mejorada de la que ya había realizado con solo diecisiete años de edad, demostrando su temprano interés por el personaje¹⁶⁸.

Más lejos llegó Robert Lapoujade, pues estuvo cuatro años, entre 1976 y 1980, trabajando en *Les Mémoires de Don Quichotte* dando vida a unas marionetas que debían cantar e incluso bailar claqué al compás de la música compuesta por Claude Nougaro y Romain Didier. Cuarenta posiciones de boca necesitaba el muñeco de don Quijote para ajustarse a las canciones, un don Quijote que tomaría la palabra para contar su historia por sí mismo en un intento infructuoso de escapar del personaje creado por Cervantes¹⁶⁹. Realizar un largometraje de dos horas casi en solitario, con muy pocos colaboradores, parece razón suficiente para entender que no se concluyera y solo consiguiera exhibir veinte minutos de película.

Y para acabar este apartado europeo, un extraño proyecto inglés. Extraño tanto por las personas implicadas como por la inusual traslación al mundo moderno que pretendía el tratamiento escrito por Vicente Molina Foix. Durante su estancia en Londres a mediados de los años 70, el escritor alicantino entabló relación con el artista Celestino Colorado, que le pidió una adaptación del *Quijote*. El actor, bailarín y mimo Lindsay Kemp sería Sancho Panza, a pesar de carecer de un físico adecuado, mientras que un alumno suyo, el cantante David Bowie, le acompañaría protagonizando la película en el papel del caballero. Las dificultades de financiación hicieron imposible esta conjunción de talentos, pero al menos un tratamiento de doce hojas ha sido conservado por su propio autor¹⁷⁰. En él proponía un don Quijote enloquecido por las películas, no por los libros, cuyo ideal amoroso es un compendio de las divas de la pantalla que tanto admira. Para conseguirlo necesitará convertirse a su vez en una estrella del cine, y en su viaje por carretera, acompañado de su chófer Sancho, creerá estar cerca de conseguirlo. Su sueño cinematográfico será finalmente destruido por obra de un grupo de aristócratas y ricos hombres de empresa, en un claro trasunto del

¹⁶⁸ Bakedano, José J. (ed.): *Jiří Trnka*; Museo de Bellas Artes/Certamen Internacional de Cine Documental y de Cortometraje, Bilbao, 1986, pág. 9.

¹⁶⁹ Pascaud, Fabienne: "Quarante bouches pour Don Quichotte", en *Telerama*, nº 1.564, 2 de enero de 1980.

¹⁷⁰ Molina Foix, Vicente: "El hidalgo cinéfilo. Historia de un fracaso quijotesco", en Heredero, Carlos F. (ed.): *Espejos entre ficciones: El cine y el Quijote*; Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Madrid, 2009, págs. 319-326.

episodio de los duques. Este choque entre la ilusión y la realidad conduce a uno de los más desoladores finales del cine inspirado en el *Quijote*, volviendo simplemente a su apartamento en vez de morir en pantalla.

Argentina y España

Nada sabemos de los proyectos provenientes de Hispanoamérica, excepto de uno muy llamativo proveniente de Argentina. Bajo la dirección de Luis Saslavsky o Alberto de Zavalía, el productor Miguel Machinandiarena quiso adaptar en 1944 *El retablo de Maese Pedro* (1923), la obra musical para títeres, inspirada en el famoso episodio del *Quijote*, que había compuesto Manuel de Falla, residente en aquel país. El propio músico se encargó de la adaptación porque necesitaba ser ampliado debido a las exigencias comerciales que impedían conformarse con una extensión de solo cuarenta minutos, que es lo que duraba la música. Así que Falla se embebió de la técnica cinematográfica consultando varios manuales y añadió unas escenas preliminares a su obra. En ellas asistimos a la llegada de los diversos espectadores que acuden a la representación, incluida una doncella viajera que no existe en la obra de Cervantes y a don Quijote relatando a Sancho y al Estudiante su aventura en la Cueva de Montesinos. Lamentablemente, la música que hubiera acompañado a estas escenas, y que darían valor a lo que no era más que un relleno para alargar la función, no se conservan. El desistimiento sin motivo del frívolo productor acabó por dejar en nada el esfuerzo de varios meses del compositor¹⁷¹.

En nuestro país, mientras tanto, los proyectos frustrados de los que tenemos noticias se concentran entre finales de los años 40 y mediados de los años 60. Gracias a que en esos años estaba vigente la censura previa de guiones y, por tanto, los productores debían entregar un ejemplar acompañado de una ficha técnico-artística y una sinopsis para su aprobación, podemos conocer los pormenores de algunos de esos proyectos.

De uno de ellos contamos con el guion, premiado por el Sindicato Nacional del Espectáculo

¹⁷¹ Para los pormenores del proyecto y una descripción más detallada del guion, véase López González, Joaquín: *Manuel de Falla y el cine: una relación infructuosa*; Universidad de Granada, Granada, 2007, págs. 63-82. También Torres Clemente, Elena: *Las óperas de Manuel de Falla: de La vida breve a El retablo de Maese Pedro*; Sociedad Española de Musicología, Madrid, 2007, págs. 323-328.

en 1945 y publicado en 1979 por su autor, Ernesto Giménez Caballero¹⁷². Según él mismo relata, *En un lugar de La Mancha* –guion que también tuvo los títulos de *El príncipe manco* y *Cervantes* –interesó al productor Serafín Ballesteros para que lo dirigiera José Luis Sáenz de Heredia, pero la necesaria ayuda estatal no llegó aunque fue muy bien recibido por la censura. También lo intentó vender en Italia y Argentina, llegando en el segundo país a firmar un contrato en 1950, pero ni estos ni los posteriores intentos en España, primero con Samuel Bronston y luego con Televisión Española, llegaron a buen fin.

No era una adaptación de la novela, sino más bien la fantástica biografía de un Cervantes forzosamente quijotizado. No es presentado como un loco, pero sí como un aventurero en busca de la gloria de las armas y las letras, en cuyas peripecias se evocan algunos episodios del *Quijote*. El artificio va dirigido a expresar una identificación total entre el escritor y su personaje –que debían ser encarnados por el mismo actor–, y con la idea que de España tenía Giménez Caballero. Las muertes de don Quijote y Cervantes simbolizan la derrota temporal de la nación al mismo tiempo que cimientan la posterior y eterna gloria universal, cristalizada en la difusión de la lengua de Cervantes por todo el mundo.

Al igual que en este caso, todos los proyectos del periodo evitan la traslación de la integridad del texto cervantino a la pantalla. Al fin y al cabo, Rafael Gil lo había hecho en 1947 de forma muy eficaz, sintetizando toda la novela con agilidad y obteniendo por ello un gran reconocimiento de las instituciones franquistas. Parecía, por tanto, innecesario ofrecer otra adaptación similar, al menos durante cierto tiempo. Solo la producción que Edgar Neville quiso levantar en 1953 en asociación con dos ignotos productores norteamericanos que también firmaban el guion, Hugh Chisholm y George Hoyningen-Huene, se acerca a ese tipo de adaptación canónica, a juzgar por una sinopsis donde se resumían varios de los conocidos episodios de la novela con pequeñas variaciones. Sin embargo, si nos fijamos de los comentarios de los censores que leyeron el guion, surgen dudas al respecto. En primer lugar, porque pensaban que no podría llegar a la duración de un largometraje, y en segundo lugar porque mezclaba episodios de la novela contados de una forma muy libre con otros totalmente inventados. En cualquier caso, aunque la censura no lo prohibió a pesar de su escaso entusiasmo, los productores pronto renunciaron a efectuar este guion¹⁷³. Fernando

¹⁷² Giménez Caballero, Ernesto: *Don Quijote ante el mundo (y ante mí)*, Inter American University Press, Puerto Rico, 1979, pág. 146-229.

¹⁷³ Archivo General de la Administración, caja 36/4735.

Fernán Gómez tendría que esperar a la ya mencionada *Don Quijote cabalga de nuevo* para interpretar al caballero, mientras que el orondo Manuel Requena se quedaría sin una oportunidad inmejorable para demostrar su valía más allá de sus habituales personajes secundarios.

Es mucho suponer, pero quizá con aquella coproducción hispano-norteamericana Edgar Neville pretendía resarcirse de un frustrado intento anterior de adaptar muy libremente el Quijote a propuesta de Harry d'Abbadie d'Arrast. A lo largo de 1950, el director francés, acompañado del oscarizado guionista Benjamin Glazer y el propio Neville, intentó levantar un proyecto titulado *The Emperor's Foot*, o también llamado *Don Quixote Rides Again*. Los tres trabajaron entre Madrid y San Juan de Luz hasta completar un largo tratamiento en inglés que poco después convirtió en guion d'Arrast en solitario. Sin embargo, las importantes desavenencias entre este y Glazer en torno a los diálogos y a la última secuencia de la película, y sobre todo respecto a la mejor manera de conseguir financiación americana que completara la española, teniendo en cuenta que d'Arrast hacía dos décadas que no dirigía debido a su fama de problemático, acabó por complicar demasiado las cosas hasta hacerles desistir. Lo interesante para nosotros es que se trataba, de nuevo, de una historia ambientada en la actualidad en la que un científico norteamericano que quiere ayudar a todo el mundo se encuentra con un niño español que le hará ver la realidad del país. La relación entre los dos personajes acababa por tener más bien tintes picarescos que quijotescos, según advertía el propio Neville¹⁷⁴.

Como decíamos, no conocemos más intentos de adaptaciones completas propiamente dichos, sino solo de fragmentos de la obra. Ignacio F. Iquino intentó en 1948 rodar una de las novelas insertas en la obra, *El curioso impertinente*, adaptada por Ramón Caralt y Manuel Tamayo. La censura, metida a crítica literaria, lo impidió con los siguientes argumentos: «...el citado guion, enmarcado en la época contemporánea resulta falso e inverosímil y (...) además adolece de escaso valor literario y de una mediocre visión cinematográfica del asunto que resulta vulgar y sin gracia a mas de estar arbitraria y convencionalmente resuelto en su aspecto dramático,...»¹⁷⁵. La explicación de una prohibición como esta, no sustentada en argumentos morales o ideológicos, sino artísticos, se encuentra en la

¹⁷⁴ Borau, José Luis: *El caballero d'Arrast*; Festival Internacional de Cine de San Sebastián/Filmoteca Vasca, San Sebastián, 1990, págs. 162-169.

¹⁷⁵ Archivo General de la Administración, caja 36/4700.

necesidad que, a la vista del expediente de censura, tuvieron de elegir entre este guion y otro del mismo título, escrito por Antonio Guzmán Merino, que se había presentado en las mismas fechas y que finalmente realizó Flavio Calzavara.

El resto de intentos españoles se circunscriben al campo del documental y el cortometraje. *Sinfonía cervantina (la obra y el genio)* hubiera sido un largometraje documental donde, a juzgar por el expediente de censura, se escenificarían episodios del *Quijote* junto a otros de la vida de Cervantes en un intento de amenizar una historia completa de la bibliografía e iconografía del libro, relacionándola con los hechos que motivaron y permitieron su concepción, impresión y difusión¹⁷⁶. Obtenido el permiso de rodaje en abril de 1947, desconocemos la razón por la cual este guion de Antonio Valero de Bernabé no fue dirigido, como estaba previsto, por Adolfo Aznar.

En el terreno del cortometraje, apenas se puede hablar de adaptaciones del *Quijote*. El proyecto de Basilio Martín Patino, *La ruta de don Quijote*, en realidad era una adaptación de un ensayo de Azorín que pretendía, como hiciera el escritor en 1905, buscar las huellas del caballero sobre el terreno, como se ha explicado en páginas precedentes de este libro. Otro guion de Clemente Pamplona, titulado *Poema de los molinos*, pretendía en diez minutos relacionar de un modo poético y folclórico el famoso episodio de los gigantes con los molinos que subsistían en los años 50¹⁷⁷. Y finalmente, el proyecto que Antonio Morales Rodríguez presentó a la censura en 1969 con el mismo título de *Don Quijote de la Mancha* pretendía relatar los hechos más importantes mediante un montaje visual de grabados que, como los de Gustavo Doré, tenían como motivo la novela¹⁷⁸.

Coda final

Seguro que este repaso por el limbo cinematográfico está incompleto. Se pueden encontrar referencias muy difusas a otros proyectos, pero creemos que estos son los más destacados. Sin duda, la lista no dejará de aumentar con el tiempo debido a que *Don Quijote de La Mancha* aúna las dificultades inherentes a la industria cinematográfica con las propias de una adaptación muy compleja. En 2001, Fred Schepisi relataba las dificultades que había

¹⁷⁶ Archivo General de la Administración, caja 36/4693.

¹⁷⁷ Villalba Sebastián, Juan: *Clemente Pamplona: del primer plano al fundido en negro*; Instituto de Estudios Turolenses, Teruel, 2004, págs. 82-83.

¹⁷⁸ Archivo General de la Administración, caja 36/5007.

tenido para conseguir en 1997 los 16 millones de dólares que necesitaba para el *Don Quixote* que debían interpretar John Cleese y Robin Williams. Para los ejecutivos era un hándicap que la historia fuera tan episódica¹⁷⁹, por lo que este viejo guion de más de 300 páginas escrito por Waldo Salt en los años 70 quedó definitivamente aparcado¹⁸⁰. Lo curioso es que mientras estuvo vivo el proyecto de Schepisi se vio perjudicado el de otro, el de Terry Gilliam, paralizado para evitar la coincidencia. Luego pudo retomarlo, como sabemos, en un intento todavía más desastroso, y ahora, dos décadas después, sigue intentándolo. El nuevo impulso que ha supuesto la entrada en el proyecto de Paulo Branco y Gerardo Herrero, con un presupuesto de 16 millones, en este caso de euros, abre las posibilidades de sacar del limbo a esta película, ahora protagonizada por Michael Palin y Adam Driver. Pero la verdad es que las fechas previstas de rodaje, septiembre y octubre de 2016, tampoco se han cumplido. Las dificultades financieras están otra vez detrás del retraso¹⁸¹. ¿No habría que hablar más bien de la maldición de Gilliam antes que la del Quijote?

¹⁷⁹ <http://www.popmatters.com/feature/schepisi-fred/> (web consultada el 9 de noviembre de 2016).

¹⁸⁰ Ortiz Álvarez, Paula: "Waldo Salt, ética, estética y poética: el viaje de un guionista (1937-1987)", en *Artigrama*, nº 22, 2007, pág. 860.

¹⁸¹ <http://www.fotogramas.es/Noticias-cine/El-Quijote-de-Terry-Gilliam-cancelado-nuevamente> (web consultada el 9 de noviembre de 2016).

SEGUNDA PARTE

LES AVENTURES DE DON QUICHOTTE DE LA MANCHE (Ferdinand Zecca, 1903)



*Les Aventures de Don Quichotte de la Manche (1902-1903), premier
filme de la Historia*

José María Paz Gago

Desde época tempranísima existen relatos cinematográficos basados en la novela cervantina, de la que se realizan transposiciones fílmicas en los primeros años del siglo. Con su precariedad y limitaciones representativas propias, el cine primitivo trató de reproducir en imágenes la conocida historia de don Quijote, hecho que contribuirá decisivamente al descubrimiento de sus posibilidades narrativas, es decir, de la especial adecuación del cinematógrafo para contar historias ficcionales.

Podemos considerar como primera película de la historia del cine precisamente una versión de El Quijote, producida entre 1902 y 1903 por Charles Pathé y el hombre que, al frente de la Casa Pathé, convertiría el cine en un espectáculo popular y de considerable difusión¹⁸², Ferdinand Zecca. En efecto, el *Don Quichotte* dirigido por Lucien Nonguet, asistente de Zecca para las grandes puestas en escena, puede considerarse como el primer filme de

¹⁸² En el sentido propio y francés del término *populaire*; en efecto, tal como demuestra ampliamente Noël Burch, el cine en Francia fue un espectáculo populista, dirigido al pueblo bajo (*El tragaluz del Infinito. Contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico*, Madrid: Cátedra, 2a ed. 1991).

ficción extenso de la historia, *le premier grand filme* para Rapp y Lamy¹⁸³.

Tras comenzar a rodar en 1902 la *Vida y Pasión de Jesucristo*, Zecca y Nonguet inician ese mismo año el rodaje de una historia literaria, recurriendo al texto narrativo más trascendental de la Literatura Universal para crear la que será una de las primeras películas comerciales, *Les Aventures de Don Quichotte de la Manche*. Abandonando el cine documental predominante hasta entonces, las representaciones histórico-religiosas o el realismo naturalista de Zecca, Lucien Nonguet explora por vez primera la narrativa fílmica de ficción. Introduciéndose por las vías de lo fantástico y lo maravilloso que habían seducido a los espectadores, oyentes y lectores de todos los tiempos, sus películas seguirán el camino abierto por Méliès en metrajés más cortos¹⁸⁴.

Dada la extensión y el número de personajes de la novela cervantina, Zecca llama a los Estudios de Vincennes al especialista en grandes figuraciones, a quien recurre para las puestas en escena más ambiciosas de lo que se conocerán como sus célebres *féeries*, fantasmagorías cinematográficas en las que el cine de los primeros tiempos recrea el ambiente y el tono de la literatura fantástica. Lo que hasta entonces eran breves escenas cinematográficas sin auténtica forma narrativa, difícil de conseguir en esos momentos, se perfeccionan y amplían en estas filmaciones que disponen linealmente varios cuadros autónomos, con una cierta relación argumental.

La narratividad del cine primitivo plantea, en efecto, serios problemas que se solucionan parcialmente en esta película: la estructuración narrativa de la historia, ya implícita (y explícita) en la novela cervantina, contará con el apoyo verbal de los letreros impresos o didascalias, los comentarios en voz alta del *explicador*, junto con el conocimiento que los espectadores ya tenían de la historia de don Quijote, estructurada según la técnica del ensarte de aventuras autónomas¹⁸⁵ y muy difundida no sólo en España sino también en

¹⁸³ Rapp, B. y Lamy, J. Cl. *Dictionnaire des films*, Paris: Larousse, 1990: 232. La película aparece citada en el Catalogue Pathé de Henri Bousquet (Paris, H. Bousquet ed., 1996), precedida del número 722, con el título *Aventures de Don Quichotte* y una breve descripción.

¹⁸⁴ En 1898 Méliès realiza una versión de *Guillaume Tell*, adaptando al año siguiente el cuento Cendrillon que llega a 120 metros; en 1902 estrena *Le Voyage dans la Lune*, basada en la novela de Jules Verne, con una longitud de 260 metros y unos 10 minutos de duración. El largometraje no aparecerá hasta 1912, por impulso de daneses e italianos.

¹⁸⁵ Desde un punto de vista estrictamente estructural, Sklovski (*La construction de la nouvelle et du roman, Théorie de la littérature*, Paris: Seuil, 1971) caracterizaba el *Quijote*

Francia¹⁸⁶. De este modo, la versión fílmica adquiere una cierta narratividad, aún dependiendo de una articulación en cuadros todavía muy arcaica.

Gracias a una cuidada ambientación escenográfica basada en los brillantes decorados de Laurent Heilbronn, Nonguet consigue realizar este primer filme de ficción de la historia, logrando la más larga y brillante de lo que Jean Mitry¹⁸⁷ llama sus *féeries á grand spectacle*. El resultado alcanzado en 1903 es una película en color que exhibe una notable perfección técnica y estética para la época; de longitud y duración excepcionales en aquellos momentos, nada menos que 430 metros, unos 20 minutos de proyección.

Al igual que otros filmes realizados por el equipo formado por Zecca, Nonguet y Heilbronn en torno a 1903, a este *Don Quichotte* pueden aplicarse las expresivas calificaciones - *realismo poético o imagen fastuosa*- con las que Noel Burch se refiere a aquellas sorprendentes obras artesanales. Efectivamente, en las copias que felizmente se conservan puede adivinarse la fastuosidad de la puesta en escena, gracias a una ambientación y a un vestuario cuidados, así como a los fantásticos telones de Heilbronn que abren grandes espacios merced a una perspectiva pictórica muy lograda. Aunque se trata de una puesta en escena esencialmente teatral, lastrada por los rasgos propios del cine primitivo -frontalidad, distancia y centralidad de la imágenes- lo cierto es que el efecto visual resulta sorprendente, logrando una estampa cinematográfica, en expresión de Burch, de *hermosa factura*. Aunque los nuevos estudios Pathé son posteriores a 1903, los resultados conseguidos mediante esos telones de fondo del decorador y la cámara fija de Nonguet en tomas de elementos tridimensionales que fueron ensayados con eficacia en esta magnífica película, suponen un extraordinario avance técnico y estético hacia lo que será muchos años más tarde el

como una novela ensartada, en la que la estructura narrativa se organiza como una serie abierta y sucesiva de episodios con cierta autonomía entre sí, configuración propia de las composiciones épicas que conservan las novelas de caballerías y llega así al texto cervantino. Sobre la estructura narrativa y ficcional del Quijote, puede verse: Paz Gago, J. M. *Semiótica del Quijote. Teoría y práctica de la ficción narrativa*, Ámsterdam y Atlante: Rodopi, 1995.

¹⁸⁶ Burch piensa que las primeras manifestaciones de lo que él llama la concatenación unívoca en el marco de la ficción propiamente dicha se daría en cuatro versiones de la Pasión, dos francesas, de 1897 y 1898, y dos americanas. Aunque, efectivamente, la Pasión funda el principio de la linealidad narrativa en el cine, parece evidente que la Pasión no puede considerarse como obra de ficción, sino que pertenece a otros géneros no ficcionales como la historia o la teología (Burch, *Ibid.*: 152 y 154).

¹⁸⁷ *Histoire du cinéma, 1895-1914*, t. I, Paris: Editions Universitaires, 1967: 220.

Séptimo Arte¹⁸⁸.

Si el impacto y la repercusión posterior de esta película no fueron extraordinarios, ello se debe tanto a las limitaciones del cine primitivo como a la problemática que ya planteó su intertexto novelesco desde principios del XVII. Por su metraje y ambiciones, el *Don Quichotte* de Nonguet-Zecca se adelantó en exceso a su tiempo: los empresarios-feriantes que exhibían entonces las películas consideraron el filme desmesurado y gigantesco por lo que exigieron su reducción a 255 metros. La película pasó de los cuatrocientos treinta metros y los quince cuadros escénicos de los que se componía primitivamente a doscientos cincuenta y cinco metros, en siete cuadros de la versión definitiva de 1903¹⁸⁹, con una extensión y una duración más habituales en la época, unos 10 minutos aproximadamente.

Esta escena cómica en 15 cuadros, como reza su subtítulo, fue estrenada en Washington el 7 de diciembre de 1903, exhibiéndose en diferentes ciudades de Europa y América en los primeros meses de 1904¹⁹⁰. Debió de verse muchísimo en la España de 1905, año en que se celebra el Tercer Centenario de la *editio princeps* de la Primera Parte del *Quijote* con todo tipo de actos y manifestaciones conmemorativas en la patria de Cervantes. Entre ellas se incluyó la exhibición pública y gratuita de la cinta de Nonguet y Zecca, inigualable medio de difusión de los pasajes más conocidos de la novela de Cervantes recogidos en sus cuadros. En una ciudad española media de provincias, con cierta actividad cultural pero muy periférica, La Coruña, se proyectó este *Don Quichotte* varios días del mes de mayo de 1905, como parte del programa oficial del Centenario. La prensa regional de entonces se hizo eco del éxito de estas proyecciones de cinematógrafo, gratuitas y al aire libre, que se realizaron también en otras ciudades de Galicia¹⁹¹.

¹⁸⁸ Burch, *Ibid.*: 89-91 y 178-179.

¹⁸⁹ Sadoul, G. *Histoire générale du cinéma, I. Les Pionniers du cinéma, 1897-1909*, Paris:Denoël, 1948: 194-195. Ver también, del mismo autor, Lumière et Méliès, Eisens-chitz, B. ed., Paris: Lherminier, 1985. Sin embargo, la versión integral de la película debió de circular muchísimo en aquellos años: tenemos noticias de una proyección en una pequeña ciudad del Noroeste español, Lugo, en 1904 (Arribas, F., *O cine en Lugo 1897-1977*. Notas para una historia cinematográfica, Vigo: Xerais, 1996: 35. Castro de Paz, J. L., *A chegada do cine a Galicia e as primitivas fórmulas de exhibición (1896-1908)*, *Historia do Cine en Galicia*, A Coruña: Vía Láctea, 1996: 52).

¹⁹⁰ En enero de 1904 en Leipzig (Alemania), en febrero en Boston y en marzo en Filadelfia. El 15 de ese mismo mes se estrenaba en el Cinematógrafo des Grands Magasins Dufayel en París.

¹⁹¹ En *La Voz de Galicia* del 7 de mayo de 1905 se anuncian, dentro del programa oficial, "las

Es precisamente en esta temprana transposición fílmica del *Quijote* donde por primera vez se utilizan letreros para introducir cada uno de los cuadros, sintetizando en un título argumental la anécdota visualizada. Estos intertítulos nos informan de los episodios de las dos partes de la novela seleccionados por los adaptadores, que logran darles el sentido cómico e irónico ya muy perceptible en los epígrafes internos redactados por Cervantes¹⁹²: Es el caso de la segunda didascalia, *Rossé, Sacré et pendu*, sobre la peripecia en la que el Ingenioso Hidalgo es vapuleado, armado caballero y de nuevo apedreado (DQ 1,3-4) o de la cuarta, *Les galériens remercient leur libérateur*, alusión irónica a los condenados a galeras que apedrean a don Quijote tras ser liberados por él (DQ I,22).

Esta estrategia que integra imagen y escritura, visualidad verbal e icónica, se convertirá enseguida en la técnica comunicativa específica del cine mudo, carente de sonido integrado¹⁹³. La función central de estos carteles era hacer más explícita la información transmitida por las imágenes y dotar de cierto sentido narrativo el encadenamiento lineal de los 15 cuadros autárquicos. Además, estos lemas intercalados permitían una mayor libertad para cortar las películas cuando eran exhibidas y servían también de apoyo temporal y argumental a los recitadores (*bonisseurs*), los charlatanes de feria que se encargaban de resumir, explicar y comentar el desarrollo del espectáculo.

Cada cuadro escénico, en efecto, estaba precedido por un corte con uno de esos breves títulos-didascalia introductorios. Esta técnica fue inaugurada por Nonguet y Zecca precisamente en *Don Quichotte* y se convertirá pronto en una práctica habitual, siendo

vistas cinematográficas al aire libre" con cuadros que representan las más célebres escenas del *Quijote*; en el ejemplar del día siguiente se dice que "Miles de personas asistieron de noche al Relleno para presenciar las dos variadas sesiones de cuadros cinematográficos que allí hubo", y *La Voz* del día 10 vuelve a hablar de "millares de personas solazándose en el espectáculo", precisando que "el desbordamiento de público en el Relleno fue tan grande como el lunes con motivo de la exhibición de cuadros cinematográficos" (cfr. Díaz Pardeiro, J. R., *La vida cultural en la Coruña. El Teatro 1882-1915*, La Coruña: Ayuntamiento, 1992: 172).

¹⁹² Sí, para Thomas Mann, los títulos de los capítulos del *Quijote* representan la quintaesencia del humor (*A bordo con Don Quijote, Revista de Occidente*, 1934, 13: 69-105 y 163-189. Ed.. Al.: *Meerfahrt mit Don Quixote*, Berlin: Fischer, 1935), Genette los considera como modelo fuertemente lúdico y humorístico (Seuils, Paris: Seuil, 1987: 277).

¹⁹³ Para el colectivo R. Carmona, estos elementos gráficos o de escritura verbal presentes en la pantalla, denominados didascalias, serían utilizadas en el cine mudo como forma de soporte del diálogo ausente, pero también utilizados para añadir alguna información complementaria sobre el relato o como forma de separación entre secuencias (*Cómo se comenta un texto fílmico*, Madrid: Cátedra, 2a ed., 1993:105).

patentada por la productora Pathé que la adopta para sus películas más largas¹⁹⁴. La estructuración narrativa del *Quijote*, configurada a partir de episodios independientes para cada aventura, contribuyó sin duda a desarrollar inmejorablemente esta técnica cinematográfica que permitirá articular argumentalmente los cuadros y facilita así una mejor recepción del incipiente espectáculo animado.

En una época en la que casi todo estaba por descubrir, se ensayan curiosos procedimientos como dividir un mismo cuadro en dos partes, presentando dos espacios diferentes dentro de un mismo cuadro-plano, lo que permite visualizar dos acciones simultáneas. Más interesante es la experimentación con el color, pues la película fue coloreada manualmente mediante una técnica anterior a la invención del sistema Pathé-Color, semejante a la usada por Meliés. Todos estos procedimientos técnicos y rasgos formales contribuyen a conseguir una puesta en escena brillante, fastuosa y muy adelantada a la época, tratando de salvar en alguna forma las limitaciones propias del modo de representación característico del cine primitivo.

¹⁹⁴ Abel (*The Ciné Goes to Town. French Cinema, 1896-1914*, Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press, 1994) insiste repetidamente en esta innovación técnica aportada por el *Don Quichotte*, "may well be the earliest surviving Pathé féerie that contains intertitles", con las finalidades contextuales ya apuntadas (p. 85), o con otras textuales: "And each tableau or shot-scene was introduced, as was the case in *Don Quichotte* and *Le Chat botté*, by a brief intertitle, in order to set off the episodes as autonomous moments of animated spectacle" (p. 94 y 99). Abel supone que los intertítulos de *Ali Baba et les quarante voleurs* corresponderían no a la versión de 1902 sino a una posterior, de 1907 (p. 490).

DON QUIXOTE (Maurice Elvey, 1923)



Don Quixote

Jos Oliver

Al contrario que su coetáneo William Shakespeare (de quien existen adaptaciones valiosas de la mayoría de sus obras), Cervantes no ha tenido excesiva fortuna en sus relaciones con el cine, que ha maltratado sistemáticamente su novela más universal y ha casi olvidado el resto de su obra. Es evidente que la adaptación al cine de *El Quijote* ofrece más dificultades objetivas que la de cualquier obra de Shakespeare, pero no deja de sorprender que incluso sus más reputadas versiones cinematográficas no sólo se muestren absolutamente reductoras del significado y alcance de la novela sino que resulten también decepcionantes como películas en sí.

Quizá la máxima dificultad para la traducción visual de *El Quijote* al cine resida en el carácter simbólico de sus protagonistas como encarnación de sendas concepciones filosóficas de la vida, y como si esa tarea desarmara a los numerosos cineastas que se han acercado a la novela, la inmensa mayoría de ellos se ha limitado a abordar el aspecto más superficial de la misma, reduciéndola a una simple farsa o parodia, como si Cervantes se hubiese atenido al que quizá fuera su propósito inicial y no hubiese pasado nunca de los primeros capítulos de su obra.

Ello propicia a la vez una visión estereotipada de los protagonistas, que se manifiesta ya en el tipo de actores que los han encarnado. Loco sublime o visionario, Don Quijote ha tomado

cuerpo frecuentemente en actores "excelsos": Feodor Chaliapin (un cantante de ópera), Nikolai Cherkassov (el Iván el Terrible de Eisenstein)... Sancho Panza, por el contrario, ha sido interpretado en general por actores cómicos o de variedades (Dorville, Cantinflas incluso...), que le han convertido a menudo en borracho, imbécil o simple gracioso, lectura que la novela no autoriza en absoluto.

Estos rasgos se encuentran ya en *El Quijote* inglés de 1923, sin duda uno de los primeros en tratar con cierta amplitud la novela. Su director, el ahora casi desconocido Maurice Elvey, fue el más prolífico cineasta de su país (algunas fuentes le atribuyen 300 cortos y otros tantos largometrajes a lo largo de una carrera que abarca casi medio siglo) y, curiosamente, su biografía presenta un marcado paralelismo con la de Chaplin, nacido en 1887, dos años antes que éste y también en un medio humilde; conoció una infancia miserable (jamás fue a la escuela), durante la que debió ejercer diversos trabajos para sobrevivir, hasta que en su adolescencia se convirtió en actor ambulante, llegando a dirigir su propia compañía en 1911. Debutó en el cine como director en 1913, un año antes que Chaplin, y obtuvo ciertos éxitos populares, que le llevaron incluso a Hollywood a mediados de los años 20.

Como cineasta, Elvey transitó por todos los géneros, desde el drama histórico hasta el *slapstick*, y dirigió numerosas adaptaciones de dramas y novelas populares (entre ellas, muchas de Sherlock Holmes), que se caracterizaban, al parecer, por la libertad de sus versiones y su habilidad para superar el estatismo escenográfico propio del cine mudo inglés mediante un estilo fluido y espectacular, lleno de innovaciones técnicas, como se puede apreciar también en este *Don Quixote*, no desprovisto de cierto esplendor visual. Pero, en este caso, su afán por 'popularizar' la novela, como no dejará de ser frecuente en posteriores adaptaciones de la misma, le hace incidir a menudo en sus episodios más grotescos, no dudando en alterar los hechos y situaciones originales en busca de efectos vodevilescos, aun a costa de olvidar o traicionar el sentido de la obra de Cervantes.

La presencia física de los protagonistas, que responde a la iconografía tradicional de la novela tal como ha quedado establecida al menos desde las ilustraciones de Gustavo Doré, es quizá el aspecto más fiel de la película, como será también habitual en lo sucesivo, pero la elección de los actores, en la línea anteriormente señalada, limita la riqueza y profundidad de los personajes; una estrella del teatro inglés de la época, Jerrold Robertshaw, interpreta a Don Quijote en un tono de excesiva afectación que convierte al personaje en un puro demente, mientras que un actor de variedades, George Robey (que en

1933 repetirá el personaje en la versión inglesa de la película de Pabst), encarna a Sancho Panza, confiriéndole un aire bufonesco muy acorde a sus posibilidades histriónicas (para cuyo lucimiento se ha extendido, por ejemplo, el episodio de los duques hasta hacerle ocupar un tercio de la película), pero del todo ajeno al personaje cervantino.

El aspecto visual de la película, probablemente el más brillante de la misma, es quizá también el que revela más directamente la trivialización de que ha sido objeto la novela. Desde el principio, las sobreimpresiones que visualizan los fantasmas de su imaginación muestran a Don Quijote como un simple alucinado, pero el momento más revelador de la concepción del personaje llega en el episodio de los molinos de viento. La locura de Don Quijote le hace ver a sus gigantes sobreimpresionados en los molinos, pero cuando Sancho, después de quedar descalabrado por uno de ellos, le dice que "sólo ve un vulgar molino de viento", Don Quijote admite que quizá "algún mago le habría hechizado los ojos". Actitud lo más alejada posible del Quijote de Cervantes, que en tal situación replica: "Calla, amigo Sancho, que las cosas de la guerra más que otras están sujetas a continua mudanza; cuanto más que yo pienso, y es así verdad, que aquel sabio Frestón, que me robó el aposento y los libros, ha vuelto estos gigantes en molinos de viento por quitarme la gloria de su vencimiento."

En esta inversión del carácter de Don Quijote, explícita aquí, pero implícita en la mayor parte de las adaptaciones de la novela, reside la clave de la reducción simplista de su significado. Y resulta curioso que sea precisamente en versiones un poco excéntricas, para llamarlas de algún modo, como el *Don Quijote* cabalga de nuevo, de Roberto Gavaldón (aunque excesivamente inclinada a lo burlesco por el protagonismo de Cantinflas), o el inacabado *Quijote* de Orson Welles (aunque el montaje que conocemos de él no permita valorar su verdadera dimensión), donde se ofrece, bien que de forma indirecta (a través del extraño juicio a Don Quijote, por ejemplo, en la de Gavaldón) y no a través del comportamiento de sus personajes, una aproximación más auténtica al verdadero significado de la novela de Cervantes y la figura de Don Quijote.

DON QUIXOTE AF MANCHA (Lau Lauritzen, 1926)



Carl Schenström y Marina Torres en "Don Quijote de la Mancha" ¹⁹⁵

Luis Gómez Mesa

Llevar al cine la trascendencia aleccionadora, el grande, hondo y firme significado humano y artístico de este libro genial es cometido difícilísimo, si no imposible, ¿Cómo concretar en una sucesión de imágenes, por bellas que sean, la íntegra y ejemplar espiritualidad de su protagonista, modelo estupendo de los más puros, encendidos y luminosos ideales y las más nobles cualidades españolas?

Intentar tamaño empeño ya es mucho y revela un sincero anhelo de nítida ambición artística.

La aventura es arriesgada, pero su alta inspiración asegura en parte su éxito.

Y como el héroe de sus fervores, el ingenioso e hidalgo Don Quijote, en sus bravas salidas por tierras hispanas, el director Lau Lauritzen, de Dinamarca -su patria-, se traslada a España.

Lauritzen se sabe en sus principales detalles la divertida novela cervantina. Divertida, sí, y no tiene por qué rectificar este concepto. La ha leído varias veces y siempre le han regocijado las andanzas del caballero manchego.

Comprende Lauritzen que en las peripecias burlescas, irónicas -de la risa a la sonrisa, y viceversa, en la fluctuación expertísima-, del relato, fluye una profunda tristeza, una punzante amargura, que lo valoriza y vigoriza extraordinariamente.

¹⁹⁵ Artículo publicado en *Primer Plano*. Año III: nº 96, 16 de agosto de 1942.

Pero, ¿compete al cine captar este aspecto entrañable y adiestrador de esa obra única o reflejar exclusivamente sus más movidos e interesantes episodios? ¿Difundir el alma exaltada y excepcional, como las de nuestros místicos, de Don Quijote o solamente su figura grotesca, en contradicción con la hermosa verdad de su espíritu?

No olvida Lauritzen, al plantearse esas cuestiones, su condición de extranjero, perteneciente a un país como Dinamarca, en el otro extremo de Europa, de singularidades muy distintas a España, por las naturales diferencias geográficas, y raciales de ambas naciones.

Y aunque por haber estudiado amorosamente nuestra literatura, se cree capacitado para entender con auténtico y penetrante conocimiento la originalidad española, no se atreve a cinegrafiar la emocional alma quijotesca. ¿O es que acaso la empresa se halla en la órbita de lo irrealizable?

El agudo y fino talento de Lauritzen resaltó ya en la *Revista Española*, al comentar el estreno de la obra teatral de Ventura de la Vega *Don Quijote de la Mancha en Sierra Morena*, la primordial dificultad de acertar en la corporeización y plasticidad de este personaje: "Es el contorno aéreo, pero colosal, que ha sabido dar Cervantes a su héroe; cada uno tiene en su imaginación un tipo particular de Don Quijote y Sancho, una idea fantástica, un bello ideal en el género, a que la realidad nunca podrá llegar".

Esas palabras que "Fígaro" escribió refiriéndose a la ficción teatral, son perfectamente aplicables al cine, ya que los dos espectáculos coinciden fundamentalmente en la imitación y en la superación artística de la vida.

Prodigiosa creación Don Quijote, personaje de carne, sangre y nervios, son su mente y su corazón, y cardinalmente su espíritu, los que le han elevado a las regiones de la más prístina y simpática abnegación.

Quería Lauritzen que, al menos, destacase en su película esa animadora enseñanza del alma quijotesca, puesto que su ambicioso empeño había quedado reducido a infundir simple movilidad fílmica a unos cuantos pasajes de esta novela de Cervantes.

Y con ese desilusionador convencimiento vino a España, en 1926, ese director dinamarqués, por cuenta de la "Palladium Film", de Copenhague, para hacer en los propios lugares y paisajes de la acción, los exteriores de la película *Don Quijote de la Mancha*. Y con él, los artistas y técnicos. Entre aquellos, los elegidos para encarnar los principales papeles de Don Quijote y Sancho Panza: el delgado y larguirucho Carl Schenstróm y el gordo y bajito Harald Madsen.

Schenstróm y Madsen disfrutaban de amplia popularidad. Excelentes actores, especializados en el género cómico, ridiculizadores de sus fachas de caricatura, eran más conocidos por sus nombres artísticos de Pat y Patachón que por los suyos verdaderos. Daneses como Lauritzen, habían trabajado en diversas películas de su patria y en algunas extranjeras, junto a la graciosa Anny Ondra, alcanzando su mejor éxito en la titulada *Pat y Patachón en Viena*. Pero ahora era diferente, una tarea sumamente importante y delicada, interpretar a dos personajes famosísimos de la literatura universal.

Y los tipos estafalarios, de tontos de circo, de Pat y Patachón les perjudicaba.

Era necesario que no se acordasen de ninguna de sus anteriores creaciones.

Don Quijote y Sancho Panza son dos grandes personajes de un fondo muy serio y una apariencia muy divertida, que simbolizan dos opuestas actitudes: la altruista y la egoísta.

E interpretarlos certeramente no es cosa de circo. Es una ardua labor artística que exige sin igual entusiasmo y una detenida y deleitable documentación.

Schenstróm y Madsen están encantados de sus papeles, pero confían demasiado en el director. No se les ocurre estudiarlos bien y contrastarlos con sus temperamentos.

Por eso Carl Schenstróm resulta un Quijote de ilustración, de grabado o dibujo, o sea estático, quieto, pese a la movilidad del cine, pues el que vaya de uno a otro lado y adopte cambiantes posturas solemnes y forzadas no indica que actúe de una fiel manera fílmica, ya que lo efectúa sin ritmo, precisión básica de este espectáculo sugestivamente plástico y visual de imágenes en movimiento.

Lo mismo que Harald Madsen con Sancho Panza.

Y, en general, toda la película causa esa impresión de contemplar unas estampas, mejor o peor copiadas y logradas, de difundidas ediciones ilustradas del célebre libro cervantino, especialmente de los grabados del francés Gustave Doré.

¿Y es exactamente ese mimético y cómodo cometido el que incumbe cumplir al cine con una obra literaria del fuste de *Don Quijote de la Mancha*?

Empequeñecido así, no es misión artística, sino sumisión sencilla a otras expresiones artísticas, como la pintura.

Y si el cine, por su visualidad, participa de las peculiaridades de la pintura, la aventaja en difundir movimiento, que es vida, a las imágenes.

Pero sin un ritmo que las ligue en una continuidad armoniosa pierden seducción.

Y formada esta "adaptación cinematográfica de la obra inmortal de don Miguel de

Cervantes *Don Quijote de la Mancha*" -como se anunciaba textualmente en las gacetillas publicitarias- por una serie de cuadros, más o menos animados y atinados, ofrece menguado interés, en relación con la importancia del empeño.

La crítica de la Prensa de Madrid, ganada por su loable intención, acoge benévola su estreno, que se verifica en el Real Cinema y Príncipe Alfonso el lunes 26 de diciembre de 1927.

Un diario matutino le dedica los siguientes comentarios: "Paisajes manchegos auténticos, con molinos de viento auténticamente seculares; bellos interiores, como el de la notabilísima escena del yantar, y, sobre todo, indiscutible acierto en la elección de figuras representativas del caballero y de su escudero socarrón, que ya representa una victoria importante sobre el cúmulo de dificultades que estos empeños suscitan. El hábito de piedad que emana la figura inteligente, y que ni un momento se oscurece, desde su aparición hasta la muerte, donde las ficciones -bien ofrecidas técnicamente- desembocan en la grande e indefectible realidad; la aspereza sabihonda del rústico; la excelencia de un reparto, que es muchas veces feliz y nunca desafortunado, transmiten al espectador español la agrídulce melancolía de las ideas madres del gran libro".

Indudable éxito de curiosidad esta cineversión escandinava de *Don Quijote de la Mancha*, la propaganda -esta vez nada exagerada-, después de advertir que "por la importancia de esta película, el Gobierno español dio toda clase de facilidades para su impresión, prestándose de Palacio una de las históricas vajillas de plata de la época para la escena del banquete a Sancho por su nombramiento de gobernador", explica sucintamente su desarrollo, en el que "campea un escrupuloso respeto por la obra original".

Empieza la película con la primera salida de Don Quijote, con su armadura de caballero andante en la famosa venta y su desdichado retorno, donde le aguardaban las atribuladas ama y sobrina. Y ordenadamente se suceden las andanzas principales del soñador hidalgo y su escudero: La espantable y jamás imaginada aventura de los molinos de viento, el manteamiento de Sancho en la venta "encantada"; la alta aventura y rica ganancia del yelmo de Mambrino; la libertad que dio Don Quijote a muchos desdichados que, mal de su grado, les llevaban donde no quisieran ir, o sea el lance de los galeotes; la penitencia de Don Quijote en la Peña Pobre de Sierra Morena; la batalla con los cueros de vino tinto; la pelea con el Caballero de los Espejos; el célebre encuentro con los Duques; el nombramiento de Sancho Panza para gobernador de la ínsula de Barataria y la pendencia y batalla con el

Caballero de la Blanca Luna, que acabó con la gloria del invencible Don Quijote, derrotándole y obligándole a regresar a su casa. E interpolada en esas divertidas vicisitudes, la amorosa y accidentada historia de Cardenio y la bella Luscinda, realizada por el director Lauritzen con un halo romántico.

Y en ocurrencia feliz, Lauritzen encomendó la interpretación de la moza Aldonza Lorenzo, la adorada Dulcinea quijotesca, a la actriz española Marina Torres -arrogante protagonista de la película *Agustina de Aragón-*, y la de Luscinda a otra española Carmen Toledo; encarnando Lisa Baudi a la divertida y bromista Dorotea, simulada princesa Micomicona.

DOROTEA O LA PRINCESA MICOMICONA (Ricardo Marín; Proyecto, 1928)



De izquierda a derecha, Ricardo Marín, Manuel San Germán, Francisco Cejuela, Carranque de Ríos, Florentino Hernández Girbal, Aurora Ruiz Romero, Mary Martín y de rodillas, Elisa Ruiz Romero durante un ensayo de *Dorotea o la princesa Micomicona*.

Dorotea o la Princesa Micomicona. Un filme de Ricardo Marín que se quedó en proyecto

Florentino Hernández Girbal

"De ilusión también se vive" y "Soñar no cuesta nada" son dos refranes españoles que a todos nos han servido en ciertos momentos de nuestras vidas, más que como estímulo, a modo de potentes motores capaces de llevarnos a acometer empresas aun creyéndolas superiores a nuestras fuerzas, ambicionando la gloria de vencerlas y lograrlas. ¿Qué son los inventos sino eso: sueños que abandonaron su condición de tales, para convertirse en

asombrosas realidades, que ya no son ni aquellos ni éstas sino algo acostumbrado de uso diario?

Algo parecido debió pasarle al admirable dibujante barcelonés Ricardo Marín Llovet. Tenía cuando le conocí cincuenta años y estaba en la plenitud de su fama. Repito lo de algo así porque me contagié su entusiasmo y llegué a pensar a mis veintinueve años lo mismo que él, como luego contaré.

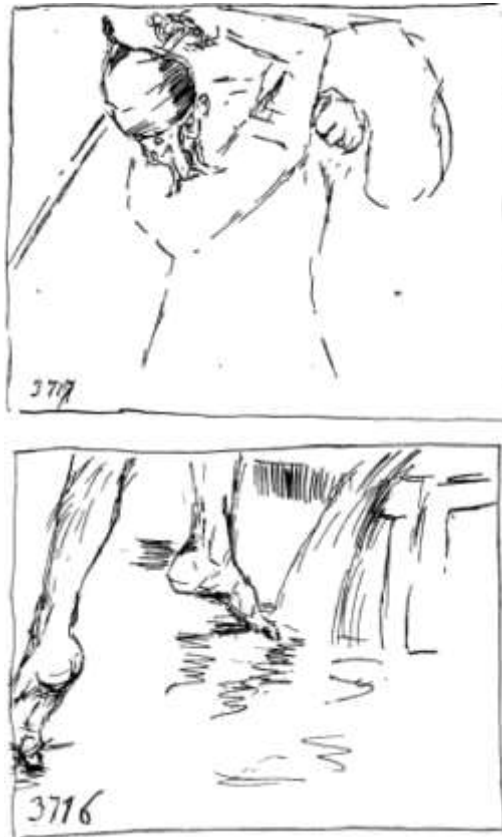
Mas antes debe conocer el lector quien era como artista único y originalísimo, este catalán vecino de Madrid en la calle Zurbarán. De su casa terminé siendo asiduo y muchas noches cenaba con él y la familia. Le conocí en Prensa Gráfica por medio del escritor Diego San José, colaborador de sus publicaciones *La esfera*, *Nuevo Mundo* y *Mundo Gráfico* en las que deseaba escribir. Después lo hice y al fundarse *Cinegramas* fui hasta la guerra su editoralista. Acompañé a Marín varias veces cuando iba a entregar sus dibujos y así conocí a los directores Verdugo y Zabala, que me pidieron les enviase alguna cosa, lo cual hice sin demora.

Simpatizamos prontamente el dibujante y yo. Sin duda nos unió el amor a Cataluña pues yo dije que él lo era por nacimiento y yo por descendencia porque mi rama materna procede de allí como mi segundo apellido demuestra. Íbamos juntos a los toros, como ya he contado en mi biografía de Frascuelo, y también al cine. Nos quedamos lo que se dice embobados con la belleza plástica y poética de *Amanecer (Sunrise)* de Murnau, *Varieté (Varieté)* de Dupont y *Los Nibelungos (Die Nibelungen)* de Fritz Lang, aunque don Jacinto Benavente, que tanteó el cine sin éxito, las calificara de tonterías. Durante largo tiempo, lo que duró el lento proyecto de la película, nuestra relación era constante.

Por los días de la Semana Santa de 1927, Ricardo Marín tuvo necesidad de viajar a Cartagena para hacer de las procesiones una serie de dibujos encargados por la Diputación y el Ayuntamiento de esa ciudad. Al regreso le vi realizar varios de ellos. Eran admirables, nerviosos y vivaces, de sobrios trazos, llenos de arte y de verdad. Eran cuadros extraordinarios. No puedo dejar de citar sus dibujos en *La esfera*, a doble página, de las Nueve Sinfonías de Beethoven trasladando a imágenes con delicadeza, imaginación y fantasía las inmortales frases musicales. Mientras les daba fin me habló por primera vez de una gran película que le ocupaba por entero el pensamiento. Al cumplirse el tercer centenario del inmortal libro *Don Quijote de la Mancha*, él había ilustrado con doscientos dibujos la edición magna a cargo del Estado, cuidando del texto el ilustre cervantista don

Francisco Rodríguez Marín. Fue una publicación de lujo inusitado que tan sólo contaba ciento veinte ejemplares, soberbiamente encuadernados a un precio elevadísimo. Hoy, quien tenga la suerte de poseer alguno, puede decir justamente que tiene una joya incomparable. Ilustró otra edición popular con quinientos dibujos por encargo de la Junta Central del Centenario. Casi es innecesario decir que para el trabajo de documentación, en cuanto a tipos populares, vestuario de las clases nobles, muebles, enseres, armas y estudio de los personajes principales, hizo cientos de dibujos por diversas ciudades para evocar edificios y paisajes, sierras y ciudades. Así llegó a un profundo conocimiento, total y exacto de todo ello. Por lo dicho, Ricardo Marín podía ser considerado como uno de los más profundos conocedores del *Quijote*. Y como yo participaba de su entusiasmo, nos compenetramos fácilmente y nuestra labor se desarrolló en total armonía.

Inmediatamente nos pusimos a trabajar en el guion. Lo hacíamos generalmente en el estudio de su casa, por la mañana. Luego, él empleaba la tarde en ilustrar novelitas o artículos para la prensa y dibujar diversas escenas en abanicos, que le pagaban muy bien, o hacer grabar en bandejas de plata escenas goyescas o fiestas populares como la del Rocío, que se vendían en las platerías de más prestigio. En grandes hojas comenzaba a trazar, con gran sentido cinematográfico, los planos de la acción. El argumento lo habíamos perfilado entre él y yo. La acción, muy variada, se basaba en los amores de Dorotea y Fernando, Luscinda y Cardenio y, en varios momentos, con la presencia de Don Quijote, Sancho, el cura y el barbero. En su final se presentaba al hidalgo, creyéndose encantado, preso en la carreta, perdiéndose en las llanuras de La Mancha, después de haber devuelto con su locura a las dos parejas el amor que juzgaban perdido.



Dibujos preparatorios para *Dorotea o la princesa Micomicona*. (Ricardo Marín, 1928). Proyecto

Marín, maestro insuperable del movimiento, hizo durante unos meses, incansable e inspirado, dibujos y dibujos. En los pliegos, que contenían cuarenta tomos, con cerca de cinco mil planos, estaban los encuadres, los desplazamientos de cámara y composición de grupos y movimientos de figuras. Los completaban catorce de ellos de unas trescientas páginas con diversos recursos técnicos como sobreimpresiones, luces y efectos varios. Otros seis con los índices de exteriores e interiores e indumentaria, atrezzo y bocetos de decorados y desarrollo de bailes, costumbres y ceremonias.

Con el equipo de filmación viajaría una verdadera ciudad con todos los elementos técnicos y artísticos. Se utilizarían en el rodaje más de 50.000 metros de negativo pancromático, y 1.000 para escenas en color. La copia definitiva tendría 5.000 metros, divididos en cuatro capítulos y trece partes. El itinerario del equipo sería Toledo, La Mancha, Úbeda, Baeza, Granada, Écija, Ronda, Córdoba, Sierra Morena, Sevilla, Zafra, Mérida, Cáceres, Palencia, Tordesillas y Ávila.

La dirección técnica correría a cargo del director francés Raymond Bernard y en ocasiones con cuatro o seis operadores españoles. Entre los más espectaculares momentos estaban la reconstrucción de una feria de la época; un Carnaval nocturno en el Guadalquivir; una

cacería de jabalíes en la que tomarían parte más de cincuenta jinetes y el acto de licenciatura en la Universidad de Salamanca con todo el esplendor de aquellos años. Los interiores se rodarían en los estudios de París y Niza, donde se montarían veinticinco grandes decorados, entre ellos un jardín fastuoso, una calle y lujosos salones.

El capital que se estimó necesario para hacer tan monumental película, venido de Francia y de la región murciana, se estimó en más de dos millones de pesetas, cifra entonces ni imaginada. El derroche de medios iba pues a ser inmenso. ¡Hay que ver la polvareda que levantó todo esto en la Caimania de la Maison Dorée!

El titánico esfuerzo que suponía la preparación de esta película fue examinado con detenimiento por don Nemesio M. Sobrevila, cineasta de concepción vanguardista y acusado espíritu romántico. Después de repasar aquella gran cantidad de dibujos, no pudo por menos de exclamar admirado:

- ¡Por ahí, por ahí debe iniciarse el camino que buscamos!

Comprendió, y así se lo dijo, que el proyecto del gran dibujante, por sus desmesuradas proporciones, lo veía en aquellos momentos tan difícil de llegar a buen fin como sus audaces ideas. Pero el patriotismo de Ricardo Marín no admitía replica. En Dorotea estarían juntas la gran empresa colonizadora de España, el homenaje debido a Cervantes y a su Don Quijote y una exaltación de nuestro arte en el Siglo de Oro, que en verdad son dos, en los que brillaron todas las artes.

Cuando Sobrevila conversaba con el dibujante, le dijo estando yo presente:

- Me cuesta reconocer la necesidad de realizar una obra tan enorme, aunque yo haya ideado algunas veces algo que en su espíritu se le parece, aunque de menores proporciones.
- Mire usted: -le contestó Marín- El guion es al filme lo que la construcción de un edificio al plano de un arquitecto. Tampoco al operador debe concedérsele la libertad que hoy se le da. Entre el director y el operador existen las mismas diferencias que entre el pintor, los pinceles y los colores. Le sirven para crear su obra. A mí, jamás se me ha ocurrido preguntar a mi lápiz el medio de realizar mis dibujos.

Así se preparó la nonata película *Dorotea o la princesa Micomicona*, basada en *Don Quijote*. Falló, en parte, el llamado "pequeño detalle", es decir el capital preciso, en el pintoresco lenguaje de la Caimania. Los ánimos, antes tan lozanos, se fueron debilitando; las demoras hicieron las esperanzas decrecer y al entusiasmo inicial siguió, como en todos los sueños,

alentados en demasía, un despertar decepcionante que los vulgarizó despojándoles de la grandeza antes imaginada.

Después, ¿qué pasó? Pues lo que con frecuencia sucede a cuantos seres humanos alimentan ambiciones nobles y fantasías artísticas para alentar sus ilusiones, quizás desmesuradas. Al proclamarse la República, poco supe de Ricardo Marín, ni de en qué bando estaba, ni vi su firma en los periódicos y las revistas. Según me dijeron se había trasladado a Méjico, donde era muy conocido, para continuar en aquel país hermano sus dibujos de toros, caballos y fiestas.

De la suerte, mala o buena que corrieron los cuarenta tomos del guion dibujado de *Dorotea* nada he vuelto a saber. ¿Se destruyó? ¿Lo guarda alguna persona? Ricardo Marín falleció en esa nación adoptada en fecha que me es desconocida. Con él perdí un gran amigo y España un artista singular.

Y aquí, como al principio, en vez de refranes, utilizo este verso calderoniano, harto sabido: "Los sueños sueños son". No dudo de que lo contado es hermoso, o lo fue en su momento. Pero no abandono la esperanza. Quizás, entre la ceniza de la hoguera, que alimentamos juntos, perdure aún una brasa enrojecida que quiera ser otra vez llama.

DON QUICHOTTE / DON QUIXOTE (Georg Wilhem Pabst 1933)

*La Gran Aventura Quijotesca*¹⁹⁶

Benjamín Jarnés

Desaforado intento de soñador: hacer vivir en la pantalla al Ingenioso Hidalgo. Pero nadie como Pabst, el gran imaginativo, para -audazmente- lanzarse a interpretar a España, no tanto la del siglo XVII como la de todos los tiempos, la misma España de hoy, a la que le falta muy poco para volver a quemar libros ilusionados.

El filme *Don Quijote* es un excelente poema dramático al cual se subordinan las demás artes -plásticas, musicales, literarias- para componer la más original rapsodia española de estos tiempos. Tan original, que gran parte del público no pudo darse clara cuenta del hallazgo.

¹⁹⁶ Texto publicado en el libro *Cita de ensueños (Figuras del cinema)*. Biblioteca del Grupo de Escritores Cinematográficos Independientes (GEQ, Madrid, 1936. Págs. 107-112.

Acaso acudió a escuchar la consabida orquestación y quedó, naturalmente, no poco sorprendido... Una de las más arriesgadas aventuras que pudo correr el Ingenioso Hidalgo fue venir a Madrid no de la mano de Cervantes, sino de la mano de Pabst, inquieto poeta de hoy. Iba a ganar en dramatismo y a perder en comicidad: cada artista subraya valores diferentes, sus valores preferidos. (Por otra parte, las dimensiones del filme no permitían utilizar sino algunos temas cervantinos, precisamente los más ricos en sugerencias plásticas).

Todo contribuyó a transformar el libro, pero también a enriquecer la película con aportaciones de interés universal, extraídas de las mejores fuentes. Los ojos menos perspicaces vieron en ella la colaboración de Goya, la presencia del Greco, en tal grupo, en tal rostro, en tal perfil indumentario. Se trata de una rapsodia dramática cuyos principales temas fueron extraídos del libro inmortal. Pero, en la composición y orquestación de su obra, ha querido Pabst diferir de Cervantes, y en esto consiste, a mi entender, su más alta excelencia. Porque de la línea melódica del *Quijote* cervantino, de la sencilla trama épica en la que a trechos se prenden graciosos arabescos, de la doble vida -un dúo- que irrumpe aquí y allí en el risueño estrépito de un coro, Pabst hace un todo sinfónico, un haz de vidas cuyos procesos se mezclan, se explican unos por otros, avanzan hasta el fin, claramente empujados desde abajo por sus naturales estímulos. Sobre las que aparece el héroe, estimulado desde arriba. Desde el primer momento, la figura del Quijote -valientemente interpretado por Chaliapin- apenas se yergue en soledad. Son escasos los momentos en que no aparece en plástica, en muy visible antítesis.

Para eso vino al mundo, para discrepar de él: por eso Pabst ha preferido verlo y ofrecerlo en medio de las gentes. Y a la estructura del poema convenía fraguar otra acción, de segundo término, que sirviera a la acción principal como de hostil contrapunto. Ningún fondo neutro. Un hormiguero de vidas menores sobre el cual se proyecta, como un imperativo categórico, el sublime lanzón. Y entre ellas y el gran Manchego, esa preciosa figura intermedia, total creación de Pabst, la del cura, situado entre dos mundos, que comprende y disculpa a los dos desde el fondo de su auténtica religiosidad, no de inquisidor, sino de padre inteligente. No le bastaban a Pabst los personajes del libro y añadió algunos otros, siempre extraídos de España. Ya fuera se hizo notar la influencia de Goya, especialmente en la aventura de los galeotes. Y si Pabst quiso agrupar en el reducido espacio de su filme, no la máxima sustancia novelesca, sino la máxima sustancia plástica -según se lo dictaba su deber de poeta del cine-

, había de recurrir a los máximos valores hispánicos de su pintura. Si Goya o Velázquez presiden cualquier núcleo de pícaros, el Greco o Zurbarán presiden el auto de fe con el que termina el poema. Porque este filme -llevado a cabo con pericia de gran técnico y de gran artista- posee la virtud de ir graduando los efectos dramáticos, de tal modo que se reserva para el final -como pudo, en la *Walkyria*, hacerlo Wagner- una patética hoguera, la del escrutinio.

Pavorosa hoguera donde se convierte en ceniza no precisamente un montón de volúmenes, sino un espíritu: el ilusionado espíritu del héroe que, sin dejar de ser manchego y español, acaba por ser universal. Don Alonso contempla hecha pavesas su fe en una justicia superior que antes habían ya desgarrado los galeotes, los carneros, los molinos, los cortesanos del duque, los truhanes de la venta, todos los hombres de la justicia particular, torcidamente adjetivada. En el libro de Cervantes la muerte del héroe es apacible, pero la verdad es que entonces no muere Don Quijote, sino un hidalgo cualquiera, temeroso de la censura eclesiástica: Don Quijote muere cuando su locura le abandona, dejándole sin contenido heroico.

Pabst eligió la verdadera muerte. Por eso vemos caer al héroe en brazos de Sancho desde la altura de sí mismo, en plena congoja espiritual, encuadrado por llamas y hombres rígidos, dogmáticos, inflexibles. Los libros de caballerías -que entonces representaban la ilusión universal- se juntan para morir. También se juntan para -abarquillados, crujiendo, centelleantes- subrayar la agonía de su más fiel amante.

Entonces, sólo entonces, enmudece el coro sarcástico, dejando paso a la universal congoja ante la muerte. Porque puede tolerarse una gran fe siempre que el creyente muera. Todo se funde, aun lo más opuesto, en la gran nota final. La formidable antítesis cervantina se destruye en un ancho calderón, inolvidable invento de Pabst. Como los mentecatos verdugos de Juana de Arco, estos clérigos y alguaciles podrían exclamar: "¡Buena la hicimos! ¡Hemos quemado a un santo!"

Habían, en efecto, quemado cuanto de más santo había para Don Quijote en el mundo: sus libros. Y con ellos moría él... Aunque el mito del "Fénix" se repite. De las cenizas surgía un nuevo libro. ¡El espíritu ha muerto! ¡Viva el espíritu! Comenzaba otra etapa. ¿Cuál? Los más ilustres autores iban a escribir para el vulgo, puesto que era el vulgo quien pagaba... Cuando el vulgo lo dicte volverá a encenderse la hoguera. Y volverá de nuevo el coro de truhanes a quitarse el sombrero.

A la muerte de una ilusión debemos asistir con el máximo respeto. También el filme de Pabst lo exige de nosotros, aunque no corresponde exactamente a los deseos de él -o a los deseos nuestros- la realización total de esta ilusión, de este espléndido filme, donde se orquesta el gran tema universal, del espíritu en fiebre, en doloroso choque con todas las mezquinas frialdades que hostilmente lo circundan.

*De Don Quichotte al exotismo*¹⁹⁷

Freddy Buache

(Traducción de Cruz López Cortón)

El uno de febrero de 1933 el Reichstag se disuelve; el 27 de febrero es la quema provocadora; el 5 de marzo tienen lugar las nuevas elecciones; el 23 de marzo Hitler obtiene plenos poderes. Pabst realiza su siguiente película en el exilio.

Según el montador Jean Oser, entrevistado por Gideon BachmanN (cf. *Cinemages*, n° 3 especial: *Six talks on G.-W. Pabst*, New York, 1955), *Don Quichotte* se realizó en circunstancias muy difíciles. Un financiero griego de Londres había tenido la idea de llevar a la pantalla la obra maestra de Cervantes. Se proponía confiar la puesta en escena a Chaplin y la partitura musical a Maurice Ravel. La confusión reinaba en el proyecto hasta que Pabst intervino para salvar lo que todavía podía salvarse. A ojos de los productores, el triunfo público de *La Atlántida* le confería gran autoridad, seguramente más que su pasado de artista de prestigio. Esta autoridad, sin embargo, fue incapaz de enderezar un proyecto fundamentalmente mal planteado; entre tanta desorganización, se esperaba de él la astucia del hombre de negocios más que el talento del cineasta. Jean Oser dice también que, por falta de dinero, Pabst tuvo que renunciar a la realización de un tercio de las secuencias previstas. Las reemplazó por treinta minutos de escenas cantadas, rodadas *in extremis* y destinadas a proporcionar a la película una duración comercialmente aceptable. Estos contratiempos explican en parte la calidad desigual de esta obra.

El guion adaptaba con sensibilidad y comprensión la historia de Don Quijote respetando el espíritu de Cervantes. Teniendo en cuenta el desorden económico y administrativo que dificultó su trabajo, Pabst supo sacar partido de las situaciones de manera inteligente.

¹⁹⁷ Fragmento del texto *G. W. Pabst* publicado en Lyon: Serdoe, 1965 (Premier Plan n° 39).

El principal punto débil de la película radica en el reparto. Chaliapin eclipsa a todos los intérpretes. Pabst se conforma con destacarlo a él y parece desinteresarse de los demás, que son insulsos y artificiosos, bufonescos y ridículos; los abandona a su suerte. Por otra parte, para crear un contraste con el personaje de ópera que hace el prestigioso cantante ruso, se cometió el error de confiar el papel de Sancho Panza a un cómico de variedades que confunde de cabo a rabo la cordura prosaica, el candor y la simplicidad truculenta, con la vulgaridad. De este modo, el célebre duo se desequilibra. La soledad trágica del caballero andante enamorado de Dulcinea pierde un poco de su poesía. Chaliapin se inspira en Gustave Doré. Dorville también debería hacerlo, sin embargo su papel está calcado de las ilustraciones más pintorescas y de menos ingenio.



Don Quichotte/Don Quijote (Georg Wilhelm Pabst, 1933).

Al principio de la película cobran movimiento los grabados de un incunable. Pabst encargó la elaboración de esta apertura a la famosa realizadora de siluetas en movimiento Lotte Reiniger (*Las aventuras del Príncipe Ahmed*, el teatro de sombras de *La Marsellesa* de Renoir, etc.). A continuación, aprendemos a conocer al que los lugareños consideran un viejo loco porque vende todos sus bienes para comprar libros. "Todas estas bocas me hablan", declara mirando su biblioteca. Ellas le dicen que la injusticia del mundo es pesada para el corazón del hombre probo y que hay que combatir sin tregua contra la - mentira. Armado caballero en las tablas de un teatro por un rey con una corona de cartón, indiferente a las burlas, rico de sabiduría y de la verdad de su sueño de verdad, por el amor de la dama de sus pensamientos, se va en su Rocinante con el gruñón Sancho como

escudero, encaramado en un asno. Se pone una armadura que encontró en un rincón del desván, y la bacía de un barbero le servirá de casco.

Carrasco, el pretendiente de su hija, no es más que un vanidoso que mide sus sentimientos según la dote. Condena por interés el comportamiento de su futuro suegro. El cura no es mejor, ni el procurador, ni tampoco la alta sociedad de la Corte.

Don Quijote pelea con las ovejas creyendo que son impostores. Libera, un poco más tarde, a unos prisioneros encadenados que se dirigen a galeras, quienes, como agradecimiento, se divertirán apedreándolo. No les guarda rencor porque sabe que la ingratitud es el premio del que lucha por la libertad.

Mediante una cobarde superchería lo atraen al palacio, donde, riendo para sus adentros, lo tratan con muchos miramientos. Pretenden curarle de su "locura". Preparan un torneo; el perdedor tendrá que hacer la promesa de renunciar para siempre a la caballería. Habiendo derribado a su adversario (que no es otro que el torpe Carrasco) Don Quijote descubre que le han engañado. Triste, se va. Pero su grandeza de alma, su fervor, su valor y su pureza han conmovido a esta asamblea de nobles en títulos, que no tienen nobleza de sentimientos. "Sólo los locos saben amar de verdad", murmurará la duquesa. "Este Don Quijote quiere hacer reinar la justicia por la vía humana; pretende sustituir a la Providencia", bramará vengador el cardenal. "Los únicos culpables son los libros. ¡Quemémoslos!"

Tomando los molinos de viento por hechiceros gigantes que van a devorar el Universo, Don Quijote, lanza en ristre, va a la carga y se empotra en un aspa, que lo eleva. El pueblo viene a rescatarle mientras sus libros son amontonados en la plaza. Lo llevan al pueblo como a un animal fabuloso inspirando temor y admiración a la vez. Lo meten en una jaula para ganado, sujeta en un carro. Con amabilidad hipócrita el cura le da la bienvenida. Pero él no hace caso; sabe que sólo su pasión justifica su vida. El auto de fe de su biblioteca le hierde mortalmente. La escena es rica en simbolismo. Igualmente en Alemania, en ese momento, estaban quemando los libros y las obras de arte calificadas de "degeneradas", para establecer un orden nuevo, para truncar los sueños de justicia y de verdad, para purificar a la sociedad aniquilando sus conciencias, demasiado despiertas, demasiado independientes, demasiado locas para los cuerdos mediocres, en una palabra declaradas impuras, que impiden el alistamiento de cuerpos y espíritus dentro de un uniforme. Para los lugareños, el pecado de Don Quijote es el de ser Otro; lo sienten como Otro y pretenden su perdición para no tener que replantease su propia manera de existir, su concepción del hombre y del

mundo. En Alemania, para radicalizar el proceso de autojustificación, se decretó que los Otros llevarían en adelante una estrella amarilla. Los hornos crematorios se encienden en esta hoguera donde se consumen los libros de Don Quijote, una hoguera que encontramos cada día, a menudo sin saberlo, en todos los recodos de nuestro camino. Pabst, con este film, nos lo representa sin equívocos, y al mismo tiempo afirma que el totalitarismo opresivo no aporta nunca a la libertad más que victorias pasajeras e ilusorias: mientras Don Quijote se muere, las ascuas se apagan, y Pabst, poéticamente, invierte el sentido devastador del fuego y hace que las llamas, en lugar de quemar el último libro, lo reconstruyan. Imbéciles defensores de la sensatez, del término medio y de los amores racionales, imbéciles burgueses, padres tranquilos acomodados en vuestras pólizas de seguro, imbéciles con casco, botas y buenos mozos, imbéciles centuriones que os lanzáis a la caza del fellaga, del lumumbista, del vietcong, del angoleño, de los peones, y de los que mañana, pasado mañana, se levantarán; por todas partes descubris y descubriréis referentes. Sublimes imágenes simbólicas las del remate final de *Don Quichotte*, último coletazo, último canto de un cineasta que a partir de entonces ya no se atreve a creer en su creación: con la estima que le profesamos, el estudio que le dedicamos podría acabar aquí.

Don Quichotte, a pesar de sus defectos, es una obra por la que corre un estremecimiento. En ella apreciamos la personalidad de un autor todavía capaz de inventar, y que, por el modelado de su estilo, expresa delicadamente la ternura o la rebelión.

Pabst controla los ritmos visuales y los utiliza en el momento oportuno para mitigar el estatismo de las escenas cantadas. Acopla lo mejor posible la música y las canciones en el transcurso del relato, y los ágiles movimientos de cámara o la habilidad en el montaje le permiten resaltar un rasgo o forzar un fraseado. Por ejemplo, en los jardines de palacio, con una sábana agarrada por las cuatro esquinas (juego representado en una tela de Goya) los criados se divierten manteando al rollizo Sancho. Rebota como una pelota. ¡Un breve fragmento montado al revés permite enviar fácilmente al infeliz a lo alto de la muralla!

El espacio dramático está siempre animado por destellos sabiamente elaborados, y el entorno de los personajes, del decorado o del paisaje no se ha dejado al azar. El ataque de los molinos constituye un excelente retazo de montaje corto conjugado con un no menos excelente montaje sonoro. En resumen, reconocemos entre innumerables imponderables de factura la presencia decidida de un hombre que rueda creando un mensaje y no solamente para respetar las cláusulas de un contrato. Adivinamos que la simple ejecución

de una tarea le repugna. Pero ésta es la última vez. Pabst, a partir de entonces aceptará abdicar para no ser más que un fabricante de película impresionada.

*Don Quixote*¹⁹⁸

John Grierson

(Traducción de Susana Slingluff)

Don Quijote sigue siendo el más grande de todos los vagabundos encantados, y algo de esta idea debe yacer, con el propósito de estimular la imaginación, en todas las películas que se hacen sobre él. Esta idea reside en la película de Pabst, que a pesar de ser un triste harapo, contiene lo suficiente como para otorgarle una distinción casi revolucionaria. Raras veces acercamos nuestras películas a las más altas y amplias aventuras, y nunca, excepto posiblemente con Chaplin, a las regiones irracionales de la filosofía. Empalagados ya con las excesivas anécdotas locales del *Shepherd's Bush & Hollywood*, es agradable recordar que el cine también puede abordar el mundo de las ideas.

La película supone un triunfo de la técnica fotográfica y tiene su cumbre en la escena del molino de viento, que deleita a todo aquel que respeta los poderes de la cámara. También la presencia como actor de Chaliapin es un hecho tan singular que merece respeto. Pero la película y la idea que yacen en su interior son otra historia aparte.

Chaliapin necesitaba la cima de una montaña para darle a sus gestos una proporción cinematográfica, y la idea del Quijote necesitaba viento, espacio y horizonte para dar la talla en el cine. Pero no fue así; el pobre diablo se tambalea en los quinientos primeros planos de cara y postura, con una multitud turbulenta de actores de estudio, grotescamente inferiores, empujándole. En ningún momento, excepto en la escena final del molino de viento, llega a profundizar. Incluso las escenas de la batalla con las ovejas y la liberación de los ladrones están aprisionadas y encerradas con una fotografía excesivamente filtrada que las priva hasta del último vestigio de aire. Esta 'superfotografía' a veces resulta ser una maldición hidrópica.

¹⁹⁸ Crítica publicada en el capítulo *The Cinema of Ideas* perteneciente al libro *Grierson on the Movies*, editado en Faber and Faber, London 1981, págs.95-97. (Esta crítica fue publicada originalmente en *New Britain*, 7 de Junio de 1933).

Desde el punto de vista de la dirección, esta falta de espacio tiene un efecto desastroso sobre toda la película. ¿Cómo se puede concebir al Quijote si no es con imágenes de aislamiento? El romántico lunático como héroe puede ser un gran tema, pero su sueño requiere la sustancia que la poesía desprende para convertirle en una figura de drama y no en una de manicomio. Si se ha de conseguir piedad para él, o heroísmo o tragedia añadida a la desaliñada grandeza de sus esperanzas, solamente se le puede otorgar apropiadamente a través de los horizontes de otro mundo. Y esto, en el cine, no se logra nunca si lo que se emplea son sólo primeros planos.

Don Quijote no se acerca. Notamos sus gestos de caballero errante y, aunque Cervantes los hace imposibles de caracterizar, expresan o deberían expresar algo real. La injusticia que no duerme ni de noche ni de día, la castidad que representa la primera regla de la caballería, las cadenas que deben romperse, los gigantes, los magos, incluso las lanzas y los yelmos y los Rocinantes tienen referencia en la filosofía común. Pero aquí no existe una gran intimidad en nuestro contacto con ellos, aunque cada uno de nosotros hemos presumido de similares plumajes. Cómo podría haberla en aquellas abarrotadas calles del estudio o en los encuentros fragmentados en primeros planos de ovejas, prisioneros, odres de vino y campeonatos cómicos.

Un momento de la dirección será suficiente para indicar cómo Don Quijote está muerto. Don Quijote emerge del torneo, y, quitándose el yelmo, reconoce a Carrasco como el adversario fraudulento. Es un momento moderadamente importante cuando dice de forma patética: "He sido engañado, ellos se han burlado de mí."; y un momento aún más importante cuando, con un último resorte de dignidad, se marcha cabalgando a través de un populacho que se mofa de él. Esa dignidad lo significaba todo para la representación de la idea. Debería haberse escenificado en lo alto de la montaña: el encuentro con Don Quijote, la risa rompiendo como olas del mar sobre él. Pero no: ¡Una imagen lejana de Don Quijote alejándose a caballo, y la multitud de extras como monos chillando a todo pulmón hacia la cámara! Nunca he visto un momento tan grande realizado de manera tan vulgar; el hecho de que provenga de un hombre inteligente como Pabst es algo que no puedo entender.

Don Quijote, por supuesto, no es necesariamente esta figura trágica. Es sólo una de las múltiples maneras de retratarle. Podría decirse que su búsqueda de romanticismo en un mundo de "dos más dos" le convierte más en una figura de comedia. Podría seguirse a los sabios y decir que él es el representante ridiculizado de la caballería y una figura de sátira. O

podría tenerse en cuenta la quietud y afecto acumulativo de la narración de Cervantes, y decir que posiblemente era tanto una figura picaresca como una de cuento de hadas. Esta interpretación Pabst-Chaliapin ha fallado en cualquiera de estas dos posibilidades.

Chaliapin ha exagerado la interpretación del personaje, tanto para la comedia como para la sátira. Interpreta desde el principio a un Quijote confuso y loco, y mantiene esta nota de locura recargada hasta el final. Don Quijote está tan torpemente perfilado como Boris Goudonov. Está tan alejado de su identidad normal, tan figura de demostración, que uno ni se ríe, ni se burla de él.

En lo que concierne al cuento de hadas, el toque no es lo suficientemente brillante, la visión es demasiado prosaica. Los odres de vino son sólo pellejos corrientes, las ovejas son sólo ovejas corrientes, el torneo simplemente un mal torneo corriente. Se ven como tal, y con todo lo que el director y la cámara te indican, no hay nada más. Podría haberlos visto como los vio Don Quijote, como gigantes y magos y riñas temerosas, y haber capturado esa doble visión de fenómenos que es la esencia del cuento de hadas, pero Pabst (a pesar de lo teutónico que es) ha olvidado esa posibilidad. Don Quijote es sólo un pobre hombre.

A pesar de la queja, la película permanece curiosamente a la cabeza. Puede parecer que Pabst ha hecho un trabajo ruin con esta versión en inglés y ha permitido que un décimo ayudante de cámara la cortase, pero resulta difícil no apiadarse de un pobre Pabst, condenado a dirigir al notoriamente indirigible Chaliapin y a mezclarle con Robey. El trabajo podría haber sido imposible desde sus comienzos. El problema de que un director alemán dirigiese a Chaliapin, y Robey hablando un idioma que probablemente ni él ni Chaliapin entendiesen, podría ser suficiente excusa para la palabrería curiosamente desmedida y la falta de drama que acompaña a la película. Pero sea cual fuere el juicio final de la película, seguramente retorcerá las moléculas de la crítica. Y eso es una distinción única.

LA RUTA DE DON QUIJOTE (Ramón Biadiu, 1934)



*Don Quijote y el Cine*¹⁹⁹

Martín Zurbarán

Componer una documental sobre *El Quijote* equivale a sentar un precedente en dos terrenos totalmente distintos, pero igualmente delicados: en el de la literatura y en el del cinema. En aquél, el hecho había de aparecer agravado por la circunstancia de ser precisamente *El Quijote* la obra literaria que cuenta en la actualidad con mayor número de evocaciones. *La ruta de Don Quijote* es una especie de tópico, que conocen de corrido incluso los chicos de la escuela. Existe un verdadero "corpus" gráfico de los lugares que fueron visitados por el Caballero de la Triste Figura. Apenas si ha habido pintor o dibujante que se haya estimado un tanto así, que no cuente con su visión de los caminos o de los molinos.

Y, cinematográficamente, porque resultaba que el tema era de excesiva envergadura si se tenía presente que el cinema español es un cinema que nace. Biadiu ha sabido resolver todo esto apartándose de la literatura y, un poco también, de los moldes ya consagrados por el cinema documental. Ha hecho obra personalísima. Se ha hundido en las entrañas de La Mancha, máquina al hombro, y de esta singular excursión nos trae la evocación gráfica del *Quijote* más llena de vida, más actual, más auténticamente cinematográfica, que pueda

¹⁹⁹ Artículo publicado en *Cine Arte* nº 10. Diciembre 1934.

imaginarse. Si la presencia de Don Quijote aparece hecha paisaje y llanura a cada paso, Sancho Panza pone siempre, con la realidad actual de La Mancha -industrias primarias, alfarería, quesería-, el comentario de su humanidad. *La ruta de Don Quijote* es, a la vez que el primer documental español, un homenaje cervantino.

Nada más difícil que comentar, desde el punto de vista musical, la figura lejana -y ausente- del Quijote, a su paso imaginario por la pantalla, si la pantalla cuenta, no ya las aventuras del Caballero Manchego, ni sus amores, ni sus dolores, sino, dicho con toda claridad, los lugares que fueron testigos de sus hazañas inmortales. La ruta de Don Quijote no es, simplemente, un documental. En el fondo de sus fotogramas, entre las aspas de los molinos o bajo las encinas corpulentas, las figuras de Don Quijote y Sancho viven con vida infinitamente más poderosa que la que pudiera darles la misma realidad.

Y en esta evocación no sólo tiene parte la imagen. Es ese comentario musical, que para mayor autenticidad, había de inspirarse en motivos, más que quijotescos, manchegos. No es una "sinfonía épica" la que ha compuesto Juan Gaig -uno de nuestros mejores compositores, autor de la ópera *El estudiante de Salamanca*-; es una verdadera pieza de concierto, inspirada y bella, que tiene como fondo lo más bello del folklore manchego. Así, al valor intrínseco de esta visión de *La ruta de Don Quijote*, de Biadiu, hay que añadir el alto valor emotivo -y también documental- de la música que para el filme ha compuesto Juan Gaig.

DULCINEA (Luis Arroyo, 1946)



*Dulcinea, 1946*²⁰⁰

Imanol Zumalde Arregi

Entre el rosario de viajeros que arriban a la venta de El Toboso en pos del descanso que alivie la travesía castellana, llega Sancho, escudero del apócrifo hidalgo Don Quijote de La Mancha, con una misiva de su amo dirigida a Aldonza, la lujuriosa moza que ayuda en la venta. En la epístola, amén de glosar su belleza, el caballero la nombra legataria de todas sus andanzas. La disparatada idea de convertirse en Dulcinea, la princesa de El Toboso que acapara el corazón del caballero, medra con el tiempo en la muchacha.

Conversa definitivamente al amor del loco, no tendrá tiempo suficiente para ver con vida a un Don Quijote que debe renegar de ella en el lecho de muerte para verificar su cordura y dar validez a su testamento. Sancho, testigo presencial del postrero lance dialéctico de su protector, miente a Dulcinea en lo tocante a las últimas palabras de aquél, sumiendo a la muchacha en un estado de delirante enamoramiento que la conduce a vagar por la llanura manchega hasta recalar en Toledo.

Transida de amor, dulcinea encuentra en el socorro a los desgraciados que atestan las calles de Toledo el bálsamo que mitiga su desasosiego. Mas su exacerbado pietismo no siempre es comprendido: tomada por ladrona y cómplice de un ahorcado por darle de beber al pie del patíbulo, se ve abocada a huir de un insólito populacho ávido de ajusticiamientos públicos. Su suerte se tuerce finalmente cuando, al soliviantar involuntariamente a unos forjadores, malogra la producción de unas espadas.

En el ulterior juicio queda demostrado no tanto la inocencia de Dulcinea cuanto el poco discernimiento de Aldonza, que, pese a ser absuelta y ver impugnada toda su alucinación, prefiere suicidarse entregándose a la multitud sedienta de sangre en gratitud a que le llamen Dulcinea.

Impelido por el éxito cosechado en Madrid por la representación teatral de la pieza homónima del francés Gastón Baty a cargo de la compañía de Ana Mariscal, y por el potencial juego cinematográfico que pudieran deparar tanto el ambiente de la España del Siglo de Oro como la estela de la inmortal novela cervantina, Luis Arroyo, ayudado por la pericia literaria de Huberto Pérez de la Ossa, da forma de guion a la obra teatral. El proyecto, con el que, el también actor, Arroyo principiaba su carrera como realizador cinematográfico, fue acometido por la productora madrileña Chapalo Films, propiedad de

²⁰⁰ Texto publicado en el libro *Antología crítica del cine español 1906 - 1995: flor en la sombra*; editado por Cátedra, Filmoteca Española, Madrid 1997, págs. 202-204.

Isidro Sáenz de Heredia, a cuyo nombre consta el primigenio cartón de rodaje concedido por la Dirección General de Cinematografía y Teatro a esta producción con fecha 24-12-1945. Al proyecto se sumó a título de entidad colaboradora la empresa madrileña Galatea Films, en la que constituyó la primera tentativa en el mundo de la producción cinematográfica del luego prolífico productor, guionista y ocasional realizador Eduardo Manzanos. Al poco de concluir el rodaje (3-4-1946), Chapalo Films le transferirá la propiedad de la película.

Filmada prácticamente en estudio, en el montaje se intercalan los contados planos exteriores del film (planos de localización de la venta de El Toboso, de la llanura manchega, de Toledo) y la película supera la censura final con más gloria que pena: autorizada sin ningún corte es declarada de Interés Nacional. Con todo y lo dicho, el estreno del film no hace sino confirmar las consecuencias que se derivan de la tara que el informe de la censura previa de su guion le atribuyó y que tenía que ver con una suerte de "carencia de interés actual de su tema" (Exp. Adm. N° 267-45). Ante la indiferencia del público, su presencia en cartel fue efímera (en algunas plazas fue retirada de pantalla el mismo día de estreno), y las crónicas de la época, no sin divergencias al respecto, sólo redimieron de ella la actuación de Ana Mariscal.

Galatea Films todavía abordará otro título (*Aquellas palabras*, 1948) con idéntico director y protagonistas, cuyo rotundo fracaso comercial, acentuado por una mala calificación administrativa, dará fin a la actividad empresarial de la productora.

En tanto que el referente más inmediato de la película, no cabe duda, es la pieza teatral de Baty (autor que, como lo atestiguan sus adaptaciones de *Crímen y castigo* y de *Madame Bovary*, prodigó durante su vida los juegos hipertextuales con los exponentes mayores de la novela europea), *Dulcinea* hace suyo el imaginario del dramaturgo que bebe fundamentalmente de dos fuentes: del torrente que mana de la obra cervantina y del remanso espiritual de las Sagradas Escrituras.

Dulcinea se encastra abiertamente en el universo cervantino por contigüidad directa con *El Quijote* toda vez que hace suyos varios de los tres puntales sobre los que descansa la narración primigenia (los personajes principales -Dulcinea, Quijote, Sancho- están directamente extraídos de aquélla, y el contexto espacio-temporal es del todo semejante: segunda mitad del siglo XVI, La Mancha, venta de *El Zurdo*, El Toboso, etc.) Si eso fuera poco, el recurso a la retrospectión que inaugura la novela reaparece en el film (el grueso de la película es un prolongado flash-back descrito desde el juicio a Dulcinea), y en él se

manipulan, adaptándolos a sus necesidades dramáticas, acontecimientos procedentes de la peripecia quijotesca (viaje de Sancho con la carta de Don Quijote para Dulcinea, manteo de Sancho, enjaulamiento de Don Quijote, muerte de este último, etc.). Pero si copioso en matices resulta el sonoro diálogo con la obra cumbre de Cervantes, su incursión en el género de la picaresca también es reutilizada en el film que nos ocupa con carácter preferente en su segunda parte, la dedicada a glosar las desventuras de Dulcinea en Toledo (el submundo de la delincuencia menor en el que encalla Dulcinea es el de la picaresca, y por ende el de las *Novelas Ejemplares*).

Junto a la poderosa luz cervantina la literatura cristiana, el Nuevo Testamento, irradia el film de Arroyo: el canto de un gallo -como a San Pedro- delata a Sancho cuando reniega de Don Quijote. Dulcinea da de beber al reo de muerte, etc. Lo que comienza siendo para Aldonza un amor terrenal se transmuta, tras la muerte de Don Quijote, en ascético acceso de afirmación cristiana. No en vano el film se empeña, en su primera parte, en equiparar a Don Quijote (del que diligentemente no vemos más que su sombra y su brazo, y oímos su voz) con Jesucristo, para, tras su desaparición, subrogarlo directamente por el hijo de Dios (la imaginería cristiana que impregna la sección toledana del film no hace sino materializar visualmente la metamorfosis que sufre el personaje de Cervantes en la imaginación de Dulcinea).

Así las cosas, el trasunto de la historia pasa a ser el de una iluminada que se autoinmola por razones de orden supraterrrenal (amor a Don Quijote / Jesucristo), para terminar convertida en una suerte de improbable Juana de Arco manchega. En parecidos términos, las resonancias marianas son plurales comenzando por el hecho de que Aldonza ha sido elegida "entre todas las mujeres" por Don Quijote, pasando por la indumentaria / hábito que viste, para culminar con la reconversión de fray Lalo, el cura apóstata y ladrón, promovida por la inquebrantable piedad de la muchacha.

En definitiva, en el personaje de Dulcinea confluyen la visión enajenada del mundo de Don Quijote (si el caballero enloquece con la lectura de los libros de caballerías, la mesonera hace lo propio con la carta de aquél) y la abnegación cristiana de la Virgen María, que, en puridad, no constituye sino la variante más piadosa de una de las motivaciones fundamentales del Caballero Andante (la defensa de los necesitados).

El film trenza esta diversidad de materiales alrededor del pilar temático de la muerte, desencadenando un relato de una negritud inusual. En sintonía con lo dicho cabe entenderse

tanto la naturaleza necrófila del amor de Dulcinea como el hecho de que éste cuaje definitivamente en un cementerio, en la misma tumba de Don Quijote, al abrigo del falso testimonio de Sancho referido a las últimas palabras del difunto. Pero si lo dicho entraría en la categoría de lo evidente, el análisis debe sacar a la luz el rosario de indicios que, fundidos en la superficie de la película, anticipan de forma más soterrada el luctuoso final del periplo de Dulcinea. Si, como ha quedado dicho, el imaginario del film es fundamentalmente Baty, su visualización (en la que descolla junto a lo ya señalado, esta galería de premoniciones iconográficas) es patrimonio exclusivo del talento de Luis Arroyo.

En esta tupida red de anuncios destacan varios momentos: el primero de ellos, localizado en la imagen que hace de fondo a los títulos de crédito, en el que la palabra Dulcinea, sumida en llamas pronostica, la inmolación física de la protagonista (en inequívoca referencia a uno de sus textos fuente, el reguero de fuego que abrasa su nombre partirá de un libro en cuya portada leemos *D. Quijote de la Mancha*); el segundo cuando, tras dar de beber al reo de muerte al pie del cadalso, un contrapicado superpone la imagen de la horca todavía vacía en el primer plano y la figura de una Dulcinea al fondo tratando de zafarse de la multitud que ya recela de ella; luego, aquel en el que, protegida por la noche, Dulcinea retorna a la plaza para rezar por el alma del ahorcado y donde, merced a una atinada luz oblicua, vemos en cuadro la negra sombra del ajusticiado junto a una Dulcinea arrodillada que proyecta otra sombra, ésta inequívocamente premonitoria; más tarde, ese instante en el que, refugiada en una iglesia la vemos casi abrazada a una imagen de Cristo crucificado, y, por último, esa estampa en la que, ya en las postrimerías del juicio del film, la observamos esta vez a los pies de Cristo sin vida.

Por lo demás, el film de Arroyo acredita una puesta en escena extremadamente barroca y sobrecargada (en los antípodas de la posterior versión de Escrivá) perfectamente arropada por una iluminación tendente al claroscuro y a la penumbra características de la pintura del Barroco lo cual constituye, en primera instancia, el correlato iconográfico más pertinente con la ubicación histórica de la peripecia, y en segundo lugar, una elección estética consecuente con la idea de la muerte que ensombrece todo el film. El resultado es un ambiente falto de aire, opresivo, abigarrado y angustioso, radicalmente dissociado, en definitiva, con el supuesto entorno en el que se desarrolla la acción: la inabarcable y cegadora llanura manchega en la que, como bien se dice al comienzo del film de Escrivá, escasean los árboles y los hombres.

Tenebrismo, pues, temático y estético que contrasta poderosamente con la grandilocuente cita declamada en off que prologa el film y en virtud de la cual se nos introduce, por la puerta grande, "en el mejor tiempo de España, cuando la vida era más rica, ejemplo de virtudes, archivo de elegancia y escuela de picardía", pero que, a la hora de la verdad, nos traslada a la lóbrega trastienda de la España del Siglo de Oro. La visión inconfortable y molesta que de ella trasciende en Dulcinea pone al descubierto la radical impertinencia del punto de vista adoptado por el film respecto al dictado oficial, que había instrumentalizado dicho periodo histórico a modo de referencial mítico de la España franquista.

DON QUIJOTE DE LA MANCHA (Rafael Gil, 1948)



El Quijote no puede verse de una u otra manera, sino sólo como lo escribió Cervantes²⁰¹

Ángel Vilches

Rafael Gil ha demostrado en todas sus salidas a la pantalla una maestría que nadie se atreve ya a discutir. Pero, precisamente por haber realizado esta serie de obras a cual mejor, Rafael Gil no tiene derecho ya a detenerse en su trayectoria y cada nueva producción suya ha de superar con mucho a las anteriores. Él lo ha comprendido así, y sus intentos se ven cada vez más erizados de dificultades. Ésta y no otra es la razón, a nuestro entender, de que

²⁰¹ Entrevista con Rafael Gil publicada en *Radiocinema* nº 140. 1 de octubre de 1947.

Gil se haya enfrentado con un tarea de tamaña envergadura como supone la realización cinematográfica de *Don Quijote de la Mancha*.

Pero no es nuestra opinión la que cuenta, al fin y al cabo, sino la del propio realizador, que se ha prestado a someterse al interrogatorio del periodista, muchas veces indiscreto. En fin, cómo se desenvuelve Rafael Gil ante nuestras preguntas puede apreciarlo el lector por sus propias contestaciones. Lo primero que solicitamos de él es que nos diga si ha tropezado con muchas dificultades para adaptar *El Quijote* al cine:

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 Moliere, 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.

¿Y cómo se ha resuelto esta dificultad?

Esta "síntesis literaria" la ha realizado con meticulosidad suma Antonio Abad Ojuel, respetando en todo momento la narración y el diálogo cervantinos. Es posible que puedan contarse con los dedos de la mano los pasajes en los que, imprescindiblemente, ha añadido alguna frase que no fuese de *El Quijote*. El guion, como el de todas mis películas, es mío. Me ha llevado muchas horas, ¡muchas!, de trabajo y me ha proporcionado también muchos disgustos: tantos como episodios de la obra original quedaban eliminados; porque, claro es, la película, aunque va a ser larga, no puede excederse del metraje de una proyección normal.

Háblenos ahora de las dificultades de realización.

En las películas de esta envergadura son siempre muchas las dificultades que su realización entraña. Pero lo cierto es que esta vez todos los problemas de orden técnico me han preocupado muy poco, en comparación con el problema fundamental que *El Quijote de la Mancha* plantea al pasar al cine: el de su línea espiritual. A él han ido dedicados todos mis desvelos y todas mis preocupaciones.

Y hablando ahora de los intérpretes, ¿por qué ha escogido precisamente a cada uno de ellos?

La verdad es que la elección de los personajes también me ha llevado muchos días de

consulta y estudio. Por lo mismo que dije al responder a su primera pregunta, los personajes de *El Quijote* no pueden verse de tal o cual manera, sino como son. Excepcionalmente son seres creados por la imaginación; pero con mucha más personalidad y presencia física que la mayoría de los seres humanos. Don Quijote, Sancho y demás personajes de la obra cervantina *han vivido, viven aún, vivirán eternamente...* Por ello resulta difícil y peligroso enmarcarlos no sólo en la pantalla, sino en la escena, en la escultura o en la plástica. Al elegir los actores que habían de completar el reparto, nunca influyeron mis simpatías ni gustos personales. Si Rafael Rivelles es Don Quijote, y Juan Calvo, Sancho Panza, es por creer a ciencia cierta que nadie podría hacerlo mejor que ellos. Y lo mismo podría decir del resto de los demás intérpretes de la película.

¿Qué tiempo se ha invertido en la preparación literaria y técnica y en el rodaje de la película?

En julio de 1946 surgió la idea de hacer Don Quijote. Días después la acogía, con esa ilusión que él pone siempre en todo lo que sea una noble empresa del cine español, Vicente Casanova. Desde este momento no hubo un instante de reposo hasta que D. Armando Cotarelo dio el "visto bueno" al guion, en nombre de la Real Academia Española. Esto ocurría el último día del mes de abril del presente año. Y el 5 de mayo se rodaba el primer plano de la película. Así que han sido nueve meses de preparación y cinco de rodaje. Y a este tiempo hay que añadir un par de meses más que se invertirán, como mínimo, en el montaje de la película.

*¿Qué propósitos le han movido a realizar *El Quijote*?*

Poner el cine -todo ese mundo fabuloso de expansión que es el cine- al servicio de la obra cumbre de nuestra literatura. Si al ver la película alguien que aun no leyó la obra de Cervantes siente la necesidad de acudir a sus páginas, todos cuantos hemos intervenido en la producción tendremos la más alta compensación a nuestro afanes. Mi propósito y el de todos mis colaboradores es, repito, exaltar *El Quijote*, cantar su gloria con las imágenes, igual que otros lo hicieron con la pluma, el pentagrama o el pincel. ¡Ojalá Dios nos acompañe en el empeño!...

Y ahora a punto de terminar, ¿cree haber logrado ese propósito?

Perdone si le digo que para responder a esa pregunta tiene que esperar algún tiempo. Hasta el día del estreno de la película, justamente. La crítica y el público responderán por mí. ¡Y ellos no suelen equivocarse!...

Esto es lo que ha contestado Rafael Gil a nuestras preguntas. Como verán ustedes, las indiscreciones no han sido soslayadas por el gran realizador, sino afrontadas de forma decidida y contestadas con esa sinceridad que es galardón de nuestro interlocutor, que, estamos seguros, hará de su realización de *El Quijote* un peldaño más para alcanzar la cumbre máxima de su difícil profesión.

Antonio Abad Ojuel habla acerca de su adaptación de Don Quijote a la pantalla²⁰²

Juan de Alcaraz

¿Cómo hizo usted la adaptación de El Quijote a la pantalla?

Con la coincidencia de que la responsabilidad literaria era la más delicada de la película. Al realizar la síntesis literaria de *El Quijote* con una idea cinematográfica, trabajé con el mismo cuidado que si manipulase cosas sagradas. Se trataba nada menos que del primer libro español -para mí el primero del mundo- y 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, si bien es de mucha responsabilidad -e insisto en este concepto, creo que muy justificadamente-, queda muy facilitada, porque *El Quijote*, en su acción, y en su dinamismo, es cine puro, movimiento, sensibilidad y acción.

¿Qué tiempo ha invertido usted en el arreglo?

Si he de computar todo el tiempo que he leído, estudiado y admirado *El Quijote* -"ese libro teóricamente tan conocido", como decía Muñoz Seca-, he trabajado en él muchos años. Si sólo nos atenemos a la labor realizada directamente para el guion,

²⁰² Entrevista con Antonio Abad Ojuel publicada en *Radiocinema* nº 140, 1 de octubre de 1947

unos tres meses: desde la Navidad de 1946, hasta el mes de marzo del año actual. Y como elementos de trabajo, sólo uno: *El Quijote*. Cervantes lo dijo todo, lo escribió todo. Creo que en esta época hubiera sido un cinematografista genial.

¿Ha omitido usted mucho de la obra?

Fundamentalmente, apenas nada. Desde luego, quedaron descartadas todas las historias y relatos incluidos en la vida del gran caballero manchego, como son las del "Curioso impertinente", la "Historia del cautivo", los amores de "Crisóstomo y Marcela", las "Bodas de Camacho", y otros pasajes en los que Don Quijote se limita a ser un testigo -de mayor excepción, eso sí- de las vidas y milagros de otras gentes.

¿Cómo la ha sintetizado usted?

Siguiendo este criterio, la película, en sus líneas fundamentales, queda sintetizada así: Presentación de Don Quijote, en una de las noches en que "del mucho leer y poco dormir se le secó el cerebro", y de su primera salida, en la que es armado caballero en la venta. Encuentro con los mercaderes y retorno a su aldea, después del primer vapuleo, sobre los lomos del borriquillo de un labrador vecino suyo. Presentación de Sancho Panza, y segunda salida, con las aventuras de los molinos de viento, la pendencia con el vizcaíno, la aventura de los rebaños que creyó ejércitos, las de la venta del moro encantado, ganancia del yelmo de Mambrino, aventura de los galeotes, internamiento y penitencia en Sierra Morena y retorno a la venta y, posteriormente, a la aldea, encantado sobre un carro de bueyes. Y por fin, tercera salida, con el encuentro con el Caballero de los Espejos, aventuras en el palacio de los Duques -con las burlas del desencantamiento de Dulcinea y de "Clavileño" y la Trifaldy y marcha a Barcelona donde, derrotado por el Caballero de la Blanca Luna, decide regresar a su aldea, en la que cristianamente muere.

¿Qué momentos de la obra le ha sido más violento suprimir?

Aun con esta extensión, ha habido necesidad de suprimir dos momentos maravillosos: la aventura de los leones y la del retablo de Maese Pedro. Pero hubo que hacer el doloroso sacrificio en aras de la dimensión de la película que, aun siendo larga, no debe ser excesiva para la costumbre de los públicos.

¿Está hecha la versión en el castellano cervantino?

El castellano cervantino es tan maravilloso que no ha podido envejecer. Por eso, se ha mantenido en su integridad toda la construcción cervantina del diálogo. Ha habido que hacer, lógicamente, acotaciones en los momentos más discursivos y actualizar algunas palabras -muy pocas- por su forma de arcaísmo en desuso. Por lo demás, el respeto a Cervantes ha sido absoluto. Con lo cual la película sale ganando todo eso.



Rafael Gil conversa con Rafael Rivelles durante el rodaje de *Don Quijote de La Mancha*.

¿Espera usted que la película sea un éxito de resonancia universal?

Si no lo esperase no hubiera puesto mis manos pecadoras sobre el libro que más certeramente condensa cuanto de genial lleva el hombre en el alma. Y ya, prescindiendo de mi labor -que si es difícil no deja de ser modesta-, espero el éxito por tres razones fundamentales: Primera, porque no se puede encontrar mejor argumento para que el cine español salga al mundo, puesto que Don Quijote es un tipo universal y popular más que otro ninguno. Segunda, porque sólo entre españoles podemos dar una versión certera y entrañable de Don Quijote. Recordemos aquella bufonada danesa que hicieron Pat y Patachón, o el grave error de Pabst en la versión que hizo con Chaliapin; las dos fueron de una incomprensión total y culpable. Tercera, porque al elegir Cifesa a Rafael Gil, Rafael Rivelles, Juan Calvo, Alfredo Fraile y Enrique Alarcón para los principales cometidos técnicos y artísticos, ha puesto por su parte todos los elementos para que el éxito no se espere, sino que se asegure de antemano.

¿Le ha costado mucho trabajo la adaptación de la obra?

Casi todas las adaptaciones en que he intervenido o colaborado han sido de obras famosas -novelas, principalemtno-, y ya tenía cierta práctica en la labor. Por ejemplo,

el mayor esfuerzo literario que yo hice para el cine fue el de los diálogos de *La pródiga*, puesto que ellos fueron mi iniciación. Después, el hacer los de *Reina Santa* y, posteriormente, los de *La fe*, el trabajo fue más sencillo, puesto que ya conocía por experiencia los resultados de mi labor anterior y podía controlar mi trabajo con los recuerdos de la referida experiencia. Y en el *Quijote*, como la fidelidad fue extremadamente cuidada, el trabajo principal fue el de ver qué partes se podían eliminar del argumento con menos dolor de corazón. Por mi gusto hubiera quedado todo... En fin, si cuantos hemos trabajado en el *Quijote* logramos lo que nos propusimos, bendito sea Dios.

*Glosa en Sierra Morena*²⁰³

Gerardo Diego

Como todo ser profundamente espiritual, Miguel de Cervantes se sentía sólo a gusto en el regazo aterciopelado del silencio. Sed de música callada, de soledad sonora, rara vez saciada en sus trajines y andanzas. El sosiego, la amenidad de los campos, el murmurar de un arroyo manso y pequeño a la agradable y fresca sombra de árboles y peñas, no fueron escenario habitual para el trabajo de quien tuvo que escribir, en el mejor de los casos, sobre el pino tosco de una mesa, bajo la parra o junto al ventano, o al fulgor mínimo y lívido de un candil parpadeante, entre broncos vozarrones de arrieros, lamentos de bestias estabuladas y raros oasis de soledad campera, fragante a música de insectos. Y cómo se le alegra el ánimo y se le lavan los fatigados oídos cuando se sueña a sí mismo personaje pastoril de sus enredos bucólicos.

En el capítulo XXVII de la primera parte, Cardenio canta, creyéndose sólo en Sierra Morena, sin acompañarse de son de instrumento alguno, dulce y regaladamente, una glosa de amores y desengaños. Ha sido feliz iniciativa de la dirección, no sé si literaria o musical, de la nueva película de *Don Quijote de la Mancha*, el traspasar este canto purísimo a la soledad enamorada de Dorotea. Tales licencias son de las que con plena indulgencia pueden tomarse los adaptadores de una obra literaria a la pantalla cinematográfica. En esa ocasión no se les podrá acusar de falta de respeto a la novela inmortal, cuyo desarrollo siguen con la

²⁰³ Artículo publicado en *ABC*, 11 de marzo de 1948.

lealtad de una ilustración continua y animada. Y, ciertamente, si a directores y guionistas extranjeros pueden permitírseles ambiciosas síntesis y colaboraciones atrevidas, es grato ver a los nuestros servir con humildad y reverencia.



Don Quijote de La Mancha (Rafael Gil, 1948).

Maravilloso momento ese de Sierra Morena, cuando la invisible Dorotea -encanto de la voz cándida de Blanca Seoane- canta como un pájaro sin más contrapunto que la tiorba de un regato y el aleteo suavísimo de la brisa. Y es que el músico que ha sabido valorar el momento exquisito es el mismo de *La corza blanca*, es Ernesto Halffter. Después del Falla del Retablo, los músicos españoles -Halffter, Mompou, Rodrigo- han aprendido bien a cantar así, desnuda la pura melodía, cimera, graciosa y casta. Y la voz misteriosa, creadora de una fresca concavidad serrana, se acerca, se acerca hasta un primer plano auditivo, corpóreo y luminoso.

No había tenido mucha suerte hasta ahora Don Quijote con sus músicos cinemáticos. En la versión de Pabst y Chaliapin, fue Ravel el encargado de poner música a unas canciones, en boca de Don Quijote, absurdas e irreverentes -"la joie est le seul but où je vais droit... losque j'ai bu! Ah! ah! ah! la joie!"-, de Paul Morand.

Ravel cumplió el encargo deliciosamente -y fue su canto de cisne, ya luchando con su terrible enfermedad cerebral-, pero su música no llegó a utilizarse en el "film". Ahora, la labor de Ernesto Halffter merecía una atención que la crítica oficial del "cine", orientada a lo visual, no ha sabido concederle. Por eso mismo, quiero yo subrayar la belleza, la discreción y la dócil fertilidad de un fondo -encomendado a la Orquesta Sinfónica- que es modelo de lo

que se puede hacer en el "cine", dentro de las crueles limitaciones del número de segundos para cada episodio, que exige la inexorable dirección de la cinta. Por lo mismo que los aficionados a la música sufrimos tanto con los huracanes, cromatismos y delicuescencias musicales, morbosas y estúpidas, de todas las películas sonoras, hemos de agradecer más el encaje finísimo que con despreocupada ligereza teje el artífice de la Sonatina y de la Rapsodia portuguesa.

Mientras los ojos gozan los blancos encalados de los corrales manchegos, los oídos se deleitan en los raros silencios salpicados de medrosos cacareos, en los lívidos albores, perforados de gallos altaneros, y en las concertadas delicias del comentario sinfónico, ¡ay!, demasiado efímeras. ¿Por qué no una versión un poco más desarrollada de ciertos episodios en suite para concierto? Nos gustaría demorarnos un poco más en los tajos y reveses de Don Quijote sobre la celada de cartón. O en la entrada triunfal y jubilosa de Sancho en la ínsula. O en la muerte de Alonso Quijano el Bueno, que evita españolísimamente el recuerdo de Richard Strauss. Y en cuanto a la canción de Dorotea, ¿pediríamos una armonización instrumental? No, es mejor dejarla así en su soledad de sierra. El músico ha disfrutado un minuto de libertad y ha sabido gozarlo hasta el último rasgo de la donairoso cadencia.

*La Ruta de Don Quijote*²⁰⁴

Arturo Pérez Camarero

Cuando el norteamericano August F. Saccaci recorrió La Mancha para escribir *El camino de Don Quijote*, publicado en 1890, al hablar de Argamasilla describe la Posada del Carmen como "un extraño lugar, lo más pintoresco que imaginarse puede, donde al entrar se pasa de la civilización del siglo XIX a la vida de otros días muy remotos".

Mas tarde, en los comienzos de nuestro siglo XX, Azorín, en *La ruta de Don Quijote*, al autorizar su literatura con la veracidad de la Estadística, escribe: "Argamasilla en 1575 contaba con 700 vecinos y en 1905 cuenta con 850. Argamasilla en 1575 tenía 600 casas y en 1905 tiene 711. En tres siglos es bien poco lo que ha adelantado. Todo está en profundo reposo."

²⁰⁴ Artículo publicado en *Radiocinema* n° 140, 1 de octubre de 1947.

Desde entonces a hoy, tampoco ha variado la fisonomía ni el ambiente de los pueblos manchegos, escenario de las supuestas andanzas del Caballero de la Triste Figura. Cierto que hoy no existe la casa de Gregorio, que así se llamaba a la Posada del Carmen, y cierto que la fonda de la Xantipa, donde Azorín se imaginó convivir con Don Quijote, es ahora almacén y exposición de receptores de radio, y el "aire de inmovilidad, de profundo reposo, de resignación secular", lo quiebra a toda hora esa voz monjil, empalagosamente enmelada, que repite el soniquete. "Aquí Radio Andorra, emisora del Principado de Andorra." Pero en la soleada plaza, orlada por el verdor de lo álamos, no desentona la recia torre de la iglesia ducal, ni la vieja Casa del Concejo, ni el escudo de los Padres mercedarios que rescataron a Cervantes. Lo paradójicamente anacrónico es el estruendo negroide de la Radio; porque al entrar en Argamasilla de Alba y en tantos otros lugares de La Mancha, aún se desanda el tiempo hasta sentirnos inmersos en "la vida de otros días muy remotos".



Don Quijote de La Mancha (Rafael Gil, 1948).

No puede decirse que La Mancha no ha prosperado. Pueblos hay en ella que son famosos por su potencia industrial, como Almadén y Puertollano, y otros engrandecidos por la agricultura, como El Tomelloso, Alcázar de San Juan y Manzanares. La misma Ciudad Real ha duplicado su población. Mas los pueblos unidos por el trazo ideal de la ruta de Don Quijote en tierras manchegas, permanecen estáticos, sin mutaciones esenciales, como si a la eternidad del contenido del libro cervantino hubiese de corresponder la perennidad de las

formas.

Hemos recorrido varios miles de kilómetros siguiendo no sólo el camino de Don Quijote, sino también la ruta que a través de España siguiera Cervantes en su asendereada y trabajosa vida. En Alcalá, en Madrid, en Sevilla, en Valladolid, para gozar la emoción de los lugares cervantinos hemos necesitado derribar unas edificaciones y reconstruir otras imaginativamente. Hasta en los lugares de la ruta manchega, sin necesidad del auxilio de la imaginación, nada echamos en falta. Basta asomar el alma a los ojos de la cara para gozar honda y despaciadamente el deleite inefable de vivir en el tiempo y en el espacio que ennoblecíó por siempre el Ingenioso Hidalgo "con el paso augusto de su heroicidad".

"Mire usted -nos decía uno de nuestros amigos de Argamasilla (que en su vejez tendrá toda la facha y traza de D. Alonso de Quijano), bajo la chopera, frente a la silueta del pueblo tendido en la planicie,- ¿no le parece que aquí lo único que falta es Don Quijote?"

Las gentes de La Mancha no se limitan a mostraros los lugares cervantinos con la indiferencia con que otros pueblos os enseñan "la torre de los moros" o "el palacio" de cuyas reliquias no suelen saber sino que son tan viejas que ni sus abuelos las vieron construir. En La Mancha os hablan sin cesar de Cervantes y de sus obras con más minucioso detalle que si se tratara de un escritor contemporáneo, orgullo de la región. Más aún: dan como descontada la vida real de los personajes ficticios, y así en Argamasilla podéis ver la casa del Bachiller Carrasco y la casa de Quijano; y en El Toboso, la casa y los escudos de la noble progenie de una Doña Dulcinea amada por Cervantes hasta el punto de sostener una pendencia por su causa. Cada pueblo manchego tiene una conciencia colectiva que es coro y glosa viviente de un capítulo del Quijote.

Por esto el tema de la ruta del caballero andante, que seduce a todo cinematografista por sólo su significación en las letras hispánicas y en la literatura universal, ha de sugestionar y apasionar a quienes, tras de estudiarla en la novela, peregrinan por ella con devoto afán.

Para que un tema llevado a la pantalla interese al público, es preciso que antes haya interesado verdaderamente al realizador. La cinematografía es una industria, pero una industria cuyos productos son obras de arte, y toda creación artística exige que el asunto originario ejerza sobre el autor un poder de sugestión creciente, hasta compelerle a intentar su desarrollo.

En la práctica es más frecuente la película hecha de encargo y el documental a salga lo que saliere, rodando todo lo que se ponga delante; pero ni este achaque es privativo del cine ni

deja de tener explicación. Las obras de tema impuesto pasan a su inmediata realización con sólo la preparación general que supone el oficio; por el contrario, los temas nacidos de la personal reflexión del artista van incubándose lentamente, y cuanto más le apasionan mayor respeto le causa el afrontarlos y más temor siente de no lograr realizarlos con la altura y la perfección con que los concibe.

A este rango temático pertenecen en el cine español los asuntos relacionados con el Príncipe de nuestros ingenios y con su obra sin par *Don Quijote de la Mancha*.

Muchos años de producción han pasado sin que ni el cine de asunto ni el cine documental abordasen resueltamente el tema, nuestro gran tema, y, sin embargo, no habría ni un solo cinematografista español que no soñase con adquirir la pericia bastante y disponer de los elementos necesarios para realizar dignamente lo que para todos era el ideal, y como ideal, por todos juzgado inasequible.

Ha sido preciso que la ocasión solemne del Centenario del nacimiento de Cervantes impusiese al cine nacional el deber de contribuir a su celebración en el mayor grado posible, para que unos hayamos desoído nuestra modestia y otros desechado sus temores para abordar en el cine de ficción y en el documental los temas tanto tiempo sentidos, procurando suplir con el fervor y el entusiasmo lo que aun nos falte de capacitación y de medios para tan ardua empresa.

En esta labor, que no debe ser juzgada sino como forzosa y debida labor de iniciación, los cinematografistas que se enfrenten con temas relacionados con La Mancha de Don Quijote, si llevan sensibilizado no sólo el celuloide, sino su propio espíritu, se encontrarán con que a la sugestión literaria del tema se suma la sugestión real del ambiente. Y advertirán que lo de menos es la tarea de retratar molinos con fondos de nubes, y ventas con manchegas vestidas de guardarropía; lo esencial es la misión de reflejar y transmitir a los públicos la sensación del rango racial y de prestancia moral que irradian los lugares en los que las gentes de la meseta castellana conservan la consciencia del valor de su herencia espiritual.

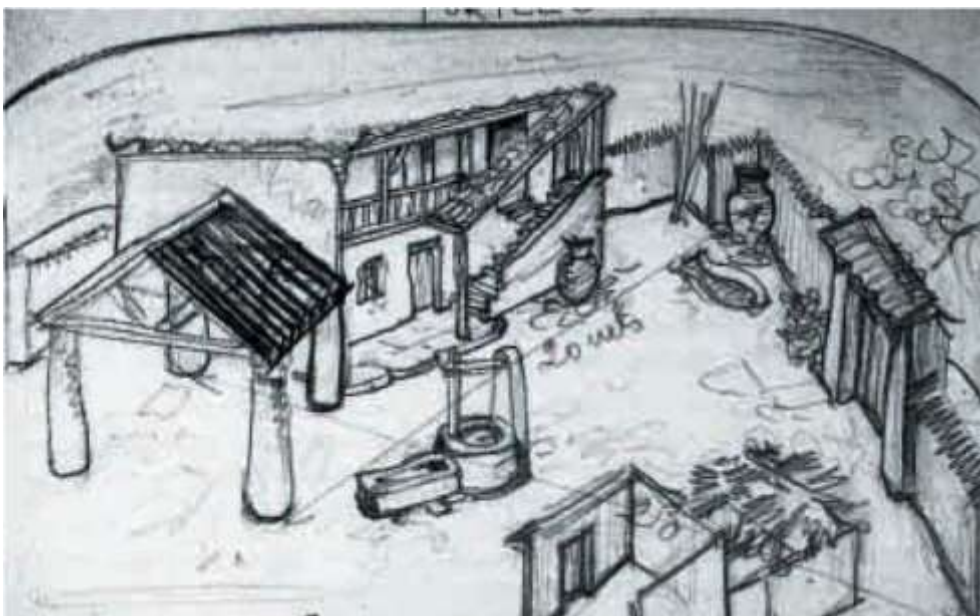
De no atender este imperativo se corre el riesgo de que las películas de La Mancha, ricas en fundidos, encadenados y cortinillas, pero horas de emoción sugeridora, al ser proyectadas en Argamasilla resulten tan anacrónicas como esa voz monjil, empalagosamente enmelada, que quiebra el profundo reposo repitiendo: "Aquí Radio Andorra, emisora del Principado de Andorra."

Una adaptación reverente

Francisco Llinás

Un largo y elaborado *travelling* recorre, de noche, las calles de un pueblo castellano. Calles vacías, sin asomo de vida, reconstruidas en estudio, sobre las que oímos de lejos unas voces, al principio confusas y que luego se aclaran a medida que el objetivo de la cámara se acerca a su meta: una ventana, tras la cual está el emisor de las mismas. Cuando ya estamos cerca de ella, una figura humana, la que lanza las mencionadas voces, la abre y se dirige a un público ausente, los habitantes del pueblo y, de paso, a nosotros, 245 los espectadores de la película.

Sabemos, ya que la película, desde su mismo título, así lo indica, que se trata de don Alonso Quijano, más conocido como Don Quijote de La Mancha, uno de los más famosos personajes de la literatura de todos los tiempos. Sobre el inicio del plano se ha sobreimpreso un letrero que reproduce el inicio de la conocida frase con la que arranca la novela de Cervantes. Sabemos de qué tratará la historia y podemos presumir qué acontecimientos narrará. Porque, si la novela es muy amplia, en sus dos partes, no podemos dejar de lado que, para el espectador medio, se reduce a una serie de episodios concretos: al fin y al cabo, es una obra que casi todos conocen de oídas, gracias a referencias escolares, y que realmente pocos han leído.



Boceto de Enrique Alarcón para *Don Quijote de La Mancha*.

Al menos, no los suficientes como para constituir un sector de conocedores suficientemente amplio como para afrontar la adaptación de la misma de forma crítica.

Don Quijote de La Mancha (novela) es un clásico que impone, ante todo, respeto y temor. No es de extrañar que, en la España franquista, a la hora de adaptarla al cine, coincidiendo con el centenario del nacimiento del escritor, la actitud con la que la productora emblemática del Régimen, Cifesa, adopte una postura, más que respetuosa, revestida de temor: ante las obras maestras sólo cabe el sometimiento, porque no están sujetas a discusión. *Don Quijote de la Mancha* (película) partirá, pues, de la aceptación acrítica del texto literario, y estará montada sobre una obsesión, la de la fidelidad.

Una fidelidad ejemplificada, por ejemplo, por la utilización de los diálogos de la obra, con una leve modernización del léxico. Ninguna licencia, ningún episodio, ninguna palabra que no aparezcan en la obra de Cervantes. El realizador, un especialista en adaptaciones literarias, cineasta con querencia a lo académico, no se toma licencia alguna, no se permite ni un asomo de "traición" al original. Pero la obsesión de la película es que nadie, ni el menos ilustrado de los espectadores, pueda pensar que lo que ve no es, ni más ni menos, algo distinto a la novela. Por ello, los episodios que se recogen son precisamente aquellos más conocidos (la lucha contra los molinos de viento, los rebaños de ovejas o los odres de vino, el episodio de la ínsula Barataria, la purga y quema de libros...), los que podrían ser echados en falta sin necesidad de mayor reflexión o mejor conocimiento de la novela.

Decorados espectaculares, un reparto espectacular, apoyado en algunos de los mejores característicos del cine español, música de un compositor ilustre (Ernesto Halffter, aunque ni el más avezado de los melómanos la distinguiría de las pesadas bandas musicales habituales en la época), una duración nada habitual en el cine español. Todo contribuye a darle a la película un inequívoco aire de "calidad", este aire algo pesado y amazotado que convierte al viejo cine español de época en un espectáculo falto de agilidad y sobrado de trascendencia.

Pero comparemos este retórico arranque, este plano que se agota en sí mismo y que no responde a ninguna necesidad dramática o narrativa, con el archiconocido arranque de la novela. Cervantes, frente a la aplicada grandilocuencia de su copista, escribe con una concisión absoluta, va directamente al meollo, sin perderse en florituras, al tiempo que pone el acento en el personaje, antes que en el decorado, y lo define en unos pocos trazos que se fijan en su apariencia, su complejión física, su régimen de comidas y los hábitos

sociales que deberían ocupar a hombre de su posición: "olvidó casi de todo punto el ejercicio de la caza, y aun la administración de su hacienda". En un par de párrafos, el escritor fija su personaje, lo sitúa socialmente y atrapa al lector y lo sitúa frente a la obra. Por el contrario, en el preciosista, elaborado y un tanto arbitrario plano rodado por Rafael Gil, nada hay que ubique al espectador frente a la ficción a la que va a asistir: porque, en última instancia, presupone que aquél ya conoce el personaje, al tiempo que concibe la narración como un relato clásico, como una historia en primer grado.

Y ahí radica la auténtica infidelidad al texto previo, este texto que la película presupone conocido por el espectador, aunque sea de oídas (o aún habría que dar un paso más y afirmar que busca a este espectador que lo conoce de oídas o por explicaciones escolares). Porque la novela de Cervantes es, y ya desde este primer capítulo queda establecido, un relato que se mueve en varios niveles distintos y simultáneos, que se cruzan y se traban dialécticamente, como un juego de espejos que el autor controla. Don Quijote es un sujeto conformado por la literatura, alienado por la inmoderada y acrítica lectura de las más variopintas novelas de caballería. Y la novela habla no solamente de este personaje concreto y de sus andanzas, sino que también enuncia un discurso sobre la propia literatura. "Todo libro de caballería presupone un libro de caballería anterior, necesario para que el héroe se haga caballero", señala Italo Calvino, que añade más tarde: "Don Quijote (...) se ha construido a sí mismo y ha construido su mundo exclusivamente a través de los libros". Hay en la novela, en su multiplicación de episodios e historias colaterales, en la intrusión de relatos ajenos en principio a la propia narración de los hechos, una reflexión sobre los materiales literarios, con referencias continuadas a géneros diversos (no sólo la novela de caballerías) y que, para empezar, aparenta buscar su origen en otro relato, el de Cide Hamete Benengeli, que vendría a ser su garantía.

Casi nada queda en la película de la compleja construcción literaria. La única alusión aparece en el arranque de la segunda parte, cuando, para presentar la aparición del bachiller Carrasco, Rafael Gil reproduce, invirtiendo su sentido (y a la luz del día), el movimiento de cámara que iniciaba la película, al tiempo que introduce, de forma inesperada, una voz en off que toma el lugar del narrador. Pero la película toda se limita a un relato clásico que, por otra parte, descansa en la presunción de que conocemos (de oídas, insistimos) la obra literaria: de hecho, el hipotético espectador que la desconociera no comprendería gran cosa del relato, porque éste nunca pretende tener la menor autonomía con respecto al original

escrito. Desaparecida toda reflexividad (que sí mantendría la posterior versión televisiva de Manuel Gutiérrez Aragón), queda un relato arbitrario que busca sus señas de identidad en un Cervantes reducido casi a parodia de sí mismo.

Don Quijote de la Mancha (película), desprovista de otra ambición que de la propia del amanuense, se queda en espectáculo académico, algo fosilizado, rodado con solvete profesionalidad, muy deudora de sus excelentes decorados, pero que en ningún momento consigue atrapar al espectador. Su obsesión por la fidelidad, por una suerte de ortodoxia que se nos antoja muy ligada a la propia ideología franquista, acaba provocando un espectáculo desprovisto de aristas, arbitrario y profundamente aburrido. No es extraño que el público de la época, pese a la masiva propaganda oficial que acompañó el estreno de la película, no acudiera masivamente a las salas en que se proyectó y la convirtió en un indeseado fracaso comercial. Porque la historia del cine ha demostrado en más de una ocasión que no son la reverencia y el temor la mejor forma de afrontar a los clásicos y que para una feliz adaptación fílmica de los mismos es conveniente un poco de insolencia.

DON KIHÓJ (Grigori Kozintsev, 1957)

*Don Quichot (Don Quijote)*²⁰⁵

José Luis Borau

Se ha hablado poco del *Don Quijote* ruso en España. Las crónicas enviadas desde Cannes -en cuyo último Festival se presentó al público por primera vez- destacaron con elogio algunos valores, como la interpretación y la ambientación, pero pasaron demasiado aprisa en su mayoría sobre cuestiones tan importantes como el criterio seguido en la adaptación y el grado de fidelidad observada a Cervantes. Luego, a la vuelta del certamen, nadie se preocupó de analizar el filme con mayor detenimiento.

Tal indiferencia ha dejado sin satisfacer la curiosidad de bastantes españoles, a quienes habría gustado seguramente saber cómo se ha llevado a las pantallas soviéticas el mejor libro de nuestra historia literaria, y resulta particularmente curiosa si la comparamos con la oleada de quejas y temores que han levantado entre nosotros los proyectos de Mr. Todd. El

²⁰⁵ Artículo publicado en *Cine Club*, nº 13. Enero/febrero, 1958. Págs. 33-38.

argumento de que somos incapaces de influir en lo que se haga más allá del telón no es suficiente para explicar tanta despreocupación, dejando a un lado que la posibilidad de influir en el norteamericano sea puramente teórica, como lo demuestra el hecho de haber elegido éste Grecia para trabajar a sus anchas. No puede desinteresarnos la suerte que le espera a nuestro Caballero en esta su nueva salida por el Oriente y por media Europa, si tenemos en cuenta los millones de espectadores que van a presenciarla, para muchos de los cuales el conocimiento de la maravillosa aventura comenzará y acabará con las imágenes de la película. A no ser que esos espectadores nos tengan sin cuidado o nuestro Caballero nos interese bastante menos de lo que gustamos repetir.

Grigori Kozintsev, el director, discípulo de Eisenstein y buen teórico, declaró en su conferencia para la prensa que había seguido la novela con el mayor respeto, sin añadir una coma y no permitiéndose otras licencias que las inevitables para resumir en una proyección normal tantas páginas de acontecimientos. Sin embargo, puede seguirse una obra paso a paso sin ser fiel a la intención de su autor. A mi juicio, este *Don Quijote* presenta una serie de diferencias con el cervantino significativas, aunque en apariencia se haya limitado a traducir a imágenes las peripecias del libro. Diferencias involuntarias a veces, fáciles de excusar, consecuencias de la lejanía espacial y temporal de sus respectivos autores. Y otras, deliberadas, establecidas de antemano, que aceptaremos o no, según la opinión que sustentemos acerca de lo que debe ser y para lo que ha de servir una adaptación cinematográfica.

Kozintsev reconoció como mayor dificultad de su trabajo el haber tenido que armonizar el fondo filosófico y trascendente del libro con su apariencia cómica. En el filme se advierte, efectivamente, esa dificultad y, si se ha conseguido mantener el tono jocosos de muchas situaciones, se ha perdido, en cambio, el sentido humorístico que le infundió Cervantes. La incapacidad tradicional del arte ruso para el cinismo, ha hecho que este *Don Quijote* sea, por decirlo así, más papista que el Papa, y nos ofrezca unos personajes y unos hechos sobre los que no cabe la sonrisa, aunque nos riamos con ellos. En la película no se ironiza a costa del Caballero de la Triste Figura y de su fiel escudero, ni se les mira con esa pizca de escepticismo, aceptando la inutilidad de la empresa redentora que a veces le gusta emplear al Manco. Don Quijote es según estas imágenes un héroe fracasado, merece nuestro respeto y bastante hacemos con soltar el trapo cuando sufre cualquiera de sus descalabros. Por otra parte -y aquí sí que aparece la mano de los adaptadores -Don Quijote no está loco.

Es un hombre de extrema buena voluntad, un profeta, que sale a los campos de Castilla a predicar su buena nueva y fracasa. Los libros de Caballerías no le secaron el cerebro, aunque el cura y el bachiller los quemaron en el patio. Sólo sirvieron para darle una idea falsa de la sociedad y proporcionarle el molde -el caballero andante, desfacedor de entuertos- donde volcar sus ansias justicieras. Así, cuando Don Quijote muere, no muere de vuelta de ninguna locura, sino agotado, aplastado por ese fracaso. Y si Sancho llora a su lado, él le consolará, apuntando la posibilidad de que el día de mañana otros hombres salgan a los campos del mundo a continuar la empresa con mejor fortuna que ellos.

En lo que toca a Sancho y a otros personajes y situaciones del libro, los cambios son también interesantes. Sancho no obra con la malicia cazurra de los campesinos castellanos, hartos de gramática parda y de sentido común. Ahora es un hombre ignorante, con los pies bien apoyados en la realidad y, como demuestra en la ínsula, con un ideario político bastante definido. A la hora de hacer justicia en la plaza pública -a donde se trasladaron las vistas en busca de marco más espectacular para el refrendo público- se preocupa casi tanto de acertar como de dejar bien sentado que su acierto se debe a su condición de hombre llano, buen conocedor de las aspiraciones del pueblo. "Ahora voy a dormir -dice casi textualmente, mientras se despereza en público- porque, aun cuando os gobierne, soy uno de vosotros y tengo las mismas necesidades que vosotros".

La Nobleza es un mundo diferente y como tal está tratado en el filme. Las escenas que transcurren en el interior del Palacio de los Duques tienen un ritmo distinto, más lento, más frío. Los decorados y el vestuario apuntan una estilización, los actores se mueven con premeditada rigidez. El Duque recuerda innecesariamente a Felipe IV, en su mirada gris, sin brillo. Cervantes se burla de la burla de los Duques y hasta cierto punto la comparte. Kozintsev les acusa, acentúa su crueldad más que su falta de inteligencia. Antes -y esto sí que es un pequeño golpe bajo- ha hecho que Altisidora ordene la apertura de la jaula del león con la esperanza de asistir a una imprevista lucha de Don Quijote con la fiera. Y cuando la diversión en el Palacio ha terminado y los dos hombres descubren la farsa y comienza su retirada, la pequeña corte aplaude con compostura, lejana, odiosamente refinada y superior.

Si queremos pronunciarnos a favor o en contra de tales variaciones toparemos en seguida con el problema de averiguar hasta qué punto es lícito acentuar una obra de Literatura Clásica donde nos conviene. Es un problema viejo, y constante a la hora de analizar el arte

soviético, subordinado siempre a conseguir, por una parte, la mejor comprensión de las masas, para lo cual no duda en simplificar si es preciso el pensamiento del autor, y por otra, a aprovechar cualquier oportunidad de insistir en sus postulados políticos. En todo caso, aunque prefiramos seguir ciegamente a la obra de arte en lugar de servirnos de ella, no debemos olvidar antes de rasgarnos las vestiduras, esta tendencia de Occidente -contra la cual protestan ahora nuestras sociedades cervantinas- a servirse también de la obra, pero con vistas a la taquilla, lo cual, a todas luces, parece menos digno aún.

Kozintsev tuvo muy en cuenta la tradición plástica del tema para componer las imágenes de su filme. Doré, Daumier y Picasso le ayudaron a mover a Don Quijote y a Sancho por los desmontes pelados de la Crimea, poco castellanos a pesar del sol, y las calles de este pueblecito manchego, admirablemente reconstruidos, con sus edificios chatos, encalados, y su suelo enmoñigado. La cámara le sigue sobre los tejados y los cardos, a la luz del día y a la de la noche, ágil, subrayando con ayuda de la pantalla ancha el carácter heroico y patético de la aventura, la soledad de estos hombres que -según la última imagen del filme- siguen y seguirán cabalgando, siempre en busca de entuertos donde hacer valer la justicia y el honor. Kozintsev se ha apuntado indudablemente un buen tanto con la realización experta y grandiosa, aunque a veces haya pecado de frialdad y entre otras, esté a punto de caer en el espectáculo teatral, como las escenas en la plaza del pueblo, con un movimiento de masas, sonriendo y agitando los brazos, que rozan la ópera italiana.

La ambientación es menos afortunada en los interiores, a pesar de haber sido un español -el escultor Alberto Sánchez- el encargado de vigilarla. Hay un tufillo a guardarropía y el realismo de los decorados no acaba de convencernos. Por otra parte, el físico de los actores secundarios y aun el del mismo Sancho traicionan su condición eslava. Aquí, y en algún otro detalle, como el que los niños jueguen a los toros en la vía pública, se apoyaron algunos críticos franceses, a quienes la adaptación y el filme parecieron más superficiales que a sus colegas españoles.

La interpretación es excelente, sobre todo por parte de Cherkasov, eminente actor de teatro ruso. Si su versión del Ingenioso Hidalgo es más blanda, menos ardiente y disparatada que el original, no es culpa suya, sino del enfoque, voluntario o involuntario, que los adaptadores dieron al personaje. Pero su trabajo, cuidado hasta el escrúpulo, expresivo sin deformaciones, conmueve y merece un reconocimiento particular. Como el de Tolubeyev - otro nombre importante-, escudero fiel, ignorante bondadoso, campo abonado para las

prédicas de su amo y señor, del que raras veces se permite discrepar aunque no le comprenda, y a quien -en contra de Cervantes- no podríamos contraponer como respectivas encarnaciones de lo Ideal y lo Real.

La música, adecuada, y el sovcolor, incapaz de reproducir por su suavidad los contrastes violentos, sol y sombra, de Castilla.

*Grigori Kozintsev*²⁰⁶

Marcel Oms

(Traducción de Cruz López Cortón)

Es con *Don Quijote*, en 1957, cuando Kozintsev reaparece al primer plano del cine mundial. El famoso personaje del Caballero de la Triste Figura ya había tentado a los 'Excèntri-cos' en 1926, y es precisamente Nicolai Cherkasov quien lo había interpretado en teatro.

Acogida por algunos como la adaptación cinematográfica más fiel de la novela de Cervantes, denunciado por auténticos hispanistas como una vergonzosa recuperación marxista de un tema que no era revolucionario en sí mismo, el *Don Quijote* de Kozintsev no debe, a mi parecer, ser abordado según la perspectiva purista de los universitarios respetuosos, sino como una película; por supuesto, sin abandonar por ello la referencia al texto literario original.



²⁰⁶ Fragmento del texto "Grigori Kozintsev", publicado en *Anthologie du cinema*. París: L'Avant Scène, cop. 1976 (Fascicule nº: 89, tome IX).

En este sentido, las necesidades de la puesta en escena han obligado a Kozintsev a elegir, de entre los episodios del libro, los que se prestaban mejor a una narración visual, y a eliminar de la pantalla esta especie de diálogo interior entre el héroe y su locura, entre la acción y la imaginación, que hace del libro de Cervantes una obra a caballo entre las dos concepciones del hombre.

Por otra parte, es imposible en 1957 disociar la doble dimensión que adquiere esta película en el contexto de la desintegración post-estaliniana: resurrección de un "clásico" la cultura literaria occidental y reflexión sobre el sentido actual de una obra, a la luz de las teorías y de las experiencias del materialismo dialéctico.

Es probable que Kozintsev haya conocido los escritos de su compatriota V. Sklovski sobre "la construcción del relato y de la novela", que consagra un capítulo entero de su libro de 1925 *Sobre la teoría de la prosa*, al *Don Quijote* de Cervantes y que haya encontrado en estos escritos la solución a los problemas que no deja de plantear la exuberante riqueza del libro.

Sklovski distingue en el género novelesco de los siglos XVI y XVII europeos dos procedimientos narrativos; el marco y el encadenamiento, que tienen como finalidad enlazar entre ellos dos episodios que serían otros tantos relatos, cuya sucesión está asegurada por un personaje común.

En el caso particular de *Don Quijote* precisemos que Cervantes, por una ficción a menudo demasiado descuidada, no se muestra como el autor verdadero del libro e instaura en la propia narración un juego de divulgación / ocultación, que autoriza a todo adaptador a no tomar del tronco común más que lo que le conviene; exactamente como el mismo Cervantes pretende haber actuado, insinuando que el lector no conocerá nunca la totalidad de la aventuras del ingenioso hidalgo...

Por consiguiente, Kozintsev poda, corta, interrumpe, elige y edifica su propio viaje de Don Quijote, según un itinerario que dibuja el recorrido de la existencia de un hombre, entre sus sueños de justicia y de fraternidad y la simple búsqueda de un mayor bienestar material.

En esta adaptación, aunque el espectador encuentra las anécdotas familiares del joven cabrero, del combate contra los odres, de la recepción de la Corte, del encuentro con los galeotes, del duelo con el león o de la carga contra los molinos de viento, es imposible no leer entre líneas una reflexión sobre el pasado reciente de la URSS.

En este sentido figura el episodio de la Corte, donde los nobles petrificados en una especie

de rigidez de momia, nos trasladan a las solemnidades inquisitoriales de las convocatorias del Kremlin, o de las recepciones ante las instancias de la censura del Estado.

Asimismo, la referencia a la inútil generosidad puesta al servicio de los explotadores o de los parias, si no se acompaña de una subversión global del sistema de explotación.

Y también, y sobre todo, en el episodio en que a Sancho lo hacen Gobernador de la ínsula de Barataria, y que Kozintsev presenta como un auténtico cuento dentro del argumento global. Llevado al poder como en un sueño, Sancho se deja atrapar por la ilusión de cambiar el mundo, de la misma manera que la clase obrera desposeída de su revolución por la burocracia. Cuando Sancho, devuelto a la dura realidad de una mala farsa, se dirige al funcionario que acaba de "destronarle", sus palabras sobrepasan con mucho el alcance de una simple adaptación a la situación: "Puedes burlarte, yo no soy digno de compasión: yo volveré a mi casa y recuperaré mi trabajo, pero tú que no sabes hacer nada con tus manos, cuando tus amos te despidan, ya no serás nadie... "

Aunque la 'pareja' formada por Don Quijote y Sancho Panza está en la película bastante acorde con la imaginería tradicional, Kozintsev ha borrado de ella todo lo que podía perpetuar una dimensión caricaturesca, para aproximar mejor los dos extremos de una misma visión del Hombre. Es verdad que Sancho conserva su ingenuidad y Don Quijote su locura, pero siempre dentro de una simpatía familiar. Por eso, cuando los dos hombres se juntan después de la muerte del Caballero en un paisaje crepuscular, de colinas secas y senderos ocres, para un error más eterno que la vida, en los ámbitos del sueño donde el hombre no cesa de construir su futuro, entonces encontramos el sentido profundo del epitafio atribuido a Sansón Carrasco: "La muerte no triunfó de su vida con su muerte".

Al mismo tiempo, el decorado participa, en su tórrida desnudez sin árboles ni vegetación, por su aspecto cuasi lunar, de una dimensión universal absolutamente de acuerdo con las intenciones del escritor llegado del fondo de los siglos a la luz de la permanencia de la esperanza revolucionaria: "el autor no había querido indicar concretamente su país natal para que todas las ciudades y las villas de La Mancha se disputasen el honor de haberle dado la vida y de contarle entre sus hijos..."

En su puesta en escena, después de haber eliminado todos los episodios que en la novela formaban parte de lo fantástico o de lo sobrenatural (la gruta de Montesinos, el retablo de Maese Pedro, la barca encantada o el duelo con el Caballero de la Blanca Luna), Kozintsev opta por el realismo en la imagen, corregido por reminiscencias 'excéntricas', sobre todo en

la actuación de Don Quijote cuya inadaptación al contexto se pone de manifiesto con este método. Tiene este tratamiento, según este registro 'excéntrico', la secuencia de la recepción en casa de la duquesa o el combate con los odres de vino; pero también las escenas de Sancho en Barataria, como para manifestar una especie de contagio festivo por la ilusión de un mundo mejor...

También el color participa de esta dualidad. En los paisajes de Crimea que ha filmado como parajes áridos de Sierra Morena, Kozintsev buscó la quintaesencia de un decorado cuya sequedad y rigor están en concordancia con el "alma" del héroe, gracias a una cierta estilización de la puesta en escena.

Por otra parte, la materia pictórica de la película revela todo el cuidado con que el cineasta ha intentado recuperar las dos dimensiones de la obra: antes que nada su profundo enraizamiento en la España del Siglo de Oro, tal y como nos ha sido transmitida su imagen por los pintores de la época (Cherkasov se parece a un retrato del Greco, con largas manos y dedos descarnados, con los rasgos ascéticos de un hidalgo del Apocalipsis, y los ojos ardientes, de una generosidad incandescente. Con la silueta alargada hacia un horizonte que sacude el viento cruel, siempre erguida, rebasándose como para una torturada despersonificación).

La otra imagen, la de la tradición, portadora a lo largo de los siglos de los distintos aspectos del mito de Don Quijote, toma de Daumier la fuerza del trazo que delimita lo esencial, y erige la doble silueta del caballero famélico y de su escudero fiel, sobre un planeta severo, quien a la vez los engendra y espera para engullirlos al final del último acto.

La magnífica ironía del Don²⁰⁷

Viktor Sklovski

(traducción de Susana Slingluff)

Fedor Dostoievski escribió las siguientes palabras sobre la novela de Cervantes: "no hay ninguna obra más profunda y poderosa en todo el mundo. Ésta es, hasta la fecha, la última obra más grande del pensamiento humano, es la ironía más amarga que el hombre

²⁰⁷ *The Magnificent Irony of the Don*. Artículo publicado en *Films and Filming*; vol. 4, num. 12, sept 1958, pág. 8.

puede pronunciar. Y si el mundo llegase a su fin, y en algún lugar del espacio exterior se les preguntase a los hombres "¿cómo veis vuestra vida sobre la tierra, cuál es vuestro juicio de ella?", un hombre podría presentar silenciosamente a Don Quijote: "Aquí reside mi reflexión sobre la vida -¿y quién me va a culpar?"

En *Don Quijote*, la humanidad andaba a tientas por sus caminos en el Universo. Al día de hoy, seguimos necesitando este noble libro cuando nos esforzamos en alcanzar un entendimiento internacional.

Los objetivos que se marca Don Quijote son siempre altivos, nobles y dirigidos hacia el mañana, pero los medios que utiliza son cómicos, ya que es un utópico luchando por restaurar el pasado. En esta dualidad yace la trama de la novela de Cervantes.

Don Quijote sabe mucho y puede juzgar bien. Condena la España contemporánea, no sólo porque está loco, sino también porque entiende la locura de la vida en su época, a la cual hace frente con la leyenda de una justa Edad de Oro. Hablando a los pastores con una bellota en la mano, condena la moralidad falsa y codiciosa, y contradice el sentido común que es simplemente una colección de prejuicios.

En la película producida por Grigori Kozintsev, con guion de Yevgeny Shvarts, la justicia es el sueño de Don Quijote y Sancho Panza.

Kozintsev, el director de la película, que comenzó su trabajo junto con Leonid Trauberg, ha recorrido un largo camino creativo. Al principio, el 'FEKS' -nombre con el cual se conocía a los dos productores- luchaba por mostrar lo extraño y exótico, lo inusual en la vida cotidiana como algo que era ya historia pasada. No permanecieron mucho tiempo en esta etapa.

Entonces produjeron una serie de películas sobre la revolución, mostrando lo imprescindible que, a primera vista, parecía familiar.

Personalidad convincente

Fueron asistidos por los escritores Bleiman y Bolshintsov, cuyos guiones eran simples y aparentemente documentales; pero los directores de la película pudieron percibir y dibujar la creación de un revolucionario. En su habilidad para revelar lo más importante e innovador, yacía el secreto del éxito de la "trilogía de Máximo". La personalidad romántica, no irónica y convincente de Máximo, destaca en la historia de la cinematografía soviética, que por aquel entonces dependía de otras ramas del arte soviético.



Don Quijote (Grigori Kozintsev, 1957).

En la película *A great citizen* se perfiló un personaje positivo, no irónico, lo cual se considera artísticamente como de mayor dificultad. El guion de la película de Belisky sufrió tantas alteraciones que, a pesar de su éxito parcial, no fue típica del trabajo de Grigori Kozintsev en este periodo.

En *Don Quijote*, vuelve a las fuentes principales del arte mundial, y prueba que el cine, como medio de arte imitativo y como arte de palabra hablada, puede contribuir a encontrar la solución a los problemas más importantes de la humanidad. Trabajar con *Don Quijote* es hacerlo con un tema perspicaz que podría representar un paso adelante en el camino creativo de un artista, pero la versión cinematográfica no revela completamente la calidad contrapuntística de la novela. La película *Don Quijote* es una dramatización. Las obras de teatro de Shakespeare también son dramatizaciones. Podría añadir que Leon Tolstoi tenía en mejor consideración las versiones noveladas de *Othello* y *El rey Lear*, que los dramas.

Todo el mundo tiene su propia forma de leer, su propia forma de interpretar lo que ve. En *Don Quijote* hay una escena donde el errante Caballero intenta describir la apariencia exterior de otros caballeros, como si quisiese dramatizar sus aventuras. Este intento también anima la disputa entre la gente a la cual se dirige *Don Quijote*. Es difícil dramatizar algo y no conseguir el despertar de las obras épicas.

En comparación con otros escritores que han dramatizado la gran novela, Yevgeny Shvarts ha realizado pocas alteraciones al modelo de las aventuras del Caballero de la Triste Figura. Divaga solamente en la creación de la señora, rescatada por *Don Quijote* cuando entra en batalla con el Vasco. La misma señora de la corte que luego le desconcierta bajo las órdenes del Duque.

Las obras de teatro griegas dramatizaban los mitos, Shakespeare dramatizaba las novelas de la Edad Media. Aun así, cada dramatización surge de una obra poética definida que no sólo se refleja, sino se reforma y limita hasta cierto punto; a veces, algo se desarrolla cuando el conflicto principal de la obra se revela y convierte en una tragedia que el espectador va viviendo junto con el héroe.

Yevgeny Shvarts ha creado ingeniosamente un episodio, al dramatizar la escena en la que el caballero prueba su casco antes de partir en su viaje. Cervantes hizo que Don Quijote probase el casco en su habitación. En la película, Don Quijote quiere probar su casco sobre la cabeza de Sancho primero; de esta forma, la temeridad inocente y heroica de Don Quijote, además de la a menudo insuficiente cautela de Sancho, son dramatizadas.

La escena con el león es espléndida. Nikolai Cherkasov interpreta muy bien el papel de Don Quijote. Se apiada tanto del león como de sí mismo y considera la orden de realizar una hazaña como un triste error. Sus sentimientos hacia el león son, desde el principio, de superioridad y amistad. En la novela, se trata este episodio de diferente manera. No obstante, la versión cinematográfica es excelente.

El monólogo principal de Don Quijote ha sido cuidadosamente considerado y presentado. Se lleva a cabo durante su encuentro con el molino de viento. La situación inusual dramatiza sus palabras. Conservando el estilo de las manifestaciones del caballero, expone la tozudez olvidadiza del campeón de la verdad.

Los artistas Yenei y Altman han tenido éxito al evitar la ostentación normal en el color y el vestuario.

Al discutir sobre Don Quijote, deberíamos ver a la humanidad sentada entre la audiencia, y el teatro rodeado por innumerables estrellas de la Vía Láctea.

El mismísimo Cervantes escribía novelas de caballería y podría evaluarlas. En estas novelas se fundó la nueva novela europea.

Creciendo junto a la novela, Cervantes define la caída de lo antiguo, estudia lo nuevo a través de lo antiguo y critica mucho lo nuevo, todo lo cual se ve reflejado en una continua sucesión de lo cómico y de lo trágico.

En la película, Don Quijote resulta más monótono que en la novela, siempre es conmovedor, siempre patético, pero casi nunca gracioso. Esto hace que sea más difícil entenderle, y otorga a la película, a pesar de sus grandes méritos, una condición conmovedora y monótona.

No se puede describir la España de Cervantes si no es a través de la autenticidad histórica, liberada de todo lo que sea accidental y que debe preservarse en el nombre del arte. Don Quijote es revolucionario porque desea el bien para la humanidad, desea una Edad de Oro de justicia, pero resulta reaccionario en el sentido filosófico de la palabra, como cualquier otro héroe conservador.

Molinos de viento y molinos de provisiones, impulsados por el agua, son los elementos que representan a la nueva España, el nuevo mundo, que resultan familiares y a la vez extraños para Don Quijote, porque a menudo pertenece al pasado. En sus intentos por despertar a los reyes y a las princesas embrujadas, está dispuesto a golpear a Sancho Panza.

La tragedia es inherente a Don Quijote, la dualidad de Tolstoi y Dostoievski. Cervantes lo revela en la 'épica menor', en la novela cómica. Su novela gira en torno a la sucesión de lo cómico y de lo trágico, e incluye elementos de la novela pícaro, el chiste rudo. Cuando vemos la película deberíamos reírnos, y después pensar por qué nos reímos.



Don Quijote (Grigori Kozintsev, 1957).

Sin oposición

La novela enfatiza la oposición de Don Quijote con Sancho Panza, su disparidad, sus diferencias. Sin embargo, en la película, Sancho Panza nunca está en contra de Don Quijote, nunca le engaña.

La película nos muestra dos "Don Quijote": uno, un campesino corpulento, y el otro, un hidalgo flaco. Mientras va montando en su asno camino de recibir su mandato, Sancho

Panza habla de sus lazos con la gente, pero esto no es necesario ya que proviene de la gente, de esa gente que aún no es consciente de sí misma.

Sancho Panza es un campesino, es de naturaleza dual, sus camaradas se sublevan en Fuenteovejuna, para después presentarse ante el rey. Históricamente, Sancho Panza está más avanzado que Don Quijote, pero sobre todo -y ésta es su esencia- no se conoce a sí mismo.

Ésta es mi crítica a la película, aunque me gusta inmensamente, es entretenida, y le hace a uno querer viajar. La película es humana, pero refinada. Las trágicas contradicciones inherentes en y entre los personajes principales han sido sustituidas por el choque con la vida real de los soñadores.

Yuri Tolubeyev está soberbio encarnando a Sancho Panza. Está muy bien en la escena de la corte. Nikolai Cherkasov ha tomado una valiente y envidiable vertiente en su interpretación del papel trágico; con toda su tragedia, la película debería de haber reconfortado al espectador con la risa, al reírse de Don Quijote le corregimos, al estar de acuerdo con sus acciones cambiamos sus ideales, sus métodos.

El noble pensamiento de Cervantes cuando usa la frase latina "la libertad no debería de trocarse a ningún precio", y que luego llega a ser el gran discurso de Don Quijote al despreciar los placeres del castillo del Duque en nombre de la libertad, penetra la película entera.

No obstante, a pesar de revelarse como un excelente artista, como creador de movimiento, el director de la película no ha llegado a profundizar en el personaje del Caballero. Quizás la longitud de la película haya resultado ser un obstáculo insuperable, pero debería de haberse superado.

La duración de la película, es un elemento importante. Shakespeare, en su prólogo de *Romeo y Julieta*, escribió que la obra de teatro debería de durar el tiempo normal de una actuación teatral. Y, aunque tengamos una novela de tiempos remotos y situada muy lejos, requiere más espacio. No obstante, no echaremos a perder el placer con más reproches. *Don Quijote* es, sin lugar a dudas, un gran éxito para la cinematografía soviética.

I, DON QUIXOTE (Kart Genus, 1959)

Diario de "Yo, Don Quijote"

Dale Wasserman

(Traducción Igor Arístegui)

Estamos a finales del verano de 1958 y me encuentro en España escribiendo el guion de una película, de cuyo título no quiero acordarme, cuando de pronto leo un artículo 269 en el *International Herald Tribune* que dice que estoy trabajando en un guion basado en *El Quijote*. Además, en el artículo se añade que ya se ha contratado a un actor para interpretar el papel principal. Todo eso me parece realmente asombroso. El artículo no tiene sentido; sin duda se trata de una estratagema de algún agente de prensa con ganas de que el nombre de uno de sus clientes aparezca en los medios de comunicación.

La verdad es que nunca he leído *El Quijote*. Aun así, sé que la obra ha inspirado al menos cuatro películas y diversas adaptaciones teatrales. A medida que repaso mentalmente la lista de películas, me doy cuenta de que, además de tener la misma fuente de inspiración, todas estas películas comparten otra característica: fueron estrepitosos fracasos. Me provoca curiosidad por qué, si la fuente es tan original, las adaptaciones han acabado siendo tan malas.

España es el lugar adecuado para indagar en esta cuestión. Me siento a diario en la Plaza de España para leer la traducción de Putnam de *El Quijote*, con la coincidencia de que la estatua de Don Quijote y Sancho Panza se encuentra a mi espalda.

Finalizo la segunda parte, aturdido pero con la firme convicción de que este monumento literario no puede ni debe ser dramatizado. Es evidente que *El Quijote* sugiere significados muy diversos a cada uno de sus lectores, por lo cual difícilmente se llegará a un acuerdo a la hora de elegir una interpretación. Pero, ¿y su autor? Ese es otro asunto. ¿Qué tipo de hombre fue Miguel de Cervantes, que pudo materializar un derroche de ingenio y sabiduría, de invención e inspiración loca, en una obra magna como esta? Siento menos curiosidad por la novela que por su autor.

En la búsqueda de Cervantes, recorro kilómetros de carreteras polvorientas y hallo muchos manuscritos cubiertos de polvo. Paso muchas semanas viajando por los pueblos en los que

vivió y trabajó Cervantes, lugares que se han hecho famosos sólo porque él pasó por allí. Viajo a Argamasilla, Tomelloso y Cueva de Montesinos. Viajo a Alcázar y Esquivias, en donde me siento ante el escritorio en el que Cervantes trabajó y desde el cual vio La Mancha a través de su ventana. Viajo a Toboso, lugar de origen de la legendaria Dulcinea, y a Campo de Criptana, en donde se encuentran los molinos de viento. Cualquier estudiante español podría recitar el itinerario, pero yo no soy un estudiante y estoy buscando algo más escondido... el aura del hombre en cuestión, una pista que aclare la especial vitalidad de su trabajo.

Cuando encuentro lo que busco, de repente mi interés se triplica. Cervantes, comprendo entonces, fue en primer lugar y sobre todo un hombre de teatro: un dramaturgo, actor y director, forzado, por culpa de la frustración de su ambición principal, a ganarse la vida de diferentes maneras "que no se encuentran en el mapa". En este momento se enciende una luz que ilumina la razón de mi interés. Siento afinidad no con el hombre que en sus desesperados años finales escribió *El Quijote*, sino con el dramaturgo que escribió más de cuarenta obras, con el hombre que viajó junto a una tropa de actores desaliñados a través de los caminos polvorientos de España actuando a cambio de una recompensa ilusoria.

Mi vida también pertenece al teatro, es igualmente obsesiva y está lastrada por dificultades similares. Fundamentalmente, estoy escribiendo acerca de un compañero de profesión. Alguien a quien reconozco por la experiencia que ambos compartimos. Decido que la obra que se vislumbra, si es que llega a buen puerto, no sea una adaptación de *El Quijote*, sino un trabajo dedicado a su autor.

Por lo que respecta a la novela *El Quijote*, una sola línea con un gran significado me sirve como pista para saber cómo puede afrontarse un trabajo de este tipo. Sucede en un encuentro entre el Quijote y el labrador Pedro Alonso, a quien el Quijote le relata el cuento fantástico del encierro en el castillo de un potentado. El labrador está asombrado, pues ha sido vecino de Don Quijote durante mucho tiempo. Dice, "Mire vuestra merced, señor, pecador de mí, que yo no soy don Rodrigo de Narváez, ni el marqués de Mantua, sino Pedro Alonso, su vecino; ni vuestra merced es Valdovinos, ni Abindarráez, sino el honrado hidalgo del señor Quijada".

Don Quijote responde, "*Yo sé quién soy, y sé quién puedo ser*".

Esta no es la declaración de un loco, ni de alguien que tenga lagunas mentales en su cabeza. Un hombre de teatro puede reconocer instantáneamente que se trata de la declaración de

un actor. Don Quijote ha elegido un papel y lo interpreta con la convicción histriónica que es capaz de fingir. No es ésta la única pista que indica la interpretación consciente de un papel. Una y otra vez, habla de su amor al teatro.

"Adoro las obras y siempre he sido un admirador del drama", dice. Y de nuevo: "Ninguna comparación hay que más al vivo nos represente lo que somos y lo que habemos de ser como la comedia y los comediantes".

Cervantes es un hombre experto en teatro. Su creación, Don Quijote, es un actor consciente del papel que interpreta. Con estos descubrimientos dispongo de todo lo que puedo obtener durante mi investigación en España. A finales del otoño de 1958, estoy de vuelta en Nueva York para emprender ahora la tarea realmente dificultosa de pensar.

Según mi experiencia, los conceptos se crean después de un largo proceso y no en un momento concreto de inspiración. Sin embargo, aquella fue una excepción. Puedo recordar el momento preciso en que, después de reflexionar sobre el problema durante algunas semanas, el diseño de la obra cobra forma inesperadamente y siento esa extraña excitación que indica: "¡Lo tengo!". Después de una hora aporreando las teclas de la máquina de escribir, lo he detallado en una página e incluso lo he titulado: *El hombre de La Mancha*. A continuación, reproduzco esa página:

Miguel de Cervantes, de edad avanzada y tras una vida fracasada, es enviado a prisión por solicitar impuestos a una iglesia en su trabajo de recaudador de provisiones para la Gran Armada. Sus compañeros de prisión, todos ellos marginados sociales, convocan un tribunal ilegal con el fin de incautar todas las posesiones de Cervantes. Estas posesiones incluyen un manuscrito que suponemos que se convertirá posteriormente en la historia de cierta persona excéntrica que se denomina a sí mismo Don Quijote.

Cervantes persuade inteligentemente al "tribunal" de que le permita presentar una defensa con forma de entretenimiento. Se le concede el permiso, y asume el personaje de su caballero excéntrico e implica a los demás prisioneros en la interpretación de los papeles en esta historia aparentemente ridícula. Hay interludios de vuelta a la realidad cuando la Inquisición, ante la cual Cervantes será juzgado en la realidad, hace acto de presencia.

A medida que avanza la representación, el personaje de Cervantes irá asemejándose al de su creación, hasta que comprendamos que los dos son espiritualmente la misma persona. En el proceso, los prisioneros se entretienen, se implican y finalmente se emocionan tras mucho tiempo sin experimentar esta sensación, sobre todo un criminal de alto grado llamado "El Duque". La historia de Don Quijote está relacionada con la vida de Cervantes; realmente, no sabemos cómo finalizarán, sólo sabemos que se iluminarán la una a la otra.

Le entrego esta única página a David Susskind, el productor de televisión más valiente 272 que conozco. Le lleva dos minutos evaluarla, señalar las dificultades (extremas) de vender dicha obra al público, y posteriormente pregunta lo que necesitaría para escribirla. Le explico: un adelanto para que pueda retirarme a algún lugar en el que me dedique exclusivamente a escribir esta obra. Susskind dice: "Ya lo tienes". Junto al cheque, se emite un contrato con fecha de 19 de octubre de 1958. En febrero de 1959, me dirijo a Suiza para aislarme en una cabaña con vistas al lago Maggiore con el fin de producir una obra que no sé realmente cómo escribir.

A comienzos del proceso, me enfrento a un serio problema. No existe un personaje a través del cual el ideal quijotesco florezca finalmente, que experimente la catarsis mediante la dedicación a la Búsqueda... Y así nace el personaje de Aldonza, "una gata callejera salvaje, veterana sino siempre victoriosa en muchas refriegas", a quien Don Quijote identificará como su Dulcinea. En la novela *El Quijote*, existe el nombre pero no el personaje. Mi Aldonza se convertirá en el pivote sobre el cual girará toda la obra, el catalizador que la hace "funcionar".

Más que nunca me doy cuenta de lo solitaria que es la profesión de escritor. Diariamente divago, trabajando más por instinto que por planificación, sorprendido una y otra vez por lo que emerge de la máquina de escribir. No soy consciente de los sentimientos más profundos hasta que me enfrento a ellos en el papel. El día que escribo "soñar el sueño imposible, luchar contra el adversario invencible, y nunca dejar de soñar o de luchar.", me detengo, inquieto por esta filosofía extravagante. Lo tacho. Lo repito. En dos ocasiones.

Sin embargo, mi auténtica sorpresa llega con el clímax de la obra. No lo había planeado, sino que surge del papel. Tengo en mente algo mucho más sofisticado. Pero se escribe a sí mismo después de la muerte de Don Quijote y su transfiguración a través de Aldonza. Posteriormente, un día, tres meses después del inicio, el guion está acabado. No, no está acabado -¿acaso alguna obra llega a acabarse por completo?-, sino que existe un borrador completo en el que se ha escrito la maravillosa palabra Fin. El 8 de junio de 1959, con una prisa considerable, lo envío a Nueva York, abandono mi cabaña y tomo un tren hacia la Toscana, en donde disfrutaré de unos días de ocio.

Las vacaciones no duran demasiado. Me llega un teletipo a San Gimignano. Dice: **GUION EXCELENTE. PRODUCCIÓN PROGRAMADA PARA CBS DUPONT SHOW DEL MES. EL ENSAYO COMIENZA EL 15 DE OCTUBRE O ALREDEDOR DE ESA FECHA. SON NECESARIAS ALGUNAS**

REVISIONES. ¿DÓNDE ESTÁS? VUELVE LO ANTES POSIBLE. Firmado, por supuesto, por David Susskind.

Realmente estoy asombrado, nunca habría esperado una aprobación tan rápida a un proyecto tan poco convencional, de dudoso atractivo para el público y, lo que es peor, de carácter "intelectual". En el fondo, no esperaba la aprobación en absoluto, y mi mente ya estaba jugando con una adaptación al teatro tras su rechazo por parte de la televisión. Desecho dichas consideraciones, suspendo mis propósitos hedonistas y reservo una plaza en el vuelo más temprano.

En Nueva York, encuentro la oficina de producción con bastante movimiento. Lee J. Cobb, de *Muerte de un viajante*, ha sido contratado para interpretar a Don Quijote/Cervantes. Eli Wallach será Sancho Panza; Hurd Hatfield, el Duque; y Viveca Lindfors, mi "*espléndida gata callejera*". Audrey Gellen será el productor y Karl Genus, que puso en escena un trabajo anterior mío, *American Primitive*, será el director. Los prisioneros serán interpretados por una serie de impresionantes actores de Broadway.

Las revisiones son importantes, pero no de gran alcance. Mi intención era que los prisioneros "improvisaran" sus papeles en *El Quijote*, aunque es potencialmente confuso. Existe una petición de "instancias" sin identificar para que elimine a la Inquisición y la convierta en un tribunal secular. (¿Defienden todavía los católicos la Inquisición? Supongo que es posible, después de todo mucha gente defiende todavía el Holocausto).

Solamente tengo un desacuerdo con Susskind. Pone objeciones a mi título, *El hombre de La Mancha*. El público, sostiene, no podrá identificar La Mancha ni captar su significado. Deben disponer de algún mecanismo de identificación. Tiene razón, por supuesto; y el título cambia a *Yo, Don Quijote*, que no me gusta desde el primer día.

En los ensayos, tengo un problema con Viveca Lindfors. Ella es una buena actriz, pero se aproxima al papel con una angustia sombría más adecuada a Suecia que a España. Lo discuto con ella, pero se muestra obstinada, y por primera vez debo solicitar que se reemplace a una actriz. ¡Una escena tormentosa! En su lugar, contratamos unos días antes del estreno a una fascinante desconocida, Colleen Dewhurst. Estará sensacional, y gracias a ello comenzará una importante carrera, que tendrá sus mejores momentos en el teatro.

La obra se estrena el 9 de noviembre de 1959. *Yo, Don Quijote* es una de las últimas obras importantes que se interpreta en directo para televisión. Una experiencia angustiosa. Me encuentro en la sala de control, desde donde se desarrolla la realización, a la espera de que

tengan lugar los inevitables contratiempos. No sé bien cómo la está recibiendo el público, aunque lo intuyo rápidamente. Hay una cosa fabulosa acerca de la televisión en directo: uno es consciente inmediatamente de que hay personas reales viéndola. En aquellos días, mi número de teléfono aparecía en el listín telefónico de Nueva York. En los diez minutos posteriores a la finalización de la obra, a las diez y media de la noche, el teléfono comenzó a sonar. La primera llamada no fue muy alentadora, una voz irascible de Oklahoma decía: "¿No sabe que Cervantes había perdido su mano izquierda?". "No la perdió, le fue amputada", le digo; pero al otro lado de la línea creo que no reciben mi explicación de buen grado. A pesar de todo, las siguientes llamadas son estimulantes, no meramente elogiosas, sino agradecidas por una obra que respeta la inteligencia y provoca emociones. Proviene de Texas, Oregón, Ohio. de muchos estados, de muchas personas diferentes. Mi teléfono no deja de sonar hasta las tres de la mañana.

Las críticas son excelentes, casi unánimes. "Uno de los mejores programas de la televisión", dice el *New York Times*. La revista *Time* le concede una página entera en la que señala que "El escritor Dale Wasserman captó la esencia trágica del papel trágico de Don Quijote. Mediante un mecanismo virtuoso pero efectivo, fusionó al autor y al héroe en un solo personaje y dejó que ambos proclamaran 'Soñar el sueño imposible, luchar contra el adversario invencible...'. *Variety*, la publicación señera del negocio del entretenimiento, se muestra inusualmente compasiva al señalar que "La grandeza de la obra maestra de Miguel de Cervantes no se había ilustrado tan claramente como en esta obra para televisión. La belleza de la representación radica en que llegó a un número importante de personas de una sola vez, a la audiencia que la televisión relega normalmente de forma tan arrogante". Y añade: "La obra de Wasserman fue un logro dramático importante, reviviendo la fama de las palabras de Cervantes y el espíritu de sus personajes sin perder la sustancia de su inspiradora historia".

Sin embargo, la crítica con la que más disfruto es la más corta: un titular en la revista *Life* que califica *Yo, Don Quijote* como "¡Un éxito metafísico!".

Me he dado cuenta del hecho de que pocas personas en la prensa o en el público reconocen que *Yo, Don Quijote* no es una adaptación de la novela, sino una indagación en la vida de su autor. Si esto revela algo, es simplemente que *El Quijote* es el libro que todo el mundo conoce pero que pocas personas leen en realidad.

Casi de repente, me doy cuenta de que he elegido el medio incorrecto para el trabajo.

Recibo inmediatamente solicitudes de cesión de los derechos para su adaptación al teatro, aunque tengo serias dudas respecto a su viabilidad para ser representada de una forma estándar. Después de autorizar una frustrada versión para Broadway, me echo atrás esperando que surja un medio más adecuado. Inevitablemente, esta forma pasa por el musical, porque invita al fluir de la imaginación y a la profundización de las emociones. Dejo que transcurran cinco años, en los que me dedico a escribir películas y obras no relacionadas con este proyecto, hasta que se dan las circunstancias adecuadas, y la obra es rescrita para la escena en forma de musical inclasificable, conocido en aquel momento, y también en las décadas sucesivas, por mi título original: *El hombre de la Mancha*. Aunque esa es otra historia.

Aventuras de Don Quijote (Eduardo García Maroto, 1961)



Foto de rodaje de *Aventuras de Don Quijote*.

Aventuras de Don Quijote (1961), o la quijetada de un director español que creyó en el cine para niños.

Luis, Eduardo y Agustín García Matilla²⁰⁸

La historia de Eduardo García Maroto es la de un profesional que ha recorrido todo el escalafón del cine: técnico de laboratorio, rotulista, operador de cámara, montador, director

²⁰⁸ Hijos del director Eduardo García Maroto.

pionero del cine de humor en España y director de producción de algunas de las grandes superproducciones rodadas en nuestro país por los norteamericanos, durante las décadas de los 50 y de los 60. En *Patton* compartió con el equipo español los Oscar que les fueron concedidos al decorador Gil Parrondo y al jefe de ambientación Antonio Mateos. Esta película, rodada en gran parte en nuestro país, recibió otros 6 galardones, entre ellos el Oscar a la Mejor Película.

En 1933 ya había producido *Cuento Oriental*, creando unos efectos especiales totalmente innovadores para la época. Fue la primera vez que se experimentó en España el efecto de vuelo en alfombra mágica, sin que se hubiera incorporado aún a nuestra industria el sistema de transparencias. Ésta fue también una de las experiencias pioneras de cine para niños en nuestro país.

García Maroto figura en las grandes enciclopedias del cine como un director de éxito en el género de parodia. Entre 1935 y 1936 dirigió su famosa serie “una de”. En ella parodió las películas norteamericanas de aventuras en la selva (*Una de fieras*, 1935), de terror (*Una de miedo*, 1936), o de cine negro (en *Y ahora, una de ladrones*, 1936). Los guiones, escritos en colaboración con Miguel Mihura, provocaron las carcajadas de miles de espectadores, que abarrotaron las salas en las que se proyectaron estos cortometrajes. Sin embargo, su mayor éxito fue *La hija del penal*, su primer largometraje. Protagonizado por Antonio Vico y Blanca Negri, contaba la historia del último recluso de un penal inventado, en el pueblo también inventado de Pedralejo de Abajo. La guerra civil truncó una carrera ya lanzada al éxito en sus primeras producciones.

Maroto luchó por crear una verdadera industria del cine en nuestro país. Fundó la primera cooperativa cinematográfica que fue estrangulada por falta de ayudas y aniquilada por la censura de la época. En 1953 él mismo presentó a la Dirección General de Cinematografía Española un proyecto para desarrollar una industria española especializada en el cine para niños y jóvenes. Sólo él tuvo la callada por respuesta. Sin embargo, no cejó en su intento y en 1956 viajó a Londres para ver cine específicamente pensado para menores. Allí entró en contacto con Miss Mary Field de la Children's Film Foundation que le transmitió su experiencia y le confirmó lo que él mismo ya intuía: este tipo de cine no podía realizarse sin ayudas, protecciones y grandes dosis de entusiasmo.

En 1960, junto al productor Octavio Lieman, da de alta la Fundación Española de Cine Infantil (FECI). Deciden iniciar su aventura, escogiendo como arranque la obra más conocida

de la literatura española: *El Quijote*. Realizan una versión abreviada, en color y pensada originalmente en 6 episodios, agrupados bajo el título común de *Aventuras de Don Quijote*. Era preciso superar un primer escollo que consistía en conseguir hacer atractiva la obra de Cervantes a un público específicamente infantil y juvenil. Con este fin se pusieron a trabajar en una versión que fuera amena y divertida para este tipo de espectadores.

No se pensó en actores conocidos, sino más bien en fisonomías y tipos con los que pudiera identificarse rápidamente este público tan específico. Ángel Falquina fue escogido para dar vida al personaje de Don Quijote y Ángel Álvarez a Sancho Panza.

A pesar de tratarse del primero de una serie de mediometrajes, el plan de producción se elaboró como si se tratara de un largometraje, las secuencias se localizaron en diferentes parajes de Campo de Criptana, Alcázar de San Juan, el Toboso, etc. También se contó con un amplio equipo de profesionales, vestuario, atrezzo y dos semovientes de lujo: Rocinante y Rucio.

La película concurrió al Certamen Internacional del Cortometraje de Bilbao, donde recibió el Premio Especial y una medalla de plata. También fue presentada en los festivales de Cannes y Venecia. En su libro, *Aventuras y desventuras del cine español*, el propio Eduardo García Maroto explica la incompreensión de las autoridades españolas frente a este nuevo experimento: "Como no había reglamentación para este tipo de producciones, fue juzgado como un documental cualquiera, sin tener en cuenta que intervenían actores, decorados contruidos, vestuarios, viajes, transportes de personas y animales y un equipo como el de las películas comerciales"²⁰⁹.

Estaba claro que, también en aquella época, eran pocos los que creían en la posibilidad de apostar por un cine específico para niños y jóvenes. La protección estatal para el cine de nuestros menores se inspiró en las mismas normas que protegían el cine comercial convencional. García Maroto insistió en la necesidad de crear un circuito de cineclubs que pudieran estrenar este tipo de películas, dando continuidad a una clase de cine que precisaba del mayor apoyo. Esta idea no fue recogida por la Administración y todos los tímidos intentos de distribuir cine infantil fracasaron. Las ayudas concedidas fueron monopolizadas por el Centro Español de Cine para la Infancia, dirigido por un censor en ejercicio, que se otorgó la exclusiva durante muchos años para representar a España en

²⁰⁹ García Maroto, Eduardo; *Aventuras y desventuras del Cine Español*. Barcelona, Editorial Plaza y Janés, 1987

todos los festivales internacionales especializados en el público infantil.

García Maroto pudo convertirse nuevamente en pionero, ya que, cuando se rodó esta producción, apenas habían transcurrido cinco años desde que la televisión comenzara sus emisiones en nuestro país. *Aventuras de Don Quijote* pudo ser así la primera serie cinematográfica producida con vistas al medio televisivo. Se había concebido en 6 capítulos que guardaban su propia continuidad, sin embargo, la falta de perspectiva de los responsables de la cinematografía en nuestro país impidió pasar del primero.

Aventuras de Don Quijote es la última película dirigida por Eduardo G. Maroto en sus 25 años como director -antes de morir en 1989 llegó a cumplir sus bodas de oro como profesional de la industria cinematográfica-. Además de la buena fotografía de Carlos Pahissa, esta producción contó con la importante colaboración del decorador Gil Parrondo. Nueve años más tarde, Parrondo sería el primer profesional español galardonado con un Oscar por su trabajo en la película *Patton*.

García Maroto fue un verdadero "Quijote" que apostó por utopías como la creación de un cine específicamente pensado para niños y jóvenes. La adaptación de la obra de Cervantes fue un buen ejemplo de lo que pudo ser una línea de producción que ayudara a construir una industria del cine con más continuidad en nuestro país. Afortunadamente, esta producción se ha conservado y constituye uno de los escasos documentos de su filmografía. Muchos de los negativos de sus películas fueron pasto de las llamas en los sucesivos incendios de los laboratorios Madrid Film.

DULCINEA (Vicente Escrivá, 1962 [1963])



*Dulcinea. 1962 [1963]*²¹⁰

José Luis Castro de Paz

En una aislada venta de El Toboso, en la áspera tierra manchega, desolada por las guerras y la sequía, Maese Pedro interpreta con sus marionetas, ante un imprevisto y distinguido público compuesto por el cardenal Acquaviva y su séquito, la historia del Hidalgo Don Quijote, caballero andante, enamorado servidor de la bella Dulcinea, a la que nunca ha visto. Aldonza, moza de venta, queda fascinada por la posibilidad de que tan idealizado y generoso amor exista, toda vez que ella debe entregarse, por penuria y no sin asco, a mucho más carnales (y remuneradas) prácticas amorosas. Al margen de la comunidad, sin acceso a la iglesia por causa de su oficio pero apetecida por los feligreses, acude a rezar ante una humilde imagen de la Virgen, rogando esa noche un milagro por el que un amor así pueda tenerla por objeto. Poco después Sancho, al que un moribundo Don Quijote ha encargado entregar una carta a Dulcinea, encuentra a Aldonza, en cuya belleza encarna, entre la forzada convicción y el dolorido agotamiento, el amor de su señor. La joven, tras pagar para que le lean la amorosa misiva, sucumbe ante el milagro y, tras enterarse del paradero de Don Quijote y escuchar su voz que la llama, sale a su encuentro, abandonándolo todo. Definitivamente convertida en la imaginaria dama, la muchacha se echa a los caminos, continuando la labor del caballero andante, defensor de los pobres y los desamparados. La peste asola la zona y Dulcinea, pese a la pena de muerte decretada para quien rompa la cuarentena, ayuda al joven Diego a que su prometida, a punto de morir, no sea quemada, sacándola a la calle. Descubierta, ella se niega a admitir que no es quien dice ser ("es la voluntad de Dios. He sido elegida por él"). A su vida pasada, prefiere la muerte.

²¹⁰ Texto publicado en el libro *Antología crítica del cine español. 1906-1995: flor en la sombra*; editado por Cátedra, Filmoteca Española, Madrid 1997, págs. 527-530.

Nacido en Valencia en 1913, doctor en filosofía y letras, Vicente Escrivá Soriano es escritor (*Tomás de Villanueva* [1941]; *Jornadas de Juan Ribera* [1942]; *Jornadas de Miguel de Cervantes*, premio nacional de literatura en 1947) y fundador de Aspa Producciones Cinematográficas en 1950 -para la que produce y escribe melodramas confesionales como *La Señora de Fátima* (1951), *El beso de Judas* (1954) o *Un traje blanco* (1956), entre otros destacados títulos realizados por Rafael Gil; y apreciadas comedias populistas como *Recluta con niño* (1955) o *El tigre de Chamberí* (1957), dirigidas por Pedro L. Ramírez-, antes de debutar tras la cámara en 1958 con la interesante (y ruinosa) *El hombre de la isla*.

Decidido a convertir en industrialmente viables proyectos cinematográficos de cierta envergadura económica, cultural y artística -no alejados, por lo demás, de sus intereses como ensayista- y aquilatando mejor el diseño del producto para no repetir el fiasco económico de su anterior realización, la segunda película de Escrivá como director va a ser una nueva y muy libre versión fílmica de la obra del dramaturgo y director de escena francés Gaston Baty, *Dulcinea*, que contaba ya con una adaptación realizada por Luis Arroyo en 1946. Proyectada, por iniciativa de Aspa P.C.-Vicente Escrivá, como coproducción tripartita entre dicha empresa, la Nivifilms S.p.A. de Milán y la Sociedad alemana Eichberg Film GmbH con sede en Munich, la demora de las administraciones italiana y alemana en la emisión de los preceptivos dictámenes favorables hacia el proyecto co-productor hace que Escrivá - hasta entonces, por lo tanto, único responsable financiero de la película-, solicite y obtenga, en julio de 1962 y apenas concluido el montaje del film, permiso para presentarlo en la XXIII Mostra Internacional de Cine de Venecia como producción española. Los trámites oficiales se aceleran hasta tal punto que la comisión ministerial encargada de visionar las películas presentadas para concurrir al prestigioso festival se reúne el festivo 18 de julio, mismo día en el que, además, se envía urgentemente un expreso ruego del director general de Cinematografía y Teatro al responsable de la Mostra pidiéndole una moratoria en el plazo de la admisión de films, que concluía al día siguiente (Exp. adm. 223-61. C/20.566). *Dulcinea* sólo será incluida finalmente en la sección informativa del certamen.

En la misma línea de lograr para su película el reconocimiento de un elevado status de calidad, Vicente Escrivá solicita, en octubre de ese mismo año y tras el certamen veneciano, que dados sus "valores espirituales frente al materialismo, imponiendo el triunfo del ideal hasta la misma muerte", el film -clasificado administrativamente en la Primera Categoría A- sea declarado de Interés Nacional, lo que provoca que, en diciembre, la Junta de

Clasificación y Censura de la Dirección General de Cinematografía y Teatro (Ministerio de Información y Turismo) le otorgue el "especial interés cinematográfico" (Exp. adm. 25.885), nueva categoría que había introducido García Escudero tras ser nombrado director general de Cinematografía y Teatro mediante una Orden de 12 de noviembre de 1962 -en aras de la flexibilización del concepto "Interés Nacional" y mientras se resolvía la reorganización de los mecanismos de protección cinematográfica (el proceso se concluyó por ley en agosto de 1964). Con todo, la participación extranjera en el proyecto sólo acabará por resolverse en 1963, cuando, tras denegar las autoridades alemanas la inicial solicitud de la Eichberg Film, las dos compañías restantes firmen un nuevo acuerdo en marzo por el que la película adopta su definitiva nacionalidad hispa-no-italiana, ascendiendo la parte a cargo de Nivifilms S.p.A. a 9.600.000 pesetas de los 32 millones del coste total declarado de aquélla (frente a los 10 millones del valor oficialmente estimado por la administración; valor que trajo como consecuencia que la subvención correspondiente al "Especial Interés" sólo ascendiera a cinco millones de pesetas: el máximo previsto por la ley).

Ateniéndose al convenio cinematográfico para coproducciones firmado por España e Italia el 1 de marzo de 1961, los beneficios de la explotación de la película en todo el mundo serían repartidos en forma estrictamente proporcional a las aportaciones, pero -a pesar de sus numerosos premios, entre los que destacan los de mejor película, director y fotografía que le concede el Sindicato Nacional del Espectáculo, y de la entusiasta respuesta de la crítica oficial- el fracaso de la misma no sólo hace que tal reparto no dé los frutos esperados, sino también que un económicamente debilitado Escrivá tarde casi una década en volver a dirigir y cinco años en reincorporarse al mundo de la producción cinematográfica y que, cuando lo haga (con la coproducción hispano-mexicana *Sor Ye-yé* -Ramón Fernández, 1967-), se decante en buena lógica por proyectos bien diferentes al que ahora nos ocupa.

Desprestigiada, malparada en un frecuente parangón con la versión de 1946, la *Dulcinea* de Vicente Escrivá no ha merecido hasta ahora atención alguna por parte de historiadores y críticos, sin duda por la conocida problemática católica de las películas que su productora, Aspa, rueda entre 1950 y 1956 (lo que ha ocultado a su vez el extraordinario interés de algunos de esos títulos religiosos y el hecho de que desde 1955 filme un conjunto de sugestivas comedias) y -no en menor medida- por la posterior trayectoria profesional de su director.

Y es que, como adelantábamos, la operación que Escrivá trataba entonces de poner en pie

nada tenía que ver con la renovación que desde mediados de los 50 constituía la punta de lanza del cinema hispano, sino con una más conservadora (y a la postre frustrada), vía cuya finalidad era la de ofrecer ambiciosos productos de interés cultural, cuidadosamente realizados y vinculados con nuestra rica tradición clásica teatral y novelesca, y a cuyo origen quizá no fuera ajeno el Oso de Oro obtenido por *El Lazarillo de Tormes*, dirigida por César F. Ardavín, en el Festival de Cine de Berlín de 1959.

La obra de Baty constituía entonces un inmejorable material de partida, al continuar las andanzas de los inmortales personajes cervantinos, dotando al postrero y trágico periplo de Aldonza Lorenzo de un transcendentalismo religioso que el guion no dudará en acentuar. A la búsqueda de un referente cinematográfico susceptible de erigirse en apriorístico marchamo de calidad, Escrivá recurre a un cierto modelo europeo de cine de autor y, en concreto y sin reparos, al prestigioso Ingmar Bergman de *El séptimo sello* (*Det sjunde inseglet*, 1956) -lo que, además, no dejaba de sujetarse a una cierta lógica: la película iba a hacer con los personajes de Cervantes lo que determinada crítica en España con la religiosidad del cineasta sueco-; pero lo que pudiera parecer nada más que una artificial filiación interesada y coyuntural, presenta empero una sorprendente coherencia fílmica, a la que no es ajena la labor, extraordinariamente sutil, del fotógrafo madrileño Godofredo Pacheco. Así, por ejemplo, la solemnidad de la puesta en escena en la secuencia de apertura -el cardenal y su séquito cabalgando monótonamente por una tierra árida y solitaria, al son de las monocordes y cansinas letanías de Fray Angelo- se densifica y adquiere su pleno sentido gracias a la dura luminosidad de la fotografía y al empleo, convertido en constante estilística del film, de la profundidad de campo.

No menor interés ofrece el tratamiento lumínico de Aldonza, humillada y terrosa al principio (formando parte del empobrecido y maltratado espacio natural al que pertenece, como uno más de los útiles de labranza y de los animales entre los que habita) y progresivamente transformada por una contrastada y vivificadora iluminación sobre su rostro, aislado así de su inhóspito y profano entorno en la innumerable serie de primeros planos que, a medida que es penetrada por el amor de Don Quijote -cuyas obvias resonancias divinas ("deja cuanto tienes y sal hacia mí... Yo soy el que esperabas") se justifican textualmente por medio del recurso de excluir su presencia, voluntariamente limitada a una Voz, siempre en *off* pero poderosa y embriagadora, incluso en la secuencia de la muerte-, acompañan su conversión en esa nueva, apostólica e hispana Juana de Arco, con cuyo voluntario sacrificio

en la hoguera concluye la película.

Por otra parte, si se le ha achacado al realizador, en un exceso de suspicacia, una grandilocuencia y solemnidad excesivas (a las que no deja de contribuir la cargante partitura de Giovanni Fusco), la resolución de algunas secuencias nos habla de la presencia de un cineasta dotado de innegable capacidad para poner en escena sus materiales. Verbigracia, el temprano pero decisivo fragmento de las marionetas de Maese Pedro comienza con la absoluta equivalencia espacial entre el encuadre de la cámara y la representación que ésta registra. De inmediato, el tomavistas retrocede, en lento *travelling* (descubriendo el espectáculo como uno más de los actos en honor del cardenal), por encima de las mesas donde los clérigos han disfrutado de succulentas y copiosas viandas. Un *raccord* de 180° nos sitúa entonces del lado de Maese Pedro, hasta que un nuevo movimiento de cámara nos permite ver a Aldonza bajo la mesa, refrescando con agua los cansados pies de Acquaviva (en una iconografía crística, por cierto, nada baladí). Desde allí la joven repara en la representación (plano subjetivo del escenario de las marionetas), al principio despreocupada, externamente (su mirada abarca la totalidad de ese espacio), para, a medida que Don Quijote canta las excelencias de la nunca vista pero sin par Dulcinea, verse involucrada (haciendo que su mirada habite) en una ficción que acabará por ser para ella, en su progresiva locura, la única realidad posible (planos cada vez más próximos de la muchacha, hasta primer plano; fragmentación subjetiva, analítica, del espacio ficcional de Don Quijote). Destacado trabajo de un cineasta, en fin, cuyo indiscutible sentido visual puede rastrearse también en la utilización de exteriores naturales (la cegadora llanura manchega, la pesadillesca visión de la ciudad apestada) e, incluso, en la voluntad pictórica en su composición del encuadre.

DON QUICHOTTE DE CERVANTES (Eric Rohmer, 1965)



Dibujo de Picasso utilizado en *Don Quichotte de Cervantés*. Eric Rohmer. 1965.

La Imagen pictórica y la palabra literaria: Don Quichotte de Cervantes, una emisión televisiva de Eric Rohmer.

Àngel Quintana

En una escena de *La rodilla de Clara (Le genou de Claire)*, uno de los personajes - Aurore- afirma: "Los héroes de toda historia tienen siempre los ojos vendados". La alusión de Aurore constituye casi una declaración de intenciones sobre el juego que Eric Rohmer propone en los diferentes cuentos morales entre lo dicho y lo visto. El narrador de los cuentos morales posee los ojos vendados a la realidad, busca sus propios sistemas de justificación y constata cómo sus deseos se estrellan frente a la lógica del azar que gobierna el mundo visible. El desplazamiento entre lo dicho -la voz en *off* del narrador- y lo visto -el

mundo visible- no es más que la materialización de una tensión quijotesca que ha atravesado toda la filmografía de Eric Rohmer. El Quijote no aparece como un mito tangible representado de forma simbólica -como, por ejemplo, en *Allemagne, neuf zero*, de Jean Luc Godard, donde se cruza en el camino de un despistado Lemmy Caution-, sino que se convierte en uno de los mitos constituyentes de la poética personal de Rohmer, que le sirve para manifestar el desfase existente entre el mundo de los deseos y el mundo tangible, para verificar la tensión entre los ideales de los personajes y el universo fenoménico que se coloca frente la cámara de reproducción²¹¹. En determinados sistemas de representación - como, por ejemplo, el cine hollywoodiano- los ideales de los personajes acaban configurando el mundo de la fábula, mientras que en otros sistemas -el cine moderno- no puede existir la representación de unos ideales sin que éstos se hayan puesto a prueba.

A pesar de que la singular obra de Eric Rohmer ha sido objeto de apreciables estudios monográficos, muy pocas veces se ha tenido en cuenta la función que ejercieron los trabajos televisivos del cineasta en la constitución de las constantes de su poética. Del mismo modo que los textos críticos de Eric Rohmer -firmados con el seudónimo de Maurice Shérer en la revista *Cahiers du cinéma*- son apuntes teóricos sobre su particular constitución del cinematógrafo, los trabajos que realizó para la televisión escolar entre 1963 y 1969 son ensayos visuales, en los que el cineasta explora los principales temas -y recursos formales- que posteriormente configurarán su obra. Dichos ensayos visuales fueron realizados con finalidad pedagógica, en un momento en que la televisión francesa permitió a algunos cineastas realizar un tímido acercamiento al medio. Al inicio de su carrera, Eric Rohmer había fracasado con *Le signe du lion*, que entre las películas inaugurales de la *Nouvelle Vague* fue la peor recibida, y aceptó la oferta de trabajar para televisión. Junto con Eric Rohmer trabajaron para la televisión escolar Néstor Almendros²¹², Jean Eustache, Jean Douchet y Bernard Eisenschitz. En la mayoría de sus trabajos televisivos, Eric Rohmer investiga la relación entre el texto y la representación visual, problema que marcó el

²¹¹ En el estudio monográfico que Pascal Bonitzer realiza sobre Eric Rohmer, el Quijote aparece como un mito fundamental. Ver: Pascal Bonitzer, *Eric Rohmer*, París: Cahiers du cinéma, 1991.

²¹² Después de su exilio cubano, Néstor Almendros se instala en París donde trabaja para la televisión escolar. Gracias a sus emisiones entrará en contacto con los representantes de la *Nouvelle Vague*. Las emisiones de Néstor Almendros como *Un dimanche à la pâtisserie* o *Une journée dans le parc* están muy marcadas por los trabajos de *cinéma vérité* de Jean Rouch y por el desarrollo de los equipos ligeros de 16 mm.

desarrollo de sus cuentos morales, realizados poco tiempo después. Entre los diferentes ensayos visualizados que Rohmer filmó para la televisión se encuentra *Don Quichotte de Cervantes* (1965), una emisión de 30 minutos, prácticamente olvidada, que forma parte de la serie *En profil du texte*. Como los diferentes trabajos ensayísticos que Rohmer realiza para la televisión escolar, el trabajo de elaboración del guion está firmado con el nombre Maurice Shérer, mientras que la realización está asumida por el seudónimo de Eric Rohmer. De esta forma, se establece una clara distinción entre el ensayista literario -el crítico de *Cahiers du cinéma*- y el realizador televisivo o director cinematográfico -Eric Rohmer-.

En *Don Quichotte de Cervantes*, Rohmer no analiza de forma directa la obra de Cervantes, ni pone en escena su versión personal de *El Quijote*, sino que investiga y explora el proceso de visualización de un mito literario, la forma cómo un mito surgido de lo dicho -la literatura- se configura como un mito visual, como un auténtico icono de la cultura occidental. El procedimiento utilizado por Maurice Shérer / Eric Rohmer en *Don Quichotte de Cervantes* es muy simple. El cineasta utiliza diferentes fragmentos literarios de *El Quijote*, que son recitados en *off*. Mientras, la cámara se dedica a explorar diferentes grabados y representaciones de los temas que son sugeridos por el texto literario. Así, a lo largo de la emisión se exploran los grabados realizados por Charles Antoine Coppel en 1716, los dibujos de Gustave Doré que acompañaron una edición ilustrada del texto de Cervantes o las más recientes reinterpretaciones de *El Quijote* realizadas por Salvador Dalí. La intención de Rohmer no es la de realizar un simple documental didáctico en el que la ilustración no es más que el relleno de la palabra, sino explorar el desfase existente entre lo dicho y lo visto. *Don Quichotte de Cervantes* es, básicamente, un ensayo sobre lo que podríamos llamar transescritura, enfatizando la función del tránsito desde el texto literario hacia el texto pictórico. Es una exploración de cómo el imaginario literario se concretiza en unas formas representativas visuales y del modo cómo dichas formas configuran un mito. En el fondo, Eric Rohmer nos recuerda cómo el proceso de tránsito entre un texto literario y una imagen no es sólo exclusivo de la llamada adaptación cinematográfica, sino que ha recorrido toda la Historia de la pintura. En los estudios hermenéuticos de comprensión de los grabados medievales, por ejemplo, es imprescindible la utilización de la Biblia como texto canónico, ya que la mayoría de imágenes religiosas no hacen más que evidenciar un acto de figuración de la palabra literaria. Recordemos que la relación entre el texto literario y las diferentes formas canónicas de representación -desde la pintura hasta el teatro- será la base del

apasionante ensayo que Rohmer propone en su largometraje *Perceval le gallois*²¹³.

Para comprender el auténtico alcance de la emisión *Don Quichotte de Cervantes* podemos partir de un texto escrito por el propio Rohmer que acompañaba el boletín didáctico, que era difundido en las escuelas francesas como complemento a las emisiones de la televisión escolar. En dicho texto Rohmer escribe:

"He estudiado *Don Quijote* como un texto que no pertenece a ninguna lengua... Lo he tratado como una reflexión sobre la ilustración de un mito o de una leyenda, como un análisis de temas a partir de su ilustración. ¿De qué forma los temas son deformados? ¿Cómo los podemos llegar a reencontrar? Podríamos considerar nuestro trabajo como un estudio de la literatura y la pintura comparados"²¹⁴.

El estudio comparado entre la literatura y la pintura no es exclusivo de la emisión que Rohmer realiza sobre *Don Quichotte de Cervantes*, sino que lo podemos encontrar reflejado en otras emisiones de la televisión escolar como *Les Salons de Diderot* (1964). En el transcurso de la emisión, Maurice Shérer / Eric Rohmer parte de los textos que Diderot realizó sobre pintura después de la contemplación de los Salones parisinos, en los que exponían los principales artistas de su período. Los textos de Diderot están considerados como auténticos antecedentes de la crítica de arte. En el transcurso de su emisión Rohmer confronta la descripción literaria que Diderot realiza de las pinturas con las obras originales. En esta ocasión, el proceso es inverso al realizado en *Don Quichotte*, porque lo que realmente interesa es observar de qué modo una pintura puede sugerir la elaboración de un texto literario y comprobar los desfases provocados por la memoria, ya que el texto literario nace de un proceso de memorización de aquello que ha sido percibido visualmente.

En otros trabajos televisivos, Eric Rohmer propone otras formas de tensión entre lo visual y lo literario. Así en *Nótre Dame de Victor Hugo* (1965) parte de las descripciones de la iglesia de Nôtre Dame presentes en la novela de Victor Hugo y las confronta con la descripción visual del espacio arquitectónico, siguiendo los pasos de Victor Hugo; en *Les Contemplations* (1965), Rohmer se desplaza hasta el paisaje de Normandía que inspiró los poemas de Victor Hugo y analiza las transformaciones del paisaje y el problema de la percepción de lo visual

²¹³ El mito de Perceval será explorado en una emisión escolar, antes de ser materializado como largometraje. En 1965, Rohmer realiza *Le Roman de Perceval ou Le Conte du Graal*.

²¹⁴ Eric Rohmer, *Confronter le texte avec le monde qui l'a inspiré. Bou-lletin de la Radio Television Scolaire*, n. 72, mayo 1968.

en la poesía. El problema del paisaje y de sus representaciones también es el tema central de uno de los mejores ensayos que Rohmer realiza para televisión, *Metamorphoses d'un paysage* (1964), donde observa cómo un viejo paisaje de la periferia de París que fue idílico en el siglo XIX, ha sufrido una serie de metamorfosis que lo han transformado en un paisaje industrial.

Las dificultades de acceso a los trabajos televisivos de Eric Rohmer, la falta de consideración que los estudiosos del cine muchas veces tenemos de la televisión y la no consideración de la importancia de las obras y de los autores, en los estudios realizados desde el medio televisivo, han convertido los trabajos sobre la televisión escolar en unos grandes desconocidos²¹⁵. En cambio, dichos trabajos proponen una apasionante reflexión teórica sobre el cine y constituyen una pieza esencial para comprender de dónde surgen los elementos esenciales de la poética particular de un cineasta como Eric Rohmer.

RINCONETE Y CORTADILLO (Basilio Martín Patino,1968)



Basilio Martín Patino y Alfonso Guerra, durante el rodaje de *Rinconete y Cortadillo*

²¹⁵ El único texto publicado sobre los trabajos televisivos de Rohmer ha sido escrito por George Gaudu, antiguo responsable de producción de la Televisión Escolar. Ver: George Gaudu, *Eric Rohmer: pedagogía televisiva e sagismo cinematográfico*. En: AA. VV. Eric Rohmer. Torino: Fabbri Editore, 1988.

Dos experiencias cervantinas.

Basilio Martín Patino

"La ruta de Don Quijote"

Azorín escribió en 1905, recién inventado el cine, el mejor guion cinematográfico que se pueda concebir sobre las tierras, gentes y ambientes de *El Quijote*. Aunque él sólo pensara en un ensayo literario de los de andar y ver, y sentir y escribir lo que vivía. Una imagen global del mundo en su momento: es decir, absolutamente cervantina. La geografía de La Mancha era todavía, por entonces, la cristalización real, histórica, apenas transformada, de la gran invención literaria. Y Azorín reactualiza minuciosamente sus huellas, volviendo a instalar sobre ellas la omnipresencia de Don Quijote; con una expresividad que ya hubieran querido lograr para sus trabajos los más ambiciosos documentalistas del cine. A falta de tomavistas, Azorín se vale de sus observaciones para recomponer la realidad entera y transmitírnosla mediante detalles de gran vigor. Y, con su extraordinaria sensibilidad plástica, va conduciéndonos estéticamente a lo largo del camino. No hace falta tampoco otro análisis histórico. "Vamos a recorrer juntos, espectador, las ciudades y las pequeñas villas de La Mancha, las tierras de Don Quijote que yo tanto amo. Los pueblos muertos, sombríos; las callejuelas estrechas, serpenteantes, desiertas, silenciosas; las plazas anchas, con soportales ruinosos por las que de tarde en tarde discurre un perro o un vendedor se para y lanza un grito en el silencio." El escritor levantino es escrupulosamente respetuoso con su presente, sin necesidad de maquillar la realidad o de inventarse pintorescas escenografías historicistas. Pudo muy bien haberse valido de un tomavistas cinematográfico o de una cámara de vídeo para lograr equivalentes resultados, con los que conmovernos a fuerza de su concisión descriptiva. Aunque, qué difícil empeño el de competir a base de imágenes visuales con la riqueza conceptual, ilimitada, de la expresión literaria. Al maestro del realismo exacto, sensitivo, le basta superponer lo imaginado por Cervantes en 1575 sobre la misma plantilla geográfica, tangible, de principios de este nuestro siglo, por cuyo recorrido va invitando a reflexionar al espectador. Con sencillez, con sinceridad, implicándolo igualitariamente como cómplice de su comunicación: "Espectador, perdóname; yo soy un pobre hombre que, en los ratos de vanidad, quiere aparentar que

sabe algo, pero que en realidad no sabe nada." No cabe una actitud ética de mayor respeto y dignidad para con su receptor: "yo creo que debo contar punto por punto, sin omisiones, sin injertos, sin lirismos, todo cuanto hago y veo." Es una confrontación de dos épocas históricas distanciadas por varios siglos durante los cuales parecería haberse quedado estancado el tiempo: aquellos tipos, aquellas llanuras, aquellos pueblos estancos, aquella soledad. Azorín con su estilo casi telegráfico, nos va sugiriendo sutilmente un caudal de yuxtaposiciones, como jugando a trenzarlas de modo que el lector se haga con ellas su propia representación: por aquellos horizontes literarios, por las mismas plazas, las mismas casas, las mismas iglesias, los mismos paisajes, continúa presintiéndose, como en contrapunto, la andadura del loco fantástico. ¿La Mancha del siglo XVI? ¿La de los años juveniles de Azorín? "Hay en todas las casas ese aire de vetustez, de inamovilidad, de reposo profundo, de resignación secular". Es una simbiosis de espacios y tiempos con que se genera la sustancia que hoy llamamos cinematográfica: "Por este camino, a través de estos llanos, a estas horas precisamente, caminaba una mañana ardorosa de julio el gran caballero de la triste figura..." Es un montaje compuesto de pinceladas y elipsis, es decir, de furtivas presencias sugeridoras que nos iluminan interiormente con parecidas vivencias, sin caer en la repetitiva tabarra descriptiva, pero opaca, que parece caracterizar al llamado género documental.

El reto -yo era entonces todavía estudiante- estaba en intentar la transcripción de las mismas vivencias al lenguaje audiovisual. ¿Por qué este tipo de cine suele calar tan raramente en el más allá de las apariencias? ¿No es Cervantes precisamente un modelo a seguir, e incluso el propio Azorín, para valerse del juego de los signos, en este caso iconográficos, y ensayar otros resultados fenomenológicos?

El libro de Azorín no se limita a describir los posibles itinerarios físicos que sirvieron a Cervantes de escenario donde situar aquella "exaltación loca y baldía": "Hay en esta campiña bravía, una fuerza, una hosquedad, una autoridad indómita que nos hace pensar en los conquistadores, en los guerreros, en los místicos, en las almas, en fin, solitarias y alucinadas de los tiempos lejanos." Tendría que referirme, creo, a mi posible experiencia personal, podría decir cinematográfica, del relato azoriniano, situándome en aquel, entonces, principios de los años sesenta, cuando se percibía ya en España una evolución en las costumbres respecto al tradicional estancamiento histórico. Se intuía un tímido enfrentamiento con las tentativas de modernidad. Cabía volver a trenzar el juego azoriniano

con esa tercera referencia de un país que ofrece ya nuevas perspectivas enriquecedoras para la visión del conjunto. Tres Españas, más precisamente tres momentos de España, que se entrelazan a partir de la Ruta de Don Quijote: la del Siglo de Oro, la de Azorín y la nuestra. Y una misma base material que ha resistido el transcurrir del tiempo, que continúa ahí, igualmente parcelable en primerísimos planos o en vistas panorámicas generales, susceptibles de seguir retratando el paso de los días: "destacan confusos, misteriosos, los anchos balcones viejos, los escudos, las rejas coronadas de ramaje y filigranas, las recias puertas con clavos y llamadores formidables." O los sonidos de no menos destacada presencia: "los pasos lejanos, los ladridos plañideros de los perros", "grita un porquero, se oye el tintinear de los cencerros de unas cabras", "el abaniqueo súbito de una perdiz que salta", "las esquilas de un ganado", "un agua callada, centenaria, profunda", "yuntas de mulas que regresan del campo arrastrando sus arados con un sordo rumor". O, "reina un silencio profundo". La madalena de Proust que se inserta en un paisaje urbano distinto: con los chirridos de una moto, de un televisor, de otro tipo de formas de convivencia.

Fascinado con esta materia prima, tan rica, escribí el guion sin tener que salirme apenas del texto, como primer material de trabajo. En una feliz casualidad, mi viejo amigo de los tiempos de la Escuela de Cine, el gran Luis Ciges, que cada día nos sorprendía con una nueva y fantástica historia de su inaudita vida pasada, me descubrió una tarde ser sobrino carnal del propio Azorín, aquel Azorín entonces para mí tan difícil y lejano. Su padre, Ciges Aparicio, extraordinario novelista, había sido fusilado siendo gobernador civil de Ávila, nada más comenzar la Guerra Civil. El matrimonio Azorín, ya muy anciano, había guardado las distancias precavidamente hacia aquel sobrino, huérfano abandonado, que hasta tuvo que enrolarse en la División Azul, ocultando su minoría de edad, para poder sobrevivir. Y con la generosidad que le caracteriza se ofreció a hacerme de valedor ante su consagrado tío para que me recibiera y le expusiera mi proyecto.

El matrimonio Azorín no pudo estar más comunicativo conmigo, ni más distante para con su sobrino, económicamente depauperado, hijo de escritor y político ajusticiado por Franco. No olvidaré aquella casa decimonónica, vecina a Las Cortes, con el académico ya viejecito, perfectamente atildado y cortés, encantado de que a alguien se le ocurriera llevar su obra al cine. Me pidió el guion para trabajarlo él por su cuenta. Vivía todavía aquel sarampión fílmico que le hacía pasarse las tardes viendo películas sobre las que escribía sus críticas un tanto angelicales. Como la mayoría de los escritores de renombre, según he observado,

Azorín, al ponerse "cinematográfico", por no decir "peliculero", se reviste de otro "rol" como queriendo ponerse a tono de este espectáculo destinado a las masas, a las que hay que entretener, despojándose para ello de los pruritos esteticistas que le caracterizan como maestro de la literatura.

Sus anotaciones ingenuas denotaban sobre todo un afán de ponerse al día con los del cine, utilizando una jerga de manual, y llevando la narración a otra estética con la que se despojaba precisamente de las características de su personal sensibilidad, de la que parece desconfiar frente a la para él dudosa capacidad poética del cine. Y, en esa propensión didáctico-paternalista, se inclina hacia una trama de comedia entretenida, queriéndoselo explicar todo al espectador, bien masticado, en este caso de adaptar su Ruta de *Don Quijote*, introduciendo a unos "personajes conciencia" a lo pepito grillo que no estaban en su relato: "primera secuencia: los que van a trabajar en la película se disponen a marcharse; entran dos personajes, uno alto y otro bajo. Han tenido noticias de que se va a rodar la película de la Ruta. Y esto no se puede hacer sin ellos. Vivo diálogo. Esos dos personajes son populares en La Mancha; no es que se crean Don Quijote y Sancho; no son dos monomaniacos, sino dos apasionados del gran libro. Conocen todos los lugares y todas las aventuras minuciosamente. Hay que hacer el viaje con ellos. Y se hace; en los lugares de la Ruta discuten con el Director. Promueven incidentes, etc".

En una nota marginal escribe: "primer incidente: a la llegada a Argamasilla una música espera a los viajeros. Pueblo, vivas, dificultades. Porfía. Obsequios". Añade detalles expresionistas que evidencian su recelo de que, de no ser así, el espectador cinematográfico no se entere, a diferencia del lector, al que da por supuesta su inteligente complicidad: "primer plano: un queso manchego, una bota, un puñado de bellotas". Por otro lado no puede evitar anotaciones acordes con su sentido de la precisión minuciosa: "el ave de La Mancha es la picaza" (?).

Se nota ya su esfuerzo al escribir a máquina con evidente dificultad mecánica. También lo que escribe a mano con no menos evidente descontrol, delata terriblemente el deterioro de la edad y su voluntad de sobreponerse, como si fuera consciente de ello. El proyecto no llegó a plasmarse en cine, seguramente por mi falta de entusiasmo para superar el esfuerzo de poner en marcha la producción, y hacerme con la confianza precisa de los inversores ante algo tan "cultural". Pero, como me ha ocurrido más de una vez, me lo había pasado ya lo suficientemente bien al idearlo y escribirlo. Y me compensaba igualmente el trato

inolvidable del maestro Azorín, disminuido ya, pero elegante, rodeado de libros encuadernados, en su butaca isabelina, vivaz y fino, mirándome tembloroso en su esfuerzo por comprenderme y serme útil. Era la estampa placentera de aquel bellissimo relato suyo extraído de *El Quijote* con el título de *El caballero del verde gabán*, que en otro tiempo tanto me hubiera entusiasmado llevar al cine. Una imagen total del mundo en su tiempo, repito, perfecta como un lienzo de Velázquez. Cervantina.

"Rinconete y Cortadillo"

Fui llamado en 1968 por Televisión Española para dirigir una de las películas que se encargaron a varios directores españoles con el título general de *Tradiciones y leyendas españolas*. El que se fijasen en mí en aquellas circunstancias los directivos de la televisión oficial me pareció algo tan excepcional que me propuse aprovecharlo haciendo algo apetecible sin que tuviera que desgastarme en las consabidas batallitas de la censura y demás susceptibilidades políticas que entonces tanto nos agobiaban. Eran tiempos de declaración del estado de excepción, tribunales de orden público, listas negras, emboscados del Opus, comisarios, calabozos de la Puerta del Sol... Me incliné por ello, muy cuidadosamente, hacia la picaresca del Siglo de Oro, tan sustanciosa, y, dentro de ésta, elegí como la más apropiada la mirada de Cervantes, según Menéndez Pelayo, "el ingenio más sano y equilibrado del Renacimiento". "Una especie de indulgencia estética", dentro del género. Tuve la fortuna de tener como profesor de Letras a Lázaro Carreter que nos enseñó a valorar la picaresca como el más fiel retrato de su época, en este caso el hampa de la Sevilla de finales del XVI, en pleno proceso ya de decadencia. Y es curioso que, de todos los autores, sea Cervantes quien en el prólogo de las *Novelas Ejemplares* se preocupe de asegurarnos que se cortarían su mano antes que intentar escandalizar.

Dentro de su evidente intención satírica, Cervantes, por ejemplo, no llega nunca a la burla acre y cínica del *Lazarillo*, o al pesimismo casi tétrico de Mateo Alemán, o a la caricatura de *El Buscón de Quevedo*, ni al realismo de *La Celestina*. Pero, que por otra parte es veraz y no exagera, nos lo asegura Luis de Zapata al describirnos cómo eran las cofradías de ladrones y su organización. O retratos increíbles como el del Capitán Contreras.

Después de documentarme debidamente sobre aquel mundo que tanto me atraía escribí el guion siguiendo la técnica casi cinematográfica de Cervantes: extraer de lo cotidiano la

materia artística sin tener que recurrir a lo inverosímil, a lo fabuloso, o a las aventuras de pasión extremadas. En lo cotidiano puede apreciarse la moral, la ostentación, la miseria y la opulencia que caracterizaba a aquella Sevilla, Puerto de las Indias, mercado de todas las corruptelas. Cervantes hace esta aportación adentrándose en el hampa con la que había convivido, recluso en la cárcel, según testimonian los mosaicos que lo recuerdan en sus propios escenarios. Y lo describe con más humor que tristeza: antihéroes, mendigos, ladrones, borrachos. Un mundo donde, al decir de Guzmán de Alfarache "todos vivimos entre acechanzas los unos de los otros como el gato para el ratón y las arañas para las culebras". Es un retrato de la sordidez, realizado con elegancia casi aristocrática, nunca naturalista, al modo con que nuestros grandes pintores del Siglo de Oro retrataron a los tullidos y a los hampones. Representa en cierto modo el valor decorativo de lo sórdido. Una visión estetizante y comprensiva de los más indefensos.

Para la realización del proyecto, inevitablemente ambicioso en cuanto a vestuario y decoración, contábamos con un presupuesto especialmente bajo, que nunca nos preocupó. Dábamos por supuesto que había que suplirlo con eso que se llama entusiasmo y esfuerzo. Es decir, trabajo duro sin horario ni fiestas, en doce días como máximo, a cambio de que los equipos artísticos y técnicos trabajásemos con honorarios risibles: en torno a unas trescientas mil pesetas en total para todos, entre sueldos y dietas. Al fin y al cabo para la televisión oficial aquello era una concesión al tratarse de cosas literarias. Arropado en la dirección por José Luis García Sánchez y Bernardo Fernández, recurrimos a los amigos de la Escuela de Cine: Miguel Buñuel, Luis Ciges, Julia Peña, Concha Romero, Pablo Hoyo, José Cañete... O al favor particular del extraordinario actor Agustín García Calvo, catedrático entonces en paro por haber sido expulsado de la universidad. Comenzamos a rodar el 21 de febrero en Sevilla en el viejo palacio de la Casa de los Artistas, calle de Viriato, atrezado de patio de Monipodio. Seleccionamos un variopinto reparto de prostitutas y gente del hampa real sevillano, que nos ayudaba a recrear con cierto realismo el que describe Cervantes. Era un trabajo estimulante. Además de entregarnos a lo que nos gustaba, lo pasábamos bien rodeados de amigos de la cultura andaluza que nos ayudaban desinteresadamente, algunos de los cuales liderarían quince años después el gobierno de la nación. Y llegó el día final, 11 de marzo, domingo, que había sido especialmente duro, aunque feliz por el clima y los logros del trabajo que creíamos estar realizando. Era el último de rodaje. Conservo la orden de producción que nos había convocado a las ocho de la mañana, previendo para última

hora de la tarde el rodaje de una especie de baile final entre los del hampa.



Boceto de Basilio Martín Patino para *Rinconete y Cortadillo*.

Había un ambiente excelente, estábamos eufóricos. Quedaban sólo unos pocos planos por rodar. Y llegó un emisario del delegado de Fraga ordenándome que me presentase urgentemente a dar explicaciones. ¿De qué?, pregunté yo. Me parecía improcedente tener que abandonar el rodaje con cuanto suponía en aquellos momentos, pudiéndose esperar hasta un poco más tarde, con todo finalizado. Pero algo raro debió de ocurrir. Cuando llegamos, poco después, cansados, a la pensión 'Biarritz' donde vivíamos, nos estaba esperando el telegrama cuartelero ordenando a todo el equipo de profesionales que "deberá ponerse en marcha sin excepción hacia Madrid en el momento de recibir este telegrama. Joaquín Losada". Estupefacción, cabreo, bochorno. Tiempo después supimos, según investigó mi querido Pepe Cormenzana, que a los postres de un banquete homenaje a Fraga por su nombramiento como cofrade mayor de la virgen de la Macarena, agradeciéndole su generosidad económica hacia el esplendor de la Semana Santa sevillana, un jerarca se quejó de que televisión encargase rodajes en aquella ciudad a desafectos al régimen, entre los que se encontraba el corruptor de intelectuales Agustín García Calvo, expulsado precisamente de la universidad hispalense por el señor ministro. Y Fraga, al enterarse, armó un belén de los suyos: si aquello era cierto, que secuestrasen

inmediatamente el material filmado, cortando el rodaje y enviando al equipo para Madrid. Según ha escrito no hace mucho el que fue productor ejecutivo, Federico Molina, dio la orden porque así se lo transmitió el gobernador civil, un tal Altozano, de acuerdo siempre con Pío Caro Baroja, director de toda la serie: había que tomar un autobús que salía a determinada hora, como así se vieron obligados cuantos dependían a sueldo fijo de sus jefes, no sé si chusqueros o intelectuales orgánicos. Nos quedamos solos el equipo de dirección con algunos de los actores y actrices, continuando en Sevilla hasta que se nos acabó el dinero, seguidos siempre a todas partes por la policía como delincuentes. Una situación difícil de racionalizar. Nos resultaba difícil entender por qué se nos frustraba un trabajo al que nos habíamos entregado tan apasionadamente, entre unos decorados excelentes y unos actores ejemplares. Con añoranza de aquellos nuestros pícaros cervantinos que nunca perdían la superstición del honor, por muchas barbaridades que cometiesen, y se solidarizaban elegantemente con los deshonrados, cuidando de su prestigio.



Boceto de Basilio Martín Patino para *Rinconete y Cortadillo*.

Según me he enterado por cuanto ha escrito años después Federico Molina, en Madrid se realizó un visionado de todo lo rodado, buscando, supongo, actividades subversivas en la representación de Monipodio, pero "comprobaron que era un material excelente, y lo

guardaron esperando que todo se calmara" ¿El qué? "Recogí personalmente del laboratorio -continúa- los negativos para que nadie pudiera manipularlos o sacar copia de ellos". "No se incluyó nunca en ninguna relación". "Sólo algunos sabían dónde se encontraban. La última vez que recuerdo haber visto las latas es hacia 1982 y 1983". Es decir, que permanecieron custodiados por lo menos quince años en el armario de un despacho, que sólo ellos conocían, justo hasta la caída de UCD, cuando desaparecieron definitivamente. A mí no me los dejaron ver. Se me ocultó todo, ¿qué misterios o mala conciencia que nunca hemos conseguido conocer, se escondía detrás de aquella vergonzante inquisición? Como primera medida se negaron a pagar nuestros honorarios, por los que tuvimos que pleitear. Según pesquisas de quienes lo han investigado después, Salvador Pons, director entonces de la segunda cadena, al parecer no recuerda nada de aquel asunto. Otros nombres muy conocidos que pertenecían al equipo responsable, o el propio Pío Caro Baroja, supongo que igualmente desconcertados, no sé si avergonzados, tampoco quisieron saber nada. Yo incordié hasta conseguir ver al jefe supremo que entonces era Adolfo Suárez. Me recibió de pie sin apenas dejarme pasar al despacho. A partir de aquel momento cayó sobre nosotros la peste. Hacia 1984, tenía yo que recibir, como vicepresidente del recién remozado Círculo de Bellas Artes, al entonces ya vicepresidente del gobierno Alfonso Guerra, en la gran fiesta de presentación que organizamos, y al que no había vuelto a ver apenas desde aquellos días sevillanos en los que él nos ayudó muy generosamente; me preguntó por la película de la que tampoco había conseguido saber nunca nada. Estaba también el director general de TVE que creo que se llamaba José María Calviño, al que yo me remití, y que, muy servicial, al conocer la historia se comprometió a buscar lo rodado por toda la casa de la televisión oficial. Pero por lo visto, los rollos del negativo y del copión acababan de desaparecer. Mandó investigarlo también Pilar Miró cuando le sucedió en el cargo. Ni rastro. Todavía, muchos años después, cuando sorprendentemente volvieron a llamarme a Prado del Rey con el encargo de realizar mi primera película para la televisión oficial, pululaban aún por los pasillos algunos de los antiguos directivos responsables. Pero estábamos ya en 1990. Aparte del primer premio que obtuvo en el certamen internacional de Cannes, aquella mi primera película televisiva, nada me satisfizo tanto como el que uno de los críticos a quienes más estimo, Molina Foix, calificara mi trabajo de "cervantino". Fue el mayor elogio con que me pude sentir recompensado. Al fin.

UN DIABLO BAJO LA ALMOHADA (José María Forqué, 1968)



Un diablo bajo la almohada.

Florentino Soria

El curioso impertinente, uno de los relatos cortos intercalados en *El Quijote*, adscrito a la corriente italianizante, está extraído del *Orlando furioso*, de Ariosto. El proceloso imaginario de los celos, el quebradizo sentimiento del honor, las inconsecuencias y desdichas del marido, en agónica duda, que recibe el castigo a su desconfianza, son los temas de esta sabrosa historia cervantina, de tan sutil recorrido por los resbaladizos territorios del amor.

La acción se desarrolla en Florencia, donde viven Anselmo y Lotario, dos entrañables amigos, "caballeros ricos y principales". Perdido de amores Anselmo por Camila, doncella de notable hermosura y linaje, es su inseparable Lotario el que hace de mediador para que, en breve, aquella relación termine en boda. A Anselmo, que sólo tiene motivos para disfrutar feliz de su matrimonio, le da por cavilar si su esposa será, como parece, un dechado de virtudes o si sólo es lo que aparenta porque no ha tenido ocasión de ser de otra manera. Y, para salir de dudas, es menester una prueba convincente, comprobar si se resiste a las solicitudes amorosas de un pretendiente. Para este empeño, para ejercer de artificioso enamorado, quién mejor y de más confianza que su fiel amigo. Lotario, que en principio se resiste a tan descabellada propuesta, se ve obligado a aceptar y cortejar a Camila, en principio con torpeza y sin entusiasmo, pero Anselmo, con irresponsable temeridad,

continúa echando leña al fuego y en él terminan por quemarse Camila y Lotario. Y, de esta manera, lo que empezó en ficción, acaba en apasionado enamoramiento mutuo. Como consecuencia de una serie de imprevistos sucesos y, sobre todo, por las ligerezas de la criada Leonela, todo se complica fatalmente para desdicha de Anselmo, "fabricador de su deshonra, creyendo que lo era de su gusto". El desenlace tiene similitudes con el de *El Celoso extremeño*, la 'novela ejemplar' en la que Cervantes aborda también el tema de los celos: Camila, arrepentida, se refugia en un convento; Anselmo muere de pena no sin antes perdonar a su esposa, y Lotario marcha a la guerra donde encuentra la muerte.

Que nosotros sepamos, *El curioso impertinente* fue llevado al cine por primera vez en el año 1948, en la producción española, del mismo nombre de la novela, que dirigió el italiano Flavio Calzavara, y con Aurora Bautista, José María Seoane, Roberto Rey y Rosita Yarza como principales intérpretes. Aunque no hay constancia de que se haya conservado alguna copia, lo que hubiera permitido una más actual consideración de la película, todas las referencias que tenemos abundan en su rotundo fracaso. Parece que la adaptación siguió fielmente, al menos en la letra, a la obra original, tanto en la ambientación de época como en las incidencias argumentales, pero con resultados muy poco afortunados. La administración la clasificó en la infamante 3a categoría, que era una especie de condena sin remisión, pues no sólo la privaba de toda subvención económica, sino que le negaba los beneficios de la cuota de pantalla. Eso explica que no pudiera estrenarse, y ello con toda la pena y ninguna gloria, hasta cinco años más tarde, recibiendo entonces el generalizado rechazo, tanto del público - pese a la popularidad de los intérpretes como de la crítica.

Veinte años después, en 1968, dirige José María Forqué una nueva adaptación cinematográfica de *El curioso impertinente* con el título de *Un diablo bajo la almohada*, coproducción entre España -con su propia productora Orfeo-, Italia y Francia. Forqué incorpora al proyecto a Jaime de Armiñán, guionista avezado, dotado de imaginación y gracia coloquial y con exitosa experiencia en la comedia. Con buen acuerdo la acción se traslada a España y a la época actual, si bien, curiosamente, se mantienen los nombres de los personajes principales, incluso los de Lotario y Leonela, de tan añeja resonancia. Anselmo (Gabriele Ferretti), es un científico y así se nos presenta, sirviéndose de un chimpancé como cobaya para sus investigaciones científicas, en un arranque bastante desconcertante porque semeja la parodia de una película de ciencia-ficción, con gruesa gracia de José Luis Coll incluida. El desconcierto continúa al conocer a Camila, la esposa de

Anselmo, en la bergmaniana piel de Ingrid Thulin, que se nos aparece como una bella y elegante dama burguesa, más bien frívola y sofisticada y que reside en una espléndida mansión, más propia de una estrella de Hollywood. Estamos en España, pero cualquiera lo diría... Una señora y una casa así son demasiados lujos para un científico español. Eso sólo se lo podrían permitir, pongamos por ejemplo, un banquero, un aristócrata terrateniente o un empresario de la comunicación...

Si en el relato de Cervantes no son auténticos celos los desencadenantes de la acción, aquí sí lo son, pues Anselmo abriga sospechas sobre la conducta de su esposa, basado en ciertos falsos equívocos. Ello es lo que le decide a proponer a Lotario (Maurice Ronet), un frívolo *play-boy*, antiguo compañero de colegio que, para comprobar su fidelidad, intente una fingida conquista de Camila. Para facilitar la maquiavélica operación, Anselmo alquila un fabuloso chalet en la Costa Brava -única referencia geográfica española- donde se trasladan los tres, así como la pizpireta y entrometida criada Leonela. Anselmo se mantiene vigilante sobre las actitudes de la pareja que, propiciadas por las torpes maniobras de Anselmo, tras diversas incidencias de corte vodevilesco, pasan del enfrentamiento inicial a una gradual aceptación mutua que termina en un auténtico enamoramiento. Hasta aquí, como vemos, se sigue la esencial línea argumental del relato cervantino, pero desde este punto difiere del modelo resolviéndose la historia en un desenlace radicalmente distinto. En este recorrido fílmico quedan patentes la acreditada habilidad de Armiñán como guionista de comedia, su buen arte de dialogar, así como la reconocida destreza técnica de Forqué, el preciso juego de su planificación y el buen partido que saca de los escenarios. ¡Qué imagen tan expresiva la de la quilla del barco, en construcción tan semejante a la de la osamenta de un animal antediluviano! Sin embargo, el filme no ha acabado de tener la chispa que necesitaba. Creo que ello, esencialmente, es debido a su carácter de coproducción, que provoca cierto desajuste en la tonalidad del conjunto. Forqué ha demostrado siempre ser un experto en el juego de los actores. Y los intérpretes extranjeros de *Un diablo bajo la almohada* son excelentes y tienen el físico adecuado para sus personajes, pero su trabajo, por supuesto muy profesional, es un tanto aséptico, tiene un punto de correcta frialdad. Y ello se pone en evidencia en el contraste con la actuación de los intérpretes españoles. Amparo Soler Leal, desenvuelta y chispeante en Leonela, o el siempre celtíbero Alfredo Landa repiten, con gracia, una pareja similar a la que desempeñaron, a las órdenes del mismo Forqué, en *Las que tienen que servir*; y el inefable Joaquín Roa tiene una breve, pero sustanciosa

intervención episódica. Estos actores, tan personales y eficaces, dan mucha vida a unas cuñas sainetescas, donde, tanto Armiñán como Forqué, se mueven como pez en el agua. Lo que pasa es que estas escenas se despegan del aire neutro, sofisticado e "internacional" que prevalece en el resto de la obra y con ello se resiente la homogeneidad del conjunto. Está demostrado que si las coproducciones siempre pueden ser útiles para una difusión internacional, con demasiada frecuencia no pueden desprenderse de un carácter híbrido, que perjudica sus resultados artísticos. Uno no puede dejar de pensar que si con el mismo soporte argumental, tanto Armiñán como Forqué, sin encorsetamientos foráneos, hubiesen podido dar rienda suelta a su notoria aptitud para la comedia, con ambientes, comportamientos y personajes nuestros, bien reconocibles, y todo ello servido por intérpretes de la cantera, los resultados hubieran sido mejores. Ingrid Thulin, Gabriele Ferretti y Maurice Ronet son muy buenos, por descontado. Pero con un tratamiento distinto y actuando en concordancia con los tres cómicos españoles antes citados, creo -y es sólo un ejemplo, limitado a los que actuaban en los años sesenta- que José María Prada, en el rígido Anselmo; Arturo Fernández -frenado en su habitual tendencia a la sobreactuación-, en el *play-boy* y Analía Gadé, en la incomprendida esposa, hubieran resultado más convincentes. Por fortuna, la película, en su tramo final, evadiéndose totalmente de las soluciones cervantinas, adquiere un tono y una temperatura muy distintos, en un desenlace muy bien pensado y resuelto, dentro de las pautas de mejor humor negro, con el involuntario autocastigo del desconfiado marido. La secuencia final está escrita y dirigida magistralmente. En escenas paralelas asistimos, por una parte, a la siniestra preparación del asesinato de los amantes transgresores, por el marido burlado, y, por la otra, a la actitud alternativa, entre la huida y el arrepentimiento, de la pareja adúltera. Se nos muestra así, con el máximo detalle, la operación destructiva que minuciosamente planea Anselmo. En primer lugar, electrifica la piscina con objeto de achicharrar a los amantes, intento fallido por una inopinada avería eléctrica. Lo intenta de nuevo colocando una bomba retardada en la motora que va a utilizar la pareja, pero cuando emprende la huida ella se arrepiente y abandona la embarcación antes de su explosión. Los planos finales son de antología. Mientras Camila corre hacia su marido, dispuesta a la reconciliación, Anselmo contempla a distancia el estallido de la motora que supone el cumplimiento de su venganza. Y, feliz y distendido, se arroja desde el trampolín a la piscina: su imagen, ya en el aire, se congela angustiada, mientras se oye la voz de Leonela que anuncia que ha llegado la luz. Anselmo ha

caído en su propia trampa mortal.

Al año siguiente, en 1969, vuelve Forqué a abordar el tema de los celos en el tercer episodio de *Pecados conyugales*, película inspirada en una obra de Juan José Alonso Millán. Se trata de un sainete esperpéntico, en la mejor tradición de la comedia española, perfectamente ajustada, en tono, situaciones, personajes y diálogo, y con unos intérpretes memorables: Zori, Codeso, Gómez Bur, Julita Martínez... Un mundo miserable de barrenderos, nada sofisticado, que, por fortuna, ninguna coproducción pudo desvirtuar.

RINCONETE Y CORTADILLO (Miguel Picazo, 1971)



*Rinconete y Cortadillo*²¹⁶.

Ángel A. Pérez Gómez

Miguel Picazo, el excelente director de *La tía Tula* cinematográfica, está trabajando en TVE desde fines de la temporada pasada. Su actividad se ha desarrollado en la segunda cadena (UHF), y esporádicamente en la nacional (un episodio de *Crónicas de un pueblo*). Como Guerín, Mercero y Gómez-Rico, es un hombre que procede del cine. Es un caso más de ese trasvase de directores del cine a la televisión, que en otras latitudes (Francia, Italia, Inglaterra, Estados Unidos) es ya un fenómeno habitual, y que nuestra televisión ha

²¹⁶ Crítica publicada en *Reseña* nº 50. Diciembre 1971, Págs. 623-624.

comenzado tímidamente aún. Bien es verdad que con el incremento de la producción filmada se hacía insoslayable. Pero hay algo más. Estos hombres (en particular, Guerin y Picazo) trabajan también con telecámaras y grabación en magnetoscopio, y el resultado ha sido óptimo.

Esa vieja antinomia que oponía al cine y a la televisión cae por su base en cuanto un auténtico creador se sitúa detrás de la telecámara. Cada vez más, se abre paso la idea de que la televisión es sólo un canal distinto de difusión de un lenguaje (el audiovisual), que comparte expresivamente con el cine. Cuando Rossellini proclamaba que "el cine ha muerto, viva la televisión", se refería a esto mismo. Él sigue empleando los mismos recursos -y como un maestro- en sus obras para la pequeña pantalla. Lo que ocurre es que el cine tiene tras de sí una historia de setenta y seis años, y la televisión está todavía en la pubertad, sometida a los mismos desprecios que sufriera en su alborar el cine por parte de los intelectuales.

El trabajo de Picazo en TVE se ha centrado con preferencia en el espacio Hora 11. De los que he podido ver, el más interesante, sin duda, ha sido *Rinconete y Cortadillo*, un modelo de lo que tiene que ser una adaptación para televisión. Y eso que el programa ha sufrido diversos avatares que le han cercenado importancia y, sobre todo, duración. Concebido de primera intención para *Teatro de siempre*, hubo de reducirlo a una hora, y en última instancia, las tijeras de los censores arremetieron en varios sitios. También se tuvo que renunciar a la idea original, que era la de un espectáculo musical: no hubo presupuesto económico, ni tiempo de grabación para ello.

Quizá hubiera sido ésta, la musical, la "forma" adecuada para adaptar la 'Novela ejemplar' de Cervantes, porque el tono picaresco del relato casa bien con el desenfado de los personajes y situaciones, propios de la comedia musical. Pero la oportunidad se ha perdido. Del proyecto primero sólo quedan vestigios en la versión definitiva (un "tono" alegre y un ritmo interior de cadencia, que subraya la ambientación sonora).

El guion de Picazo y López Yubero con tantos retoques cojea, sobre todo, en el arranque: encuentro de los dos pícaros y primeras bribonadas en comandita. Están resueltos de modo rápido, y los escarceos musicales se quedan en eso, en escarceos. Pero con la llegada a Sevilla de Rincón y Cortado la obra adquiere otro aire. Los contactos con el hampa sevillana y toda la ceremonia de ingreso en la cofradía de Monipodio son los momentos cumbres,

truncados por un final brusco²¹⁷.

Picazo ha acentuado la intención crítica del texto cervantino, clarificada por la extrañeza final del pícaro ante esa "república de ladrones" que ejercen con rara organización su delictivo oficio, y que además esperan alcanzar el cielo por medio de prácticas religiosas reglamentadas. Este énfasis en el extraño maridaje de religión y delito ha sido también notablemente aligerado... , y no por deseo de Picazo. Por otra parte, estos sindicatos de delincuentes nos remiten a una constante social: el crimen organizado, que el cine ha tratado con frecuencia (*El hampa de M.*, *el vampiro de Dusseldorf*, y los rackets americanos). La estricta regulación de esta sociedad de hampones y su perfección de funcionamiento nos incitan a una corrosiva reflexión sobre la otra sociedad, la legal, de la que aquélla es espejo e imagen.

Pero al margen de estas implicaciones temáticas, *Rinconete y Cortadillo* apasiona por la excelente dirección de Picazo, basada fundamentalmente en el plano-secuencia (lo es novedad en TVE). También González Vergel los ha empleado en ocasiones, pero en *Rinconete y Cortadillo* el plano-secuencia nos remite a una continuidad rítmica más que espacial. No están pensados como una "puesta en escena" en profundidad hacia el eje de la cámara, sino como forma de escrutar los rostros en primer plano, de enlazar situaciones, de fluidificar la narración.

Porque otra de las características de Picazo es haber conseguido llenar la pequeña pantalla de imágenes, siempre llenas y siempre ricas de motivos visuales (el rostro es, sin duda, el principal). La realización abunda en primeros planos, pero montados no analíticamente (por corte), sino por el movimiento de cámara que acompaña a los personajes, a su vez en movimiento. Así el interés está más concentrado y capta con más viveza al espectador. El ambiente de fiesta en el cuartel general de Monipodio está resuelto de esta forma. El decorado es fundamentalmente sonoro, porque el material apenas si tiene relevancia.

Esto es lo más sorprendente y novedoso del trabajo de Picazo en el *Rinconete y Cortadillo* televisivo. Un estilo, una forma de hacer, que recuerda mucho sus anteriores filmes para la pantalla grande. Sin embargo, no todo el monte es orégano. Picazo ha fallado en uno de sus puntos fuertes: la dirección de actores, tanto Jesús Fernández (el sordomudo de *Tristana*), como José Isbert, debutante, cayeron en defectos de dicción o en una gesticulación

²¹⁷ La censura suprimió el clímax que lo precedía. Monipodio aclamado por la pléyade de ladrones y facinerosos.

exagerada. Había momentos en que el sonido era confuso y se echaba en falta una mayor compenetración entre el extenso reparto, en el cual hay que destacar la labor del propio Picazo en el papel de Monipodio²¹⁸.

En suma, *Rinconete y Cortadillo*, tal y como lo vimos, es el resultado imperfecto de una serie de dificultades y cortapisas; pero, aun a pesar de todo, destaca como uno de los programas punteros de TVE en lo que va de año.

EL HOMBRE DE LA MANCHA (Arthur Hiller, 1972)



El hombre de La Mancha, un musical polémico.

César Santos Fontela

En su día masacrada sin piedad por la crítica, especialmente en su país de origen, Estados Unidos, donde era imposible no caer en la siempre odiosa pero en ocasiones inevitable comparación con el "musical" escénico homónimo -que han representado en el madrileño Teatro Lope de Vega, José Sacristán y Paloma San Basilio en los papeles que, en la escena americana, interpretaron Richard Kiley y Joan Diener- la versión cinematográfica de *El hombre de La Mancha* (*Man of La Mancha*, 1972) resulta, a los veinticinco años de su

²¹⁸ Es absolutamente novedoso que un realizador de TV sea al mismo tiempo actor del programa. Picazo tuvo que asumir el papel de Monipodio por necesidad. Una imprevista enfermedad de Antonio Ferrandis impuso la sustitución cuando la grabación estaba ya en marcha.

estreno, bastante menos criticable. Y, sobre todo, en absoluto nefasta.

Cierto que no posee la grandeza de su modelo, que, de otra parte, es un producto tanto del azar como de las imposiciones de la mercadotecnia, porque, en efecto, el nacimiento y desarrollo de *El hombre de La Mancha* no es fruto, al menos exclusivo, de la inspiración o el culto a Cervantes y a su más emblemática criatura. De hecho, cuando el autor del texto de base, Dale Wasserman, decidió escribir su pieza más popular, ni siquiera había leído *Don Quijote de la Mancha*. Estaba en Madrid, de vacaciones, y leyó que había venido para escribir una obra teatral sobre el ingenioso hidalgo. Sorprendido, la leyó. Y se entusiasmó con el personaje, más aún cuando en *La vida de Don Quijote y Sancho*, de Don Miguel de Unamuno, leyó que sólo el que no teme caer en el ridículo es capaz de alcanzar lo imposible...

Fruto del doble descubrimiento fue una obra escrita para la televisión americana, por entonces en su mejor momento, de título *Yo, Don Quijote*, cuyo éxito le incitó a rescribirla para la escena. Pero cuando el proyecto se hizo realidad, el director previsto, Albert Marre, le aconsejó que lo convirtiera en un musical, de cuya partitura se haría cargo Mitch Leigh, con la colaboración, para la letra de las canciones, de Joel Darion; y del dicho al hecho, el 22 de noviembre de 1965, tras haber sufrido notables modificaciones a partir de su preestreno en una pequeña localidad de Connecticut, *El hombre de La Mancha* se estrenaba en Manhattan, primero en el experimental ANTA, de Washington Square, para luego pasar a Broadway, donde permanecería más de tres años en cartel.

Siete años después, Hollywood se decidiría a convertir el *hit* escénico en boom cinematográfico. No lo consiguió, pese a que el guion era obra del autor del texto teatral y a que el reparto estaba integrado por superstars como Peter O'Toole y Sophia Loren, con la participación de actores del prestigio de James Coco, muy posiblemente porque, como ya se ha dicho más arriba, las comparaciones con el modelo eran inevitables. También, sin duda, porque la imaginatividad de la puesta en escena de aquel no tenía correspondencia en la pedestre de la copia, obra del realizador de *Love Story*, Arthur Hiller, que nunca ha destacado por su inventiva, aunque haya sido siempre un más que correcto profesional. De otra parte, los actores elegidos no parecían los más adecuados. En primer lugar, no eran cantantes, cosa que en un musical no deja de tener su importancia, lo que repercutía en las actuaciones de Sophia Loren y James Coco, que cantaban con sus propias voces, aunque distaran de ser maravillosas, y, más aún, en la de Peter O'Toole, que, siempre con tendencia

a pasarse, lo hacía aún más en la ocasión, al cantar con la voz prestada de Simon Gilbert...

Con todo, no es la calidad de la interpretación lo que en mayor medida cabe reprochar a *El hombre de La Mancha*. Es la puesta en escena, y no sólo porque no haya logrado hacer olvidar el origen teatral de la película, cosa, al fin y al cabo, habitual en los musicales de los años setenta, siempre -o casi- al fin y al cabo dependientes de previos hits de Broadway, sino porque, al pretender teñir de naturalismo la fantasía, no ya del original literario, sino característica del propio género en el que el filme se inscribe, lo hunde, posiblemente contra su propia voluntad. Queda, claro está, la luminosa imaginería de Giuseppe Rotunno. Pero ni la coreografía de Gilliam Lynne puede compararse a la de John Cole, ni el trabajo de O'Toole resiste el parangón con el de Richard Kiley, protagonista de las versiones televisiva y teatral, en su día pareja de nuestra Carmen Sevilla en *Aventura para dos*, de Don Siegel.

En cualquier caso, parece seguro que, a los veinticinco años de su estreno, y coincidiendo con el del musical escénico del que es adaptación en España, *El hombre de La Mancha* ofrece mayores motivos de interés que cuando saltó por primera vez a nuestras pantallas, entre otras cosas porque, por perogrullada que parezca el aserto, en un musical la música es lo primero. Y la que compuso Mitch Leigh, alumno en su día de Paul Hindemith en la Universidad de Yale, y estudioso del flamenco, es más que notable y, por momentos, espléndida.

THE ADVENTURES OF DON QUIXOTE (Alvin Rakoff, 1972)



The Adventures of Don Quixote: un digest televisivo.

Pablo Perez Rubio

Prescindiendo de uno de los numerosos debates teóricos que planean sobre el análisis global del fenómeno de la adaptación literaria por parte del cinematógrafo (la fidelidad 329 que ésta debe o no mantener con respecto al espíritu de la obra original o a la llamada "cosmovisión" de su autor), esta versión televisiva del *Quijote* ofrece la posibilidad de reflexionar sobre la pertinencia de otra lealtad: la que puede vincular un film con el conjunto de referencias culturales e históricas que colaboraron a producir el texto literario trasladado a la pantalla. De esta manera, contemplado como una más de las múltiples y pluriformes versiones de la obra cervantina, *The Adventures of Don Quixote* no ofrece el menor interés o novedad: se trata de un digest que bordea las dos horas y articula filmicamente de forma harto convencional la serie más divulgada y conocida de sus momentos singulares; en definitiva, lo que ha venido en denominarse una "ilustración plana" e impersonal del material literario previo. Mientras tanto, analizado en tanto aproximación al primer Barroco español, se revela como un intento frustrado e insuficiente de aprehender y plasmar sus técnicas dramáticas, artificios narrativos y preocupaciones estéticas y temáticas más relevantes.

En esta versión de Alvin Rakoff se han diluido, hasta prácticamente desaparecer, las líneas maestras que configuran el texto cervantino. De entrada, la estructura de relato itinerante - precisamente madurada en la época, y de la que luego tanto se nutriría el cine bajo la forma de la *road movie*- ha perdido su espesura a causa de la (discutible) voluntad por sintetizar en un film de duración estándar las mil páginas que suman las dos partes de la obra, para ponerlas al servicio del público anglosajón; una condensación selectiva que, lejos de hacer de la película un devenir más rico y fluido, la convierte en una entrecortada e interrumpida acumulación de aventuras. Éstas, además, aparecen expuestas a lo largo del metraje con un notable desequilibrio; véase, si no, la excesiva duración del episodio de los odres de vino, más vistoso y espectacular que otros, pero evidentemente menos cargado de sentido en el conjunto del relato, o (como contrapunto) la escasa entidad que en el film presentan los episodios relacionados con la Inquisición, estratégicamente salpicados por Cervantes en su *Quijote* con una sutil intención crítica. Igualmente, el personaje de Dulcinea, sin duda

agradecido desde el punto de vista comercial, se ve afectado por esta descompensación, al ostentar una presencia física casi permanente, desviada del original pero, ante todo, innecesaria dramática y narrativamente por convertir la sugerencia fantasmal del personaje en una identidad, por obvia, inane y redundante.

La reduplicación de lo real, la debilidad de la barrera entre éste y la ficción, es uno de los artificios que afecta no sólo a la novela de Cervantes, sino al ingente aparato conceptual barroco. La aprehensión que de él han efectuado Rakoff y su guionista Hugh Whitmore no puede resultar más pobre y desprovista de complejidad. Lejos de aparecer desarrollado dramática ni filmicamente, se encuentra meramente yuxtapuesto en la línea narrativa principal; hasta la serie de dibujos animados -destinada, como suele ser habitual en el género, al público infantil- perpetrada por Cruz Delgado en 1978 para Televisión Española supo integrar en su discurso, aunque con resultados hartamente discutibles, el carácter metatextual de la novela, aquí ni siquiera apuntado o esbozado. En *The Adventures of Don Quixote*, el realizador recurre a la manida estrategia de la cámara lenta para plasmar la confusión entre la realidad y la percepción distorsionada de ésta por parte de Don Quijote, como ocurre en el popular episodio de los molinos de viento. Igualmente, y valga como ejemplo ilustrativo, una escena plagada de resonancias oníricas y espectrales como aquella en que una enorme cabeza de bronce predice el futuro a los protagonistas es prácticamente anulada por la escasa habilidad de Rakoff para dotar de sugestión a las imágenes: al final de la secuencia, un plano general sin densidad visual alguna muestra a un enano bufón saliendo de la parte posterior de la enorme figura (gigantesca metáfora de la realidad), neutralizando así la mínima espesura lograda en las tomas precedentes.

Tampoco el espejo crítico de la realidad social española de comienzos del siglo XVII, ni la capacidad clarividente de Don Quijote para "saber ver" más allá del primer nivel de la apariencia, adquieren en el film un rango suficiente para trascender la mera anécdota argumental; es más, el protagonista -aquí, antes que nada, un hombre enamorado- es dotado de un histrionismo que convierte su patetismo original (que bien supo captar Manuel Gutiérrez Aragón en su serie, esta vez de imagen real, para TVE) en ridiculez y carácter bufonesco (Alonso Quijano intentando en vano montar a su caballo, la penitencia por su amada Dulcinea, el ya referido episodio de los odres de vino) al que contribuyen notablemente las peculiaridades interpretativas de un Rex Harrison lejano de las actuaciones que hicieron de él la quintaesencia de la ironía y el cinismo en la pantalla.

Tan sólo en el terreno de la resolución fílmica y la planificación, manifiesta haber intentado Rakoff una aproximación al conjunto de la estética barroca. Pero visto el film, las imágenes que en él se ofrecen parecen ser el resultado no de un ejercicio de asimilación plástica, sino de una cómoda asunción de los estereotipos formales propios de la televisión -y trasladados al cine para pantalla grande- de los años setenta: *zooms*, ralentís, contrapicados abruptos, tomas frontales al sol, abuso del primerísimo primer plano, desenfoques, etc., sin faltar incluso la inevitable y socorrida toma en profundidad de campo con las patas de los caballos en primer término. Efectivamente, este catálogo, lejos de responder a la búsqueda de un cierto "barroquismo" en la puesta en escena, que supondría al menos un ejercicio de acomodo formal a la materia narrada, revela únicamente la incapacidad del realizador para afrontar el universo cervantino, no ya con una óptica personal y analítica, sino, con el mínimo rigor indispensable para transmitir con verosimilitud y eficacia sus aportaciones a la historia cultural europea.

ESPAGNES III: MOURIR SAGE ET VIVRE FOU (DON QUIJOTE) (José María Berzosa, 1973)



Espagnes III: Mourir sage et vivre fou (1973).

Rafaël Rodríguez Tranche

La carrera cinematográfica de José María Berzosa (Albacete, 1928) se ha desarrollado

en Francia desde que, en 1967, realizara su primer documental: *Miguel Ángel Asturias: un maya á la cour du roi Gustave*. Su filmografía es prácticamente desconocida en nuestro país, tan sólo una de sus películas (*Arriba España*, 1975) ha sido estrenada aquí, aunque parte de su obra pudo verse en la retrospectiva que la Filmoteca Española le dedicó. A pesar de esta forzada separación espacial (en 1956 Berzosa se establece en París buscando las condiciones políticas y sociales que le permitan hacer cine), buena parte de su obra está dedicada a reflexionar sobre aspectos esenciales de la cultura española.

Así, en 1973 realiza para la televisión francesa la serie documental *Espagnes*, compuesta de tres episodios basados, respectivamente, en las figuras del Cid, Don Juan y Don Quijote. La elección no es casual ya que estos tres grandes mitos de la literatura fueron utilizados por el régimen franquista como estandartes de los valores eternos y universales de nuestra cultura. Precisamente, la mirada de Berzosa se ocupa de desmontar las visiones complacientes y tópicas sobre estos personajes que inundaron los libros de texto escolares y los monumentos laudatorios del período.

El título del episodio dedicado a El Quijote, *Mourir sage et vivre fou*, ya es elocuente respecto a la perspectiva que se quiere adoptar: la sabiduría final alcanzada por el personaje no es producto de la lucidez previa a la muerte, sino de una vida en la que no ha querido someterse a la "cordura" de los otros (idea en la se abundará en uno de los textos que recoge la película: "Se dio cuenta de que la vida no podía triunfar sobre la muerte. Lo que le aseguró la serenidad fue morir cuerdo y haber vivido loco"). El título hace suyo, además, el último verso del epitafio que el bachiller Sansón Carrasco dedica a Don Quijote al final del libro: "Tuvo a todo el mundo en poco;/ fue el espantajo y el coco/ del mundo, en tal coyuntura,/ que acreditó su ventura/ morir cuerdo y vivir loco". Así, el personaje es despojado del carácter mítico, épico con el que ha querido ser vendido como fetiche cultural, para ser interpelado como parte de un complejo universo literario (al que se han ido incorporando sucesivas ficciones y reflexiones sobre *El Quijote*). De hecho, el principal hallazgo del film es la forma en que se relaciona con su texto de referencia. No es, claro está, una adaptación o una versión libre, ni siquiera un documental conmemorativo, sino una "relectura" (en el sentido estructuralista del término) de algunos pasajes clave de la obra cervantina. De ahí que no dude en presentarse como texto que interroga y deambula por otro texto. Un juego borgiano (el film parte de una cita de Borges) que ya estaba presente en el cuento *Pierre Menard, autor del Quijote*, donde el protagonista se proponía

rescribir literalmente (pero sin copiarlo) *El Quijote* tres siglos después. Se trata, en definitiva, de resaltar aquellos aspectos (convocándolos en el film como citas expresas a las que los personajes dan lectura) que revelan la complejidad y las contradicciones del personaje, su radical independencia, frente a otras propuestas que se han quedado en la recreación literal de las acciones o han pretendido agotar todos los sentidos del original. Para situar al espectador en esta perspectiva se aplican dos mecanismos plenamente acordes con la manifiesta voluntad discursiva del film: estructurar el relato en forma de viaje (a la manera del propio devenir quijotesco) y situar su inicio en el momento de la historia donde el cura y el barbero hacen el "escrutinio" de la biblioteca de Don Quijote y queman parte de la misma. Esta secuencia (en la que Berzosa se otorga el papel del cura censor) se cierra con el descubrimiento de un ejemplar de *El Quijote*. En este punto arrancará una singular travesía en la que se ven envueltos tres enigmáticos personajes (convertidos, por momentos, en extraña transfiguración de Don Quijote y Sancho Panza): la señora, su chófer Josiano y Gabrielle, una joven ayudante. Una travesía donde se trenzan paisajes y pasajes, peripecias y un recorrido / reflexión por diversos textos: desde la propia novela original hasta las referencias borgianas, pasando por el *En attendant Godot* de Beckett e incluso *La vía láctea* (*La voie lactée*, 1969) de Buñuel. Enmarcando estos textos aparecerán las llanuras, los molinos y los pueblos manchegos y, en una deriva de sarcasmo folclorista, el Corral de Comedias de Almagro, una plaza de toros, una procesión, un cementerio y la supuesta casa de Dulcinea en El Toboso. Y es en este juego de saltos espaciales donde el relato opera su particular ajuste de cuentas con la apropiación franquista de *El Quijote*. Estos escenarios arquetípicos aparecen "tocados" por la realidad "gris", "triste" de la España de la época presente en diversos fragmentos documentales: la actuación de los Coros y Danzas de Almagro, la rondalla infantil que recibe a los personajes frente a la Casa-Museo de Dulcinea, el público que desfila en la procesión o la galería de locos que recorre la cámara en el manicomio son clara evidencia de un presente incómodo que escapa (o certifica su estulticia) a la imagen triunfal de la Historia y la sociedad que el poder franquista pretendía postular. Todo ello dará paso al que podemos considerar mejor momento de la película: cuando el director del manicomio, enmarcado por las figuras de la Señora y el Chófer que vienen de la procesión, explica a cámara el "cuadro clínico" de Don Quijote.

Por otro lado, esta libertad con la que el film se mueve indistintamente entre la peripecia, la cita textual y la emergencia de materiales documentales (partiendo de un estatuto de

ficción), hacen de él un insólito ejercicio de mixtura de géneros, de intercambio de registros. Pero, sin duda, lo que interesa a Berzosa es explorar el texto cervantino en todas sus dimensiones, a la luz de las contradicciones de su tiempo y, claro está, de la visión actual que pretende confinarlo a una sola lectura. Así lo expresará un personaje del film: "Ni el tiempo, inventor de tantas cosas, ni la cultura, que ha reducido tantos mitos a la nada, han podido reducirnos a la simple dimensión de personaje de novela nacido de la fantasía de un artista... que ha utilizado vuestra aparente locura para tildar de locos a sus contemporáneos... y vos habéis aceptado simular la locura para desenmascarar la locura de los otros... Así, os hemos encerrado en un hueco de nuestra biblioteca, os hemos condenado a ser un libro entre tantos otros".

DON QUIJOTE CABALGA DE NUEVO (México-España: Roberto Gavaldón, 1973)



La voz negra de Cervantes.

Carlos Blanco

En el sur lo negro significa verdad. La "voz negra" es la voz sincera, la que sale del alma, "la que sale de aquí" dicen dándose una palmada en las entrañas. Es la del cantautor que canta para sí, para su intimidad. También es negro el baile para uno mismo y el toreo para uno mismo y la pintura para uno mismo. Goya pinta para sí en sus "pinturas negras", es la voz del sentimiento, la de "su" verdad, la "voz negra".

Una "madrugá" oí a Rafael "el Gallo" decir a Luis Miguel Dominguín, "¿Tú nunca has oído la voz negra del toro?", "No, Maestro", "Yo, muchas. Es la voz de su intención inmediata. Yo la oigo cuando estoy delante con la muleta y él te mira fijo. Y de pronto la oyes. Es un susurro ronco: "Voy a matarte".

Yo creo, lo digo con mi voz de su intención inmediata. Yo la oigo cuando estoy delante con la muleta y él te mira fijo. Y de pronto la oyes. Es un susurro ronco: "Voy a matarte".

Yo creo, lo digo con mi voz más negra, que Cervantes escribió con su voz negra *Don Quijote*. Fue un atardecer, en su mazmorra de la cárcel de Sevilla y con su dignidad por el suelo. Acababa de destrozarle ante la gente un juez apellidado Oviedo. Le volteó sin piedad y dejó al aire sus vergüenzas, dejó su dignidad hecha un pingajo. Le llamó ladrón. Con todas las letras. Ladrón. Y delante de la gente que llenaba la sala, porque era audiencia pública. Y delante de Mateo Alemán, que no sé por qué estaba allí.

Miguel dejó de respirar. El juez le miraba sin pestañear. Es verdad que faltaba bastante dinero de las alcabalas que había recaudado para la Hacienda Real, pero no era un ladrón.

"No soy ladrón", se esforzó en dar calma a su voz, "y si Usía lee la anotación que hice en el informe verá que me hago responsable de ese dinero. No lo robé, simplemente no lo recaudé. Eran cincuenta familias que vivían en la miseria y no podían pagar. Pero en mi nota digo que yo lo pondré de mi bolsillo y doy mi palabra de honor.

Y se hizo un silencio. Todos le miraban.

El juez, la gente y Mateo Alemán.

Y el juez se inclinó a él con asombro:

- ¿Palabra de qué?

- De honor -firme.

Y volvió el silencio. De pasmo. Y el juez dijo peligroso:

- ¿Te burlas de mi?

Y Miguel tragó duro:

- No, Señoría. Doy mi palabra de honor. Ahora no tengo ese dinero, pero en cuanto estrene mi "Galat".

- ¡Imbécil! -con ira el juez- ¿Pero de qué diablos hablas? ¿Qué "honor" tienes tú, ladrón? ¡Devuelve el dinero o te encierro! ¡Paga, ladrón!

Miguel se inflamó como en Lepanto y exclamó ronco:

- ¡Soy escritor, Señoría, y soldado! -alargó rabioso su mano izquierda engarabitada-

¡Esta mano sostuvo el arcabuz en la más grande ocasión que vieron los siglos y verán los venideros! ¡Tengo honor, Señor, y doy mi palabra d...

- ¡Fuera! ¡Fuera, ladrón! ¡Encerradle! ¡Eres un ladrón estúpido! ¡Fuera de mi vista!

Y metieron su pingajo en la cárcel. Cuatro paredes negruzcas y un agujero con reja.

Se quedó de pie, inmóvil entre aquellas paredes guarras. Y se dio cuenta de golpe -un golpe que sacudió todo su pingajo- que acababa de llegar al "tiempo real". Se dio cuenta -lo venía sospechando a fuerza de trastazos- que vivía fuera de "su tiempo", que su modo de pensar y sentir chocaba con la "realidad", que su modo de encarar la vida, de resolver los problemas, de juzgar a los demás, su ingenua creencia de que "la cara es el espejo del alma" y que "el bueno triunfa siempre sobre la canalla" que decían los miles de libros que atiborraban su cabeza desde chaval en Alcalá ¡eran una asquerosa mentira! ¡Le habían envuelto en una dulce niebla que acababa de disiparse de golpe! ¡Esta es la vida real! ¡La cara sirve para engañar, si eres listo! ¡y la "noble mirada", para hundirte! ¡y la "honrada sonrisa", para sacarte hasta el último chavo y luego reírse! ¡Seguro que aquellas cincuenta familias que no pagaron se rieron de él, con más dinero que él y más listos que él!

Sí, tenía razón el juez. Un imbécil. Así le iba. Se sentía como un eje redondo en un agujero cuadrado.

Y de la rabia pasó a la amargura y de la amargura al sarcasmo y del sarcasmo -de un cruel autosarcasmo- a ideas confusas en su cabeza de escritor, que era siempre un hervidero. Y de pronto, un relámpago, *Don Quijote*.

Seguro que se quedó quieto para no espantar la idea.

Quietos. Sin aliento. Como todo escritor que se precie cuando llega la idea. Y quizá siguió quieto mientras caía el sol por el Guadalquivir y hacía subir al techo la sombra de los barrotes. Lo tenía. Tenía el personaje. Un personaje que conocía bien. Su sueños, su no dormir, su pasar noches de claro en claro leyendo o imaginando ¡tanta maldita falta de realidad!, ¡empapando el alma "de nobles miradas", "de nobles ilusiones", de "nobles acciones que el cielo premiará"!

¡Lo tenía! ¡Era fácil meterse en la cabeza de *Don Quijote* y era facilísimo escribir los ridículos (que aún le ponían colorado) al verse usar sentimientos "fuera de tiempo", como Don Quijote usando lenguaje y armas del XIII en el siglo XVI. Y hasta vio claro el modo de escribir el relato. "Sencillo desde la profundidad". Lenguaje sencillo,

aventuras sencillas pero dejando poso, el poso del brutal choque de los sueños con lo cutre. Y se puso a escribir rajándose el pecho, sincerándose con su "voz negra", empleando la primera persona ("*...de cuyo nombre no quiero acordarme*") porque en realidad eran sus memorias.

Lo escribió casi de un tirón. Le bastaba de vez en cuando mirar dentro de la armadura y verse.

Y "se apedreó" y "se dio palizas descomunales", "se ridiculizó" mil veces con rabiosa furia, hizo el payaso poniéndose en la cabeza una bacía "de oro purísimo", dio volteretas en calzoncillos en un risco, se flageló poniendo su ingenio en versos de amor a la más zafia del Toboso, confesó contrito su error al creer gigantes de las letras a vulgares molinos llenos de viento, rajó a espadaos a orondos tipos inflados de soberbia como pellejos de vino, se metió en una jaula para regresar a la "realidad" de la aldea y quemó en una hoguera sus libros, sus sueños. Quizá lloró.

Y calló su voz, su "voz negra".

Y en esto llegó Gary Cooper.

Alto, flaco y tímido. Me dijo, "Carlos, no quiero morir sin hacer *Don Quijote*.

¿Crees que serviré?".

Hablamos días y días. Le empapé de quijote, de gestos, de ademanes, del andar pausado y caballeresco tan distinto al contoneo del salvaje oeste, del mirar, "mira desde arriba, desde el sueño donde reside la justicia entre los hombres".

¿Y los revólveres?

¿Qué revólveres? - (Dios, no ha entendido nada)

Los que la gente une a mis caderas -me miraba tímido- ¿No crees que están demasiado acostumbrados a verme desenfundar?

Tienes razón-dije aliviado. Y añadí vanidoso- Yo me encargo de que olviden al vaquero masticando tabaco -pero nunca estuve seguro.

Así que me puse a escribir.

Pero yo no quería adaptar la novela. Por respeto. Por respeto a lo que Cervantes hizo para un lector del XVI, para ser leído con la clama del XVI, no con la impaciencia del XX y la velocidad del relato del cine ("esto es un latazo", dicen en cuanto te descuidas). Luego estaba la extensión. ¿Cómo voy a dar tijeretazos a ese texto, a esos diálogos, para meterlos en el tiempo comercial de cine? No. Me horrorizaba oír "esta peli es un

rollo".

Además, sabía que él me observaba por la celada del casco, dentro de la armadura.

Y opté por no "tocar la rosa, porque así es la rosa". Pero el aroma, el aroma cervantino, sí. La rosa es suya, pero el aroma es mío, de mis sentidos. Así que escribí al revés. Partí del aroma y reconstruí mi rosa, partí de su espíritu y reconstruí mi historia. La rosa salió ilesa. Los dos tipos, están. *Don Quijote y Sancho* siguen oliendo a la rosa cervantina. Que era lo importante.

Que me perdone Miguel.

Ya sé que tomé el camino más arriesgado, pero sin riesgo no existe emoción y sin emoción no merece la pena escribir. Escribí pensando y sintiendo la novela. Quizá pensé con el sentimiento y sentí con el pensamiento. No lo creo, eso sería lo perfecto, según Unamuno.

Y se murió Gary.

Y me destrozó. Destrozó a su amigo. Y sigo destrozado. Y sigo sin creerlo. Gary Cooper era inmortal. Y lo sigue siendo.

Tardé mucho en ser yo.

Hice la película con Fernando Fernán Gómez. Varié el modo de interpretar a Don Quijote. Pero esto se lo dije a Juan Cobos, que me hizo una larga entrevista. (Yo no sé resistirme a Juan Cobos. Porque es mi amigo y porque pregunta suave y suave te saca los entresijos. Es el mejor).

*Entrevista a Carlos Blanco*²¹⁹

Juan Cobos

¿Cómo te enfrentaste a la adaptación de «Don Quijote» para Gary Cooper?
¿Mantuviste la misma línea en el film de Roberto Gavaldón con Fernán-Gómez y «Cantinflas»?

No. Gary Cooper tenía un lado fácil y otro difícil para «encajar» el personaje con el público. El fácil era su trayectoria cinematográfica. Era el «bueno», sin la menor duda,

²¹⁹ Fragmento de la entrevista de Juan Cobos a Carlos Blanco para la publicación *Conversaciones con Carlos Blanco*. Un Guionista para la Historia. 46 Semana Internacional de Cine de Valladolid, 2001.

y así estaba en el corazón de los espectadores de todo el mundo. Cuando yo dijese que «a Alonso Quijano se le conocía en la aldea por 'el Bueno'», el público me daría la razón. Lo comenté con él, y añadí: «Por tanto, tenemos asegurado que el público estará de tu parte y -esto es muy importante para mí- tenemos asegurado su malestar, su angustia, cuando te vea hacer el ridículo vestido con armadura y la bacía de un barbero en la cabeza. Es fundamental que el espectador comprenda que vas disfrazado, que ya nadie va con armadura por los caminos, que eres un hombre con la mejor intención, pero que llegó tarde. Y cuento con ese 'malestar en la butaca', con esa angustia al ver cómo se burlan y apedrean a su héroe de tantas películas. El espectador entenderá que su héroe soporta tanto al oírte decir al bachiller, al juez y al mundo: 'La vida de los caballeros andantes es un purgatorio, pero después del purgatorio está siempre la gloria'».

El lado difícil del encaje de Cooper en el personaje era su condición de «hombre del Oeste». Me lo dijo él mismo: «¿No crees que cuando me vean aparecer a caballo, buscarán los dos 'colts' a los costados?». «Desde luego», contesté, «pero yo me encargo de que eso dure poco». Cuando murió sentí una gran desilusión profesional, y un gran dolor como amigo.

Con Fernando Fernán-Gómez fue distinto. Ya no tenía la bondad de mi parte ante el espectador. Fernando no da «en bueno». En cambio, es más actor que Cooper, sobre todo «sintiendo» a Don Quijote. Es un actor tan «hondo», que no dudé ni un segundo de su éxito. Y resulta comodísimo para un escritor, porque multiplica por mil lo que has escrito.

Gary Cooper, tímido como era, me propuso un arranque para el guion. Me lo contó con mimo, y me dolió tener que chafárselo, pero lo hice lo más suavemente que pude. Lo que me proponía era «un yanqui en la corte del rey Arturo», es decir, «un vaquero en La Mancha», tirando el lazo a las aspas del molino, agujereando a tiros los pellejos de vino, etc. Le convencí en treinta segundos.

Muerto Gary Cooper, tuve que hacer una revisión profunda del guion. Fui a ver a FernánGómez al teatro Beatriz, donde estaba interpretando «Un enemigo del pueblo», y se lo propuse. Luego llamé a «Cantinflas», le recordé nuestra conversación de unos años antes en Madrid, y le anuncié que iba a México a llevarle el guion. Le gustó y lo hicimos con la Columbia, que era quien manejaba sus películas en todo el continente americano, pero sin que figurase en este caso. De vuelta en Madrid, fui a ver a Blasco y a sus compañeros de Filmayer y les propuse una película sobre Don Quijote, con «Cantinflas» de Sancho Panza.

Creyeron que bromeaba. Saqué el contrato con «Cantinflas» y, claro, firmamos en el acto. - Y el rodaje con «Cantinflas», ¿fue fácil o difícil? - Era productor conmigo. Quiero decir que comandaba el rodaje. Y fue difícil. Era una estrella y ejercía. Al único al que se rindió fue a Fernán-Gómez. Un día me dio las gracias por facilitarle la ocasión de trabajar junto a «un grandísimo actor». La crítica no lo aceptó demasiado bien como Sancho Panza, quizá porque mantuvo su personalidad de «Cantinflas», que era fortísima. La crítica -no el público- no pudo superponer los dos tipos, el de Sancho y el de «Cantinflas». Para mí, en cambio, el pícaro mexicano tenía una clara herencia española. Me criticaron el acento, y yo preguntaba: «¿Y si Cervantes lo hubiese hecho gallego? ¿ya no sería Sancho? ¿el 'tipo' depende del lugar de nacimiento, o es universal, como Don Quijote? Sancho, con acento mexicano, es más nuestro que el Sancho soviético, con acento de Crimea, aceptado por la crítica -y con razón- como formidable».

Está muy bien la idea de que Cervantes aparezca como escribano en el interrogatorio a Don Quijote y Sancho. ¿Escribiste los diálogos y los retocó «Cantinflas»?

A «Cantinflas» era muy difícil pararle. El discurso de la ínsula Barataria salió muy mal el primer día y por la noche me llamó para consultarme. El problema era que se dedicaba a «cantinflar» y eso detenía la acción, porque el guion tiene que seguir. No se pueden hacer divagaciones verbales y detener la historia que estamos contando al espectador. En la secuencia en que le nombran gobernador, le sugerí -no sólo era el personaje principal, sino también coproductor- que empezase hablando, se levantase y hasta ese momento avanzase en el diálogo que tira de la historia. Ahí podía «cantinflar» lo que quisiera. Y luego, dejando atrás el pasillo, se iniciaba un segundo bloque en el que volvía a hablar y progresaba la historia.

Hay un juicio en la plaza que no figura en el texto de Cervantes... - No figura, pero lo da a entender. Y, de paso, aprovecha para decir lo poco que creía en la justicia de aquel tiempo. Es al final de la primera parte, que fue la última para él. En plena discusión sobre si es bacía o yelmo, irrumpen unos alguaciles que traen un papel para detener a Don Quijote. A Cervantes, como escritor, debió de rechinarle que tranquilamente, sin una denuncia, pudieran matarse borregos a lanzazos, destrozarse la vela de un molino, derramar una cantidad ingente de vino a

espadaos, perseguir a dos frailes de la Orden de San Benito -«cuyo paradero se desconoce»- o dar volteretas en calzoncillos en lo alto de una peña, reinando «Nuestra Muy Sobria y Seria y Católica Majestad, Felipe II». Pero -quizá por cansancio o porque eligió la burla- decidió que el cura «primase» al alguacil y Don Quijote se salvase. Yo preferí seguir adelante. Era el modo más lógico de resumir todas las hazañas quijotescas, tan conocidas. No cansar al espectador con lo ya sabido y decir por boca del bachiller -al que así destacaba- la diferencia entre Alonso Quijano, «el bueno pasivo», y don Quijote, «el aguerrido activo». «Cantinflas» me confesó: «Ahora he entendido quién es y lo que busca». Por cierto, José Orjas, aquel maravilloso actor que en mi película hacía el Oidor, presidiendo el tribunal con su aspecto de caballero del Greco, me dijo una mañana en un susurro: «A veces fallo en mi diálogo con 'Cantinflas' porque no sé cuándo va a parar de 'cantinflear' y entro tarde, le doy la réplica tarde». «Hablaré con él», le respondí. «¡Pero no se lo digas así, dile que me quedo extasiado, ya sabes!». - ¿Cómo reaccionó «Cantinflas»?

Le pidió perdón y acordaron una señal para indicarle que dejaba de 'cantinflear'. Orjas era una persona culta, exquisito en el trato y concienzudo en su trabajo. Días antes de acabar le di las gracias, como guionista, por levantar mi personaje. «No -me dijo-, no hay buenos o malos actores. Hay buenos o malos personajes». Yo creo que, efectivamente, hay buenos personajes que ayudan, sólo ayudan, pero el actor-actor, «el que engaña sin mentir, el que engaña sinceramente», eleva el personaje mucho más arriba de lo que soñó el escritor. Tan arriba como está él ahora. - ¿Fue un éxito desde el punto de vista de la taquilla? - Para mí, no. De las tres películas que produje, Don Quijote cabalga de nuevo, La espada negra y Hierba salvaje, ni siquiera cobré el guion. El adelanto de distribución de la primera de ellas nunca se amortizaba, porque los ingresos se iban restando de la cifra recibida, pero siempre me decían que se habían hecho nuevas copias, que se habían producido otros gastos, y yo seguía debiendo casi lo mismo que había recibido para financiar una parte del proyecto. Quien sí ganó mucho dinero en la coproducción fue «Cantinflas», porque la película funcionó muy bien tanto en México como en otros países americanos. De México yo podría haber cobrado al menos una buena cifra de derechos de autor, pero me dijeron

que había dos sociedades y Mario y su productora pertenecían justamente a la que no llevaba la película. Un día me llamaron de la distribuidora española y, como seguía siendo deudor, me ofrecieron una pequeña cantidad a cambio de ceder mis derechos como productor, firmé y ya nada tengo que ver con la película. - En Don Quijote cabalga de nuevo se reúne un trío de cuñados, ya que tú escribes y produces, la dirección artística es de Gil Parrondo y la fotografía de Paco Sem-pere, Quico, como le llamabais en familia. A mí me lo presentó Berlanga cuando yo empezaba y tuve la suerte de trabajar en alguna película con él y hasta de que iluminase algunos documentales de los que dirigí a finales de los sesenta. - Tu hermano Pepe fue fijo en su equipo de cámara. - Y Concha, mi mujer, antes de la Escuela de Cine hizo con él Los chicos, de Ferreri. El trabajo de Paco en El pisito, Plácido, Diez fusiles esperan, Los peces rojos y tantas otras fue extraordinario. Para Berlanga, Paco era fundamental.

Una vez me hizo grandes alabanzas de su trabajo y le dije: «Pero hombre, Luis, díselo a él, que le levantará la moral». A Quico, por ser hombre tan sencillo, nunca se le elogió como a otros que, a mi entender, lo merecían menos.

El aroma cervantino

Con un texto como el de «Don Quijote», encontrarías problemas a la hora de traducirlo a otros idiomas...

Tuvimos un problema grave. No se conseguía el inglés equivalente, que además resultase agradable al oído. Yo conocía a un poeta inglés que iba por el Café Gijón y que era profesor en Salamanca... - ¿David Charles Ley? - Sí, ¿le conocías?

Le escuché alguna conferencia en el British Institute, cuando lo dirigía Walter Starkie, y escribió algún texto en el primer número de Cinema Universitario, la revista que editaba el cineclub del SEU cuando lo dirigía Basilio Martín Patino.

Le expliqué que, aunque la traducción no era cosa mía, me gustaría que tuviera un poco de sentido común. Por ejemplo, había suprimido el «vos» para acercarlo más al espectador, pero entre el lenguaje de Don Quijote y el de Sancho debía haber diferencias, de palabras y de tono. «Se me ha ocurrido», le dije, «y hablo desde la ignorancia: ¿Qué pasaría si Don Quijote hablase como un personaje shakesperiano? Y

en cuanto a Sancho, quizá como el mundo de Falstaff y su cuadrilla». El profesor Ley me dijo que podía quedar muy bien, porque él creía que eso era lo que necesitaba el guion. Le entregué la traducción a Fregonese, que manejaba bien los dos idiomas, y le hizo ascos; me dijo que sonaba «repipi». Tuve que explicarle que yo había pedido un inglés de Inglaterra, y además con matices shakesperianos. Entonces recordé que el propio Gary Cooper, cuando decía «yes», sonaba más bien como «yap». - Con Orson Welles, cuando quería acabar en España su «Don Quijote», que consideraba una serie de variaciones sobre el texto de Cervantes, tuve el problema mucho más a mi favor. El había utilizado para los diálogos frases tomadas de los personajes de la novela. Como seleccionó y cambió una serie de aventuras -pues los sitúa como seres del siglo XVII pero en el mundo de los años cincuenta del siglo XX-, mi tarea al tener que presentar un guion en el Ministerio (para obtener el permiso de rodaje de lo que le faltaba) era buscar en el original castellano lo que él había tomado de una traducción inglesa. Y la verdad es que casi todo estaba allí, y con paciencia, viajando atrás y adelante en ese hermoso libro, pude recuperar casi todas las palabras de Cervantes. - Yo creo que «Don Quijote» es, ante todo, una reflexión melancólica de Cervantes. Pero, además de melancólica, creo que hay en él una actitud nostálgica. Mi impresión es que pensaba de verdad en «aquella edad y siglos dichosos a los que los antiguos llamaban...». Es una exposición sincera suya, donde más se le ve. La pregunta que yo me hago es: ¿De verdad se cree que «Don Quijote» es el lenguaje? ¿su valor radica en la relación de los capítulos, uno tras otro, tal como los escribe y los piensa un autor del siglo XVI? Donde queda muy dibujado el propósito, y sobre todo el personaje, es cuando le nombran caballero y le calzan las espuelas delante del mesonero, y pasa toda la noche velando las armas al lado del pozo. Yo digo que no me interesa en absoluto cómo lo dice. Si no he entrado en el personaje, no hay nada que hacer. Pero si he entrado, y lo paso mal y bien al tiempo con el personaje de Don Quijote, y no soy capaz de hacerle hablar hoy, pero con el carácter que le puso Cervantes, entonces vale más que abandone. Para poder hacerlo he de conocer bien al personaje. Si me dan el estudiante de «Crimen y castigo», y en un momento determinado no soy capaz de adoptar interiormente su situación de conciencia y desarrollar una parte de su pensamiento, es que no conozco la obra, ni la he entendido ni puedo hacer nada. Y, en el caso de «Don Quijote», si sin dejar de ser absolutamente fiel al personaje cervantino, no le hago hablar de forma

que arranque las lágrimas de mi doña Genoveva, con palabras de hoy, no valgo nada. Si lo logro, estoy seguro de que Cervantes me lo agradecería. Lo importante son las lágrimas, no las palabras exactas.

Por eso no me importó tanto lo del lenguaje de «Cantinflas», porque es una novela del siglo XVI, que se adelanta a su tiempo en cierto punto y se atrasa en otro. Si fuese un adelanto, estaría en el Barroco, y no lo está; tiene todavía la sencillez lineal del Renacimiento. Es la Sagrada Cena de Leonardo Da Vinci, que está hecha con tiralíneas. Yo no puedo meter la sencillez de expresión del Cervantes del siglo XVI, con una manera de contar propia del siglo XVI, aunque con unos personajes de siempre, en unas imágenes y en un procedimiento del siglo XXI. Es imposible. Entre otras cosas, por algo fundamental, que es la velocidad de relato. Se aturdiría. Como no puedo meter en dos horas todo ese caudal que despliega Cervantes. Considero que no puedo traicionar -mutilando, que sería el procedimiento- esa novela. Lo que sí puedo hacer es describir las impresiones que me producen Don Quijote y Sancho. Porque esas impresiones son mías. Y, además, intransferibles. Lo que traté de hacer -seguramente no lo conseguí- fue rebobinar, y de las impresiones que me produce la novela cervantina, ir hacia atrás, y del olor, la esencia y el aroma de la flor, reconstruir la flor misma. Es entonces cuando puedo decir que esa flor es mía. Ya sé que el aroma y la esencia son cervantinas. Afortunadamente. Pero el color, la disposición de los pétalos y los estambres son míos. Y lo digo para que se considere que soy el culpable, no por otra cosa. Pero lo bueno -el aroma, la estética- es cervantino.

El Quijote es tan de Miguel de Cervantes que muchas veces me he quedado parado, porque lo empieza contando en primera persona: «... de cuyo nombre no quiero acordarme». Luego se le olvida, y no sabemos si el autor es Cide Hamete Benengeli o quién es. Se arma un lío, porque va escribiendo sobre la marcha, y va con tanta fuerza que rompe uno de los refranes españoles: «nunca segundas partes fueron buenas». Ésta sí, ésta es superior a la primera en cuanto a explotación del ingenio. Para mi gusto, pesa más el ingenio de esa primera parte, pero es muy difícil, escribiendo bajo presión: por el ambiente, por Lope de Vega y por el Quijote apócrifo de Avellaneda... Y le sale una segunda parte estupenda. Se trata de un escritor que va a salto de mata, y que, económicamente, lo pasó mal toda su vida. Es para llorar.

*Don Quijote Cabalga de nuevo: Cantinflas hace su lectura del mito*²²⁰

Marina Díaz López

A los pequeños Luna y Pablo; espero que ellos también se busquen en Cantinflas, en Sancho y en don Quijote

Hay algo de incómodo en las efemérides, quizás porque exigen el ejercicio ingrato de establecer una lectura de aquellos elementos fundacionales de la cultura en la que se vive y se piensa. Confrontar sus valores con una realidad, que suele responder de una manera decepcionante, es tarea que no siempre resulta feliz pero que, obligadamente, activa nuestro compromiso con el sentido todavía vigente de los mitos que nos dan identidad. El replanteamiento constante de lo que han de ser los clásicos para toda contemporaneidad estructura un espacio en el que se reconocen los referentes y se asumen las distancias. Y en esto, resulta algo complicado propiciar que nuevos significados se deriven de nuestra posición dentro de las tradiciones y de su responsabilidad para reinventar constantemente aquello que queremos como "nuestra cultura". Sin duda, el mito quijotesco es un lugar primordial para ejemplificar este proceso de relectura.

El cine como lugar de creación y de mediación primordial del siglo XX no podía dejar de lado un nuevo diálogo con *El Quijote*. Cada nuevo relato de sus adaptaciones parece un libro de lamentaciones sobre la incapacidad de este nuevo medio para asumir el reto de reinventar sus contenidos. De todas las producciones basadas en él, la que aquí nos ocupa es un caso extremadamente delicado por el denodado protagonismo de uno de sus partícipes que tiñó, con su carácter de celebridad en su tiempo²²¹, la posible actualización del imaginario transitivo que impone la novela de Cervantes. La naturaleza paródica que define *per se* la novela sufría en *Don Quijote* cabalga de nuevo una nueva vuelta de tuerca motivada por la presencia de un actor internacional de habla hispana que asumía el reto de evidenciar, una vez más, la capacidad fantástica, idealista y cómica de la singular epopeya manchega.

²²⁰ Agradezco a Luz Bejarano Coca su revisión del texto.

²²¹ Emilio García Riera lleva al extremo la relación entre ambos personajes: "A falta de una buena lectura del Quijote, lo que delata la actitud de Cantinflas es el convencimiento de estar rindiendo homenaje a alguien tan genial como él mismo: para esta forma de fariseísmo, genio es igual a celebridad". *Historia documental del cine mexicano* (Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1975), p. 112.

La producción

En 1972, el gran cómico y actor Mario Moreno 'Cantinflas' encarnó a un Sancho muy peculiar que acompaña, una vez más, al ingenioso hidalgo. La película fue rodada íntegramente en España, con un equipo técnico y artístico español, donde la presencia del singular actor parecía un mero adalid para dar la necesaria dimensión comercial a la película. Al menos así lo apuntaron prácticamente todos los comentaristas y críticos tras su estreno en España²²². Cantinflas era una "persona" cinematográfica marcada de manera rotunda como personaje tipificado mexicano, por lo que situar a su personaje en el locus evidente de La Mancha sólo parecía tener justificación por la enorme popularidad del cómico mexicano para el público español e hispano. La puesta en marcha de este evidente reclamo²²³ pasaría por alto la enorme dificultad de hacer verosímil la interpretación naturalista del famoso escudero. Este fue el tono de la crítica que recogió la recepción de la película, según se aprecia en la muestra siguiente: «Casi a ningún conocedor de la obra cervantina le habrá gustado el "Sancho" que hace Mario Moreno. No porque el popular Cantinflas no dé, como siempre, una gran lección de actor sino porque es muy difícil hacer desaparecer de la mente de los espectadores la imagen creada, a lo largo de muchos años, del fiel escudero. Es indudable que a efectos comerciales la presencia en el reparto de Cantinflas es una buena garantía para el éxito de la película. Pero no es menos cierto que Sancho Panza, encarnado por Marío Moreno, resulta chocante, cuando no incómodo.»²²⁴

²²² La película se estrenó en el cine Capitol en Madrid, el 9 de marzo de 1973, y en México DF, en los cines Cinema Plaza Satélite 70, Cinema Uno y Cinema El Dorado 70, el 12 de julio de 1973, con una permanencia de nueve semanas.

²²³ En el estudio sobre la recepción del cine latinoamericano en España, Alberto Elena demostró cómo, a fines de los noventa, las doce primeras películas de esta procedencia continental con mayor número de espectadores eran películas de nuestro cómico. "La difusión del cine latinoamericano en España" (*Cuadernos de la Academia*, n° 2, enero de 1998), p. 229.

²²⁴ Sin autor, "Don Quijote cabalga de nuevo" (*Informaciones*, 11 de marzo de 1973).



Don Quijote Cabalga de nuevo, de Roberto Gavaldón (1973).

Sin embargo, el protagonismo de Cantinflas posee una importancia mayor en la historia de las adaptaciones de *El Quijote* que su mera incursión en esta producción para hacer de la película un éxito comercial. La producción del *Quijote* con Cantinflas tiene una historia que se remonta a los años cincuenta, probablemente siguiendo una inquietud suya de asumir una adaptación del libro²²⁵. La primera ocasión de protagonizar un Quijote se le presenta en una época dorada para él; su periodo de estelarización internacional gracias a la película *Around the World in 80 days* (*La vuelta al mundo en ochenta días* [Estados Unidos: Michael Anderson, 1956]). En esta superproducción emblemática e histórica interpretó a Passepartout, acompañante del protagonista de la novela de aventuras de Jules Verne, versionada y producida por Michael "Mike" Todd en su sistema Todd-AO. Dentro de este proyecto y en lo personal para Cantinflas, su presencia suponía un intento de abordar el mercado cinematográfico norteamericano desde dentro, al que después seguiría *Pepe* (Estados Unidos / México: George Sidney, 1960). Esta segunda película, que coproducía con su socio Jacques Gelman y Columbia, buscaba ser un ejercicio melodramático de variedades y presencias estelares, realizado como una auténtica dedicatoria a la estrella latina en el universo hollywoodiense representado por un sinfín de estrellas y caras conocidas. La

²²⁵ Luis Gómez Mesa confirma este anhelo: «En *Don Quijote cabalga de nuevo* (..) el personaje principal no es el hidalgo manchego, sino su escudero Sancho, por interpretar este personaje Mario Moreno 'Cantinflas'. (Una ilusión del "manito" muchas veces anunciada: ¡hasta se aseguró que le incorporaría en una película hollywoodiense!).» *La literatura española en el cine nacional* (Documentación y crítica) (Madrid, Filmoteca Nacional de España, 1978), p. 79.

justificación de su presencia como elemento exótico en Hollywood estaba ya legitimada, pero su trabajo en la gran industria no iría más allá.

La incorporación de Cantinflas a *La vuelta al mundo en 80 días* hay que pensarla en dos claves que ayudarán a entender su papel para *El Quijote* que, curiosamente, terminó por protagonizar casi veinte años más tarde. Por un lado, Cantinflas era una estrella diferida de la industria norteamericana pues sus películas eran distribuidas por la Columbia desde los años cuarenta. Y por otro, la representatividad 'latina' de la 'persona' cinematográfica del actor Mario Moreno, su indiscutible popularidad entre el público de habla hispana, establecía un guiño claro para esta inmensidad de espectadores hispanohablantes cuya fidelidad ya estaba convenientemente demostrada. La calidad de estrella de Cantinflas se demostró inmediatamente.

El rodaje de *La vuelta al mundo en 80 días* se inició en España, donde la atención periodística se volcó sobre la presencia del actor en esta superproducción internacional. Tiempo después, en marzo de 1958, salta la noticia de que el plenipotenciario productor Todd planea realizar una adaptación de *El Quijote*, tras el éxito mayúsculo de la versión de la novela de Verne. Entre los nombres que se van escuchando para protagonizar esta producción están el de Alec Guinness, Jerry Lewis, 'Fernandel', Elisabeth Taylor (entonces prometida de Todd), y sobre todo Cantinflas. El rodaje se preveía en España, aunque también se habló de Grecia, Montenegro o la costa dálmata. Es probable que Cantinflas interviniera muy activamente en el proyecto, o tratara de usar su influencia sobre el productor, con el que había establecido una relación de amistad también hecha crónica, hasta el punto de registrarse en los ecos de sociedad varios momentos de ocio, así como su presencia como testigo en la boda de éste con la actriz Liz Taylor en Acapulco. Lamentablemente, la compañía de Todd cayó en desgracia una vez que aconteció el accidente aéreo mortal del productor ese mismo año, y con ella sus proyectos en marcha.

No obstante, la propuesta para adaptar de nuevo *El Quijote* pasará, de manera invisible, a otras manos que conectan ese espacio mágico de producción cinematográfica norteamericana en la España de los años cincuenta. El mismo año 1958, el guionista Carlos Blanco había sido contratado por Samuel Bronston para escribir un *biopic* sobre el famoso almirante Horatio Nelson. Este proyecto tenía todos los elementos de las producciones del famoso judío-estadounidense radicado en España. Bronston estaba dispuesto a levantar proyectos de corte histórico que propiciaran la puesta en escena de toda gran

superproducción norteamericana operativizando la ubicación de su producción en tierras españolas. El mayor y más exitoso exponente fue *El Cid* (Estados Unidos / España: Anthony Mann, 1961), que daba vida a uno de los héroes españoles más reivindicados por el franquismo²²⁶. Blanco era la persona idónea para cualquier empresa de estas características. Conocía perfectamente la industria norteamericana después de su paso por Hollywood en 1955 para trabajar en la 20th Century Fox, a la que luego siguen sus colaboraciones con la RKO y finalmente, la Columbia²²⁷, compañía más que próxima a Cantinflas, según hemos visto. Inmerso en el proyecto de Nelson, Carlos Blanco recibe la llamada de Bronston para que se entrevistase con Gary Cooper, que estaba interesado en protagonizar una adaptación de *El Quijote*. Sin duda, Bronston apostó por esta nueva empresa que le permitiría contar con una de las estrellas de Hollywood a través de uno de los mitos españoles más universales. Blanco escribió una primera versión de *El Quijote* donde se barajaba el nombre de Lou Costello para el papel de Sancho, que también fue descartado por la muerte del actor en 1959. Finalmente, es el propio Blanco quien sugiere el nombre de Cantinflas que venía avalado a ojos de Bronston, precisamente, por su presencia en *La vuelta al mundo en 80 días*, lo que evidencia la búsqueda de una distribución internacional para las miras del productor afincado en España.

El proyecto quedó aparcado durante otra decena de años, probablemente por otras prioridades en la agenda de Bronston, que terminaron por malograr su puesta en marcha por la quiebra del 'imperio' en 1971. Blanco se quedó con una primera versión por la que le pagaron seis millones de pesetas. Es probable que la obstinación por realizar la película fuera un hábito compartido entre Blanco y Cantinflas, que también tenían una relación personal previa. En 1972 se crean *ex profeso* dos productoras que darán a luz a *Don Quijote cabalga de nuevo*. Por la parte española, Oscar PC asumirá la preproducción, realización y

²²⁶ Resulta reveladora esta cita de Jesús García de Dueñas, donde quedan explicitadas las coordenadas de Bronston en sus producciones españolas: «A costa de un héroe derrotado, perfecta sublimación de sus más íntimas aspiraciones de *auteur* (...) respetando una leyenda que convenía perfectamente a sus intereses y que causó sensación en todo el mundo porque se consideró que eso era la encarnación del carácter quijotesco español, Samuel Bronston podía pensar que, de verdad, iba a construir un Imperio.» *El Imperio Bronston* (Madrid / Valencia, Ediciones del imán / filmoteca de la Generalitat Valenciana, 2000), p. 209.

²²⁷ Casimiro Torreiro, "Carlos Blanco", en José Luis Borau (dir.), *Diccionario del cine español* (Madrid, Alianza Editorial/Fundación Autor/Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, 1998).

posproducción a cargo de la persona ejecutiva de José Antonio Junceda, que encabeza el equipo formado por el propio Blanco, el director de arte Gil Parrondo (cuñado de Blanco), y el músico Waldo de los Ríos²²⁸. De la parte mexicana, Mario Moreno apoyó el proyecto con su firma Rioma, anagrama de las sílabas del nombre de pila del actor. Rioma era la reconstitución de su productora de toda la vida, Posa Films, dirigida junto al financiero ruso radicado en México, Jacques Gelman²²⁹. El otro miembro mexicano del equipo será el director, Roberto Gavaldón, que aparece como productor ejecutivo de la parte mexicana en los títulos de crédito. La designación de Gavaldón como director fue, probablemente, una imposición del propio Mario Moreno, aunque no era su "director de cámara", Miguel M. Delgado, que llegó a dirigirle en treinta y tres películas. No cabe duda de la seguridad que debía dar a Moreno uno de los directores más prestigiosos de la época clásica del cine mexicano que, en esta época, estaba en España involucrado en varias producciones que realizará después de dirigir esta versión quijotesca²³⁰. Gavaldón daba, de cara al mercado mexicano, la presencia necesaria de un director de calidad para una empresa que exigía todos los cuidados para que su desarrollo dramático y su puesta en escena atendiera a la importancia de adaptar a un mito.

²²⁸ Este mismo equipo realizará la única producción que siguió a esta encabezada por Oscar PC, *La espada negra* (Francisco Rovira Beleta, 1976), que presentaba una revisión de la historia de los Reyes Católicos, también escrita por Blanco.

²²⁹ La firma Rioma realizaría después las películas de Cantinflas, *Conserje en condominio* (1973), *El ministro y yo* (1975) y *El patrullero 777* (1977). Más allá de estas producciones, protagonizará su última película *El barrendero* (1981), con la firma Cantinflas Films. Todas estas películas fueron dirigidas por Miguel M. Delgado.

²³⁰ Roberto Gavaldón se encontraba en España invitado por el productor Luis Sanz, de Cámara Films, para dirigir una película de Rocío Dúrcal que no se pudo llevar a cabo. Después de *Don Quijote cabalga de nuevo*, dirigirá a Amparo Rivelles, actriz bien próxima a la industria mexicana, en *La madrastra*, en *México Amor perverso* (1974) y en *La playa vacía* (1976). Es evidente que el director estaba buscando diversificar sus posibilidades dentro del marco político de las coproducciones: «[Y]o sí pugno por la reciprocidad con España, que lo mismo que se haga allá se haga aquí. De modo que estoy en esa tarea, soy promotor de muchos proyectos como he culminado dos ya: *El Quijote* (sic), con Cantinflas y *La madrastra*, con Amparo Rivelles. Todo eso ha sido promoción mía y quiero seguirla sosteniendo, pero a base de verdadera reciprocidad.» Eugenia Meyer (coord.), *Cuadernos de la Cineteca nacional. Testimonios para la historia del cine mexicano* (México, Cineteca Nacional, 1976), tomo 7, p. 85.

Cantinflas a lo Sancho Panza

Don Quijote cabalga de nuevo se inicia en media res. Hay una larga introducción de casi seis minutos en la que se presentan los capítulos más emblemáticos de la primera parte del libro en un montaje de tratamiento de luz y color que apunta a la lectura fantástica de la realidad de la epopeya quijotesca que busca la película. Como han definido los comentaristas de *El Quijote*, Sancho se introduce en medio de esta primera parte y es, sin duda, en la segunda donde su personalidad complementa y se hace dialogante expresamente con la del hidalgo. Esta contraposición y complemento entre ambos conjugan las preocupaciones del libro en un constante diálogo vivificante entre caballero y escudero. Este constituye, por tanto, el punto de inflexión de la película, que se inicia antes del final de la segunda salida del caballero y a lo largo de la tercera y última. Quizás el rasgo que mejor supo captar Blanco es el momento de la historia en la que los personajes del libro son conscientes de su doblez, porque saben de la edición del libro. Su personalidad viene constantemente matizada por su condición de ser personajes literarios con cuyo referente ideal deben medir su propia misión caballeresca y justiciera.

El personaje de Cantinflas encarna al personaje de Sancho de manera cabal debido a dos variables fundamentales que comparte con él: un materialismo y hedonismo realista, y la capacidad verbal del habla popular. De acuerdo con su pragmatismo, el personaje de Sancho ya ha asumido la doble realidad que explica las hazañas y el relato caballeresco de don Quijote. Asumido esto, no duda en hacer valer la fantasía como forma de explicación verosímil; unas veces de manera jocosa («¡Para mi señor no hay nada imposible!». Guion, página 42. «Para mi señor todo es posible y lo imposible ¡lo hace más rápido!». Película, minuto 23:50»)²³¹, otras no ceja en hacer una defensa dramática de su misión en el mundo («¿qué soborno ni delincuencia es recorrer el universo con mi señor y ayudar a los débiles a que se pongan fuertes... y a los fuertes a que se pongan débiles y no abusen?». Guion, página 59. « y... ¿qué clase de justicia se está haciendo aquí donde no hay nada más, como quien dice que digamos, no hay un dime y un te diré entre ambos dos? No, tampoco así se vale.». Película, minuto 33:30).

El cotejo de las dos versiones, la del guion y la de los diálogos de la película, permite ver el

²³¹ Se apuntan en las citas la versión del guion y de la película para que se aprecien las adaptaciones "cantinflistas".

acceso al habla popular y a la manera en la que Sancho sirve de narrador y explicador de las hazañas de su señor. El "cantinflismo" del actor hace su comparecencia para adueñarse completamente del personaje. De hecho, la verborrea de Cantinflas es directamente aludida en algunos pasajes del guion y de la película, donde los personajes, expresamente, le dicen que hable con claridad, de lo que persona y personaje cinematográfico se revuelven con idéntica gracia²³². Carlos Blanco tuvo que ensayar con él la manera de legitimar su improvisación, llena de mexicanismos, para dar coherencia al guion y permitir a los actores seguir su discurso; algo que consiguieron pues la película sigue fielmente el guion publicado y sólo difieren los parlamentos de Cantinflas, cuando ha de tomar la palabra para explicarse: «Cuando hicimos aquí la película con Roberto Gabaldón (sic), [Mario Moreno] me llamó un día a las tres de la madrugada para decirme que estaba descontento con lo que había rodado. "Dime la verdad, ¿lo he hecho bien?". "No, Mario, lo has hecho mal". "¿Me puedes ayudar?". "Sí, Mario, tú no puedes cantinflar cuando a ti te dé la gana, porque al que te da la réplica le haces un lío, porque él no sabe cuándo vas a acabar". Y (sic) hicimos un ensayo en el que empezaba con el texto del guion, al llegar a un punto cantinflaba, y luego reanudaba el texto con el guion y eso permitía la réplica del otro actor»²³³.

La supuesta improvisación de Cantinflas se quiere redimir en esta película a través del esfuerzo del propio actor y de la prensa en demostrar que la construcción de su personaje cómico y de su máscara lingüística es producto de un trabajo de reelaboración que lleva a cabo Mario Moreno: «En otro encuentro, Mario, podía comprobar que tu improvisación no lo es tanto, que tu Sancho, hablando en Cantinflas, sólo parece que improvisa, porque tú en tu hotel, te escribes al dorso del guion tus parlamentos, tus giros, tus modismos, enamorado siempre de tu personaje, que ahora es Sancho y sigue siendo Cantinflas, ambas criaturas del pueblo; Sancho, con sus decires y refranes; Cantinflas, con su aire generoso, y tal vez más activo que Sancho: "mi señor, don Quijote, no lo (sic) amuele "usté", que sí que eran gigantes, que no eran molinos, que no se me muere, no más, mire que ahorita mismo volvemos a los caminos" o algo por el estilo, porque ¡qué sorpresa!, Carlos Blanco, Mario

²³² «Cura: ¡Habla claro para que este señor te entienda! ¿A quién se encomendaba tu señor todas las noches? Sancho: A Pentapolín». Guion, p. 62. «Cura: ¡Habla claro porque a veces no se te entiende! Sancho: Pues cada cual habla como puede. Pues no es lo mismo que el prójimo hable mal que hablar mal del prójimo. Cura: ¿A quién se encomendaba tu señor todas las noches?». Película, minuto 35:32.

²³³ Juan Cobos, "Entrevista con Carlos Blanco" (*Nickelodeon*, n° 21, invierno de 2000), p. 106.

Moreno- resulta que la fuerza de don Quijote está en Sancho, que es él mismo pueblo, sujeto de liberaciones, necesitado de sueños y de idealismos»²³⁴.

El lucimiento del actor en sus espacios de reflexión y de "cantinflismo" más puro se expresa en tres escenas cruciales que suponen escenarios arquetípicos en el locus "cantinflesco" y que marcan el ritmo de la película como tres estancias o actos: el juicio a don Quijote en su pueblo, el juicio en Barataria y en la relación a la carta a Teresa Panza, ya como gobernador. A ellos se sumaría el desenlace final que se desarrollará más adelante. En estos tres momentos quedan reflejados los valores que conectan a Cantinflas, como tipo popular, con Sancho, como sujeto picaresco y refranero; ambos se hacen cargo del saber popular como elemento estereotípico ya de la novela. Son estos momentos en los que compagina su necesidad de expresión más allá de los personajes que detentan el poder, ya sea el bachiller, el duque, el juez, el chambelán, con el aire de paternalismo que constituye su elemento primordial en las últimas estribaciones del mito Cantinflas. Dicha parafernalia expositiva y demagógica tiene mucho también de parodia, y supone una incursión del pelado mexicano en la corte de Barataria. El discurso tras la resolución del caso de la falsa violada deja al personaje Sancho / Cantinflas explicar sin dilación la filosofía que ha deducido del quijotismo y que explica su relación con el pueblo de la novela, pero también con el público del cómico: «Sancho: ¡Estimado pueblo! ... Creo que nos hemos encontrado. Y digan lo que digan otros gobernantes, ¡nada tan fácil como encontrar al pueblo! ¡Sólo hay que buscarle!.. ¿porque cómo demonios se va a encontrar lo que no se busca... o cómo se busca lo que no se encuentra. Ya estamos juntos pero no revueltos. ¡Caminaremos juntos... con el paso corto pero seguro que me ha enseñado mi burro, ... que hasta de quien rebuzna se puede aprender... siempre que rebuzne con buena intención! Campesino indultado: ¿Y nos va a subir los impuestos? Sancho: No, subirán ustedes que ya están grandecitos. ¡Y tengo proyectos que iré soltando de a de poco... como que los niños tengan una escuela tan grande como un comedor y un comedor tan grande como una escuela porque los niños son el presente del pasado y el futuro del porvenir. Los niños son la felicidad del universo. Gentío: ¡Bravo! ¡Bien! Sancho: Y como quiero que este pueblo sea feliz, voy a quitar al verdugo que me cayó mal desde que lo vi. Y voy a quitar la pena de muerte porque la muerte no merece la pena, lo que merece la pena es la vida. Y una vida tranquila y

²³⁴ José María Pérez Lozano, "Don Cantinflas de la Mancha" (*Ya*, 3 de diciembre de 1972).

descansada. ¡Y a los que trabajan -que han de ser todos- les daré tres días de descanso a la semana! En este pueblo no quiero vagos ni holgazanes.»²³⁵

Curiosamente, todo este parlamento está casi idéntico en el guion, lo que demuestra el trabajo conjunto que realizaron Carlos Blanco y Mario Moreno para ajustar la presencia del personaje a las actitudes del actor. Las únicas desviaciones son la extensión en explicar, en la película, qué son los niños para el mundo, clara apelación de Cantinflas a su público natural, y toda la reflexión sobre la pena de muerte, donde la gestualidad del actor está completamente imbuida en sus movimientos de manos y de ojos que denotan el histrionismo cómplice del pelado.

El sentido de la adaptación

Todos los comentaristas de la película, tanto los contemporáneos como los estudiosos de las relaciones de *El Quijote* con el cine, insisten en mostrar las salvedades que hizo el guionista y el director al inicio de cada una de sus obras para separarse de la concepción clásica de adaptación y atribuir a la película la naturaleza de la inspiración en la obra cervantina. En ambas aclaraciones se destilan las dos evidencias sobre las que se apresta la elocuente creencia que comparten vívidamente el Quijote y el Sancho de esta película. Primero, está el aroma de melancolía y de idealismo que aporta Carlos Blanco. Y después, la inclinación a la comedia, como parodia y como sátira, que personalizan algunos personajes, añadida al absurdo y al juego del lenguaje del que hace uso el escudero Sancho / Cantinflas. Pero el personaje "Cantinflas" quiere seguir creyendo en los ideales de El Quijote, algo que queda claramente expresado en el título de la película que se imprime sobre la pantalla según se alejan los dos compañeros, de nuevo, al final de la película y tras la experiencia de contraste con la realidad de ambos. Se desplaza la sensación de melancolía hacia la impresión de que las palabras de Sancho / Cantinflas, para que su señor recupere la fe tras el desengaño de la farsa de los duques, han actualizado su énfasis ofreciendo, casi de manera didáctica, el valor del empeño de estos dos seres heroicos. Es un final que revalida la eternidad del mito desde la relectura que implica la verbalización paternalista y para todos los públicos que protagonizó el mito mexicano.

²³⁵ Película, minuto 1: 38: 50.

DON QUIXOTE (Rudolf Nureyev, Robert Hellmann, 1973)



*Don Quixote*²³⁶

Gillian Hartnoll

(Traducción de Susana Slingluff)

Los problemas de filmar el ballet clásico habían llegado a parecer casi insuperables. El deseo de conservar los originales, diseñados para ser vistos desde posiciones estáticas en el auditorio teatral, tendían a dar como resultado grabaciones de actuaciones sobre el escenario un tanto insípidas. Aunque eran técnicamente fieles, los intentos de filmar los ballets generalmente significaban una pérdida de la danza entre los efectos especiales y los cortes de escenas. Todo esto nos da más de un motivo para darle la bienvenida a *Don Quixote*, de Nureyev -dirigida junto a Robert Hellmann-, que es, sin lugar a dudas, la mejor película de ballet que ha aparecido en este país hasta la fecha, con la posible excepción de *Romeo y Julieta* del Bolshoi, que no he visto en mucho tiempo.

Don Quijote es uno de los ballets clásicos de Petipa de larga duración. Fue producido por primera vez en Moscú en 1869 -con subsiguientes revisiones- a partir de una partitura de Minkus y basado en la famosa novela de Cervantes sobre las aventuras de un antiguo caballero errante. El ballet rara vez se vio fuera del este, aunque el pequeño ballet Rambert lo llevó a escena valientemente y con mucho éxito en 1962 con Lucette Aldous bailando en el papel de Kitri, personaje que repite en esta película. En 1970, Nureyev llevó a escena su

²³⁶ Crítica publicada en *Focus on Film* nº 17, primavera 1974, págs. 11, 12 y 13.

versión, basada en Petipa, para el Australian Ballet, y esta producción forma la base de la presente película con la inclusión de alguna coreografía nueva realizada en el escenario durante el mismo rodaje.

La gran fuerza de esta película reside en el doble papel de Nureyev, como director y coreógrafo, y provoca comparaciones interesantes con los grandes coreógrafos-artistas-directores de Hollywood. Nureyev no sólo estaba completamente familiarizado con la forma y el detalle del ballet, facilitando el planteamiento del trabajo de cámara y posteriores decisiones de montaje -en ambos casos y por su propia cuenta se involucró estrechamente-, sino que estaba bien preparado para realizar cualquier cambio con respecto al original. Robert Helpmann también incluye la coreografía entre sus variadas habilidades, por supuesto, y no está muy clara la amplitud de su contribución a la dirección. Pero el conocido entusiasmo de Nureyev por el cine y su interés en dirigir más películas de ballet si ésta tiene éxito, junto con los créditos, sugieren que fue el socio más influyente. Sea como sea, *Don Quixote* contiene, indudablemente, algunos empleos de cámara muy logrados -bajo las experimentadas manos de Geoffrey Unsworth- para involucrar al espectador sin traicionar a la danza y sus formas y ritmos, que deben ser el corazón del asunto. En el baile del matador, por ejemplo, la cámara sigue rápidamente la trayectoria de los bailarines al avanzar, entonces gira suavemente a la izquierda para ver el próximo avance desde otro ángulo, para que se sienta, a la vez que se ve, la forma del movimiento y el humor de Basilio y la disputa ficticia de Kitri, que se realzan por un uso inteligente de los primeros planos. También es admirable la puesta en escena del 'pas de deux' del segundo acto, con la danza en sombra bajo el cielo iluminado por la luna, que otorga a sus movimientos una clara silueta, algo casi impracticable en casi cualquier situación teatral.

No sería acertado sugerir que la película es un éxito total; las limitaciones técnicas de un horario de rodaje restringido y la utilización de un hangar de aviones como estudio juega, inevitablemente, en contra del resultado final. Y la secuencia menos eficaz, a nuestro parecer -el sueño de Don Quijote-, resulta haber sido rodada en otro estudio con más limitaciones todavía, restringiendo seriamente el movimiento de cámara y de luz. Lo que resulta más importante y nos anima es que por fin alguien ha tenido éxito al mostrar en una película algo de la emoción que la buena danza puede crear durante una actuación en vivo. Nureyev está en la cumbre de su muy considerable forma y verle produce alegría -las futuras generaciones no tendrán dificultades en entender el porqué de tanto alboroto- y

Lucette Aldous baila primorosamente a pesar de dar una ligera impresión de tensión, posiblemente debida a la falta de familiaridad con la cámara cinematográfica. En cualquier caso, el Australian Ballet no parece estar afectado por esa tensión y le da crédito a su director, Robert Helpmann, muy eficaz además en el papel principal, casi exclusivamente mímico. En conjunto, la película es un regalo para los amantes del ballet, una buena presentación para los que faltan por adaptar y, esperamos, la primera de una serie.

DON QUIJOTE DE LA MANCHA (Cruz Delgado, 1979)



Historia de la Producción de la Serie de Dibujos Animados Don Quijote de la Mancha

Cruz Delgado

La primera idea que tuve de hacer en dibujos animados la inmortal obra de Cervantes *Don Quijote de la Mancha* fue a principios de los años setenta con vistas a una versión de largometraje para cine. Partiendo de una sinopsis, se hicieron algunos bocetos pero, por una serie de problemas de financiación, el proyecto quedó parado prácticamente hasta finales de esa década cuando, dada la enorme extensión de la obra original, vimos las posibilidades que podía tener una adaptación para serie de televisión. Fue entonces cuando me decidí a visitar a mi amigo y más tarde socio José Romagosa, gran experto en la comercialización del *merchandising* de dibujos animados, primero como representante durante muchos años de

los productos de Walt Disney en España y más tarde de series de animación americanas de gran éxito y, sobre todo, del éxito sin precedentes que representó en nuestro país la serie *Heidi*.

Cuando le mostré a José Romagosa el proyecto de *Don Quijote*, le pareció muy interesante y, tras varias conversaciones, llegamos al acuerdo de producir un episodio piloto de quince minutos de duración que contenían fragmentos de tres capítulos muy conocidos de la obra: el ataque a los molinos, el manteo de Sancho y la batalla con los cueros de vino. Asimismo, llegamos a la conclusión de que era necesario seleccionar un elenco de voces de primera fila a tono con el nivel del proyecto que íbamos a acometer y así escogimos a Fernando Fernández-Gómez para la voz del Ingenioso Hidalgo, a Antonio Ferrandis para la de Sancho Panza y a Rafael de Penagos para la de Cervantes como narrador.

Para hacerse cargo de la adaptación, contamos con Gustavo Alcalde, gran conocedor de la obra cervantina y guionista profesional especializado en animación. Los guiones fueron supervisados por Guillermo Díaz-Plaja, miembro de la Real Academia de la Lengua Española, y por el cervantista Manuel Criado de Val. De la composición musical se hizo cargo el maestro Antonio Areta, el cual se puso al frente de una orquesta de sesenta profesores de la Orquesta Nacional.

Tras unos meses de intenso trabajo, quedó terminada la producción del mencionado episodio piloto que fue presentado en un pase especial para Televisión Española y los medios de comunicación, obteniendo una entusiasta acogida y críticas muy favorables. Comenzó entonces una etapa de largas negociaciones con TVE hasta que por fin, a principios de 1979, se firmó un contrato con la cadena pública para producir una serie de 39 episodios de 26 minutos de duración cada uno. Para afrontar semejante empresa, se montó un nuevo estudio con capacidad para albergar el suficiente equipamiento técnico y se contrataron a los mejores profesionales del dibujo animado en España hasta formar un equipo que llegaría a superar el centenar de personas. Se hizo un especial hincapié en el aspecto visual de la serie y el equipo artístico dedicó una buena parte de su tiempo a la investigación y documentación para que tanto los paisajes, los decorados y las vestimentas reflejaran, con la mayor fidelidad posible, los escenarios y los personajes manchegos descritos por Cervantes.

La producción de la serie fue un intenso trabajo de algo más de tres años, si tenemos en cuenta que por aquellos años aún no se podía contar con los medios informáticos de la

actualidad que han ayudado a simplificar y a abaratar algunos procesos técnicos de la animación. Su realización fue, en buena medida, casi totalmente artesanal, lo cual, visto con la perspectiva que da el paso del tiempo, convierte a aquella experiencia en una aventura increíble pero también maravillosa.

La serie fue emitida entre 1979 y 1981 y cosechó un gran éxito tanto de público como de crítica y ha sido exhibida prácticamente en todos los países de Europa, Asia y América con idéntica acogida. Y sobre todo, me gustaría señalar, que *Don Quijote de la Mancha*, con sus virtudes y defectos, es hasta la fecha la única adaptación en dibujos animados de la obra completa de Cervantes, y es motivo de satisfacción cómo, veinticinco años después, aún permanece en el recuerdo de los espectadores.

CERVANTES (Alfonso Ungría, 1981)



*Cervantes, un telefilme español para la primera cadena*²³⁷

José Ramón Pérez Ornia

El telefilme *Cervantes* es una superproducción al estilo de los géneros históricos y biográficos de las televisiones europeas; alrededor de 140 millones de pesetas de presupuesto para nueve episodios de 55 minutos de duración cada uno; diecinueve intérpretes principales, casi doscientos actores y mas de 3.000 figurantes o extras; 110

²³⁷ Artículo publicado en *El País*, 19 de abril de 1981, pág. 23.

escenarios localizados en distintos lugares de España. Fueron necesarios tres años de trabajo; casi dos años para escribir el guion, obra de Daniel Sueiro, Isaac Montero, Manuel Matji y Eugenio Martín, quien también fue el director elegido en principio para llevar a término la realización, con la supervisión de Camilo José Cela; ocho meses de preparación y búsqueda de escenarios; ocho meses de rodaje (que concluyó a principios del verano pasado) y otros tantos para el montaje y sonorización. Durante el rodaje falleció el actor Pepe Calvo antes de que pudiera terminar su interpretación del adversario de Cervantes, don Francisco de Palacios.

La producción exigió, según cuenta Alfonso Ungría, director de *Cervantes*, un considerable esfuerzo del departamento de maquillaje; la acción del telefilme transcurre a lo largo de 47 años, y quince de los personajes aparecen al menos dos veces a lo largo del mismo. "Julián Mateos, que interpreta a Cervantes", afirma Ungría "tuvo que someterse casi todos los días de su rodaje a una media de tres horas de maquillaje para ir creando cada una de las épocas por las que pasa el escritor. Pero no sólo Julián Mateos, sino que también Manolo Zarzo (que interpreta al capitán Centellas) pasa, en la serie, de los veintiocho años a los setenta; Enrique Arredondo (Vicente Espinel) pasa de los 33 a los 66 años; Julieta Serrano (que interpreta a Andrea, hermana de Cervantes) va de los 25 años a los 60; Mario Gas (Heredia) de los 30 a los 75 años y así hasta un total de quince personajes". Junto a ellos, en los papeles principales, Jose María Muñoz, actor procedente del TEI que interpreta al licenciado; Ana Marzoa a Catalina, la mujer de Cervantes; Carlos Lucena al fraile inquisidor; Francisco Rabal al escritor Mateo Alemán. Intervienen además, en otros papeles, Miguel Ayones (Juan de Austria), Ricardo Lucía (Lope de Vega), Paco Algora (Ginés, el compañero de Cervantes), más las tres mujeres que dan vida a las tres amantes del escritor: Marisa Paredes (Ana Franca), Isabel Mestres (Silena) y Laura Cepeda (Zoraida).

Los guionistas han tenido que someterse a una rigurosa reconstrucción histórica. La serie es fiable desde este punto de vista, según ellos, y se han resuelto incluso algunos puntos oscuros de su biografía. Respecto a los escenarios, Alfonso Ungría comenta: "Nos enfrentábamos a los problemas habituales: lugares históricos modernizados, derruidos o transformados; dificultades por parte de los propietarios para permitir el rodaje, etcétera. De todas formas, había que localizar 110 escenarios. Algunos los encontramos en los lugares más insospechados: un palacio italiano, perfecto para nuestro patio de armas de Nápoles, lo hallamos en un pueblecito perdido de La Mancha, en El Viso del Marqués.

Otros escenarios, para la etapa de Cervantes en Italia, fueron: el Castillo de la Calahorra, en la provincia de Granada; el Palacio de Peñaranda del Duero, en Burgos, y la Plaza de Sigüenza. Para rodar las escenas argelinas nos fuimos a Granada: las murallas de piedra roja de la Alcazaba, sus calabozos, pozos, pasadizos y caballerizas eran el lugar ideal para la reconstrucción de Argel. La etapa de los viajes andaluces se rodó en diferentes localizaciones, pero, sobre todo, en los alrededores de Sevilla: allí encontramos algunos cortijos que todavía se conservan como en el siglo XVI. Algunas calles de Toledo, Cáceres y Pedraza, en Segovia, con pocos retoques, podrían pertenecer al siglo XVI. Lo mismo ocurría con las Plazas de Baeza, en Jaén, la de Arévalo, o la de Peñaranda de Duero, en Burgos.

Un decorado sentimental: la casa de Cervantes en su juventud la rodamos en el mismo sitio en el que se conserva, en Alcalá de Henares. No han faltado tampoco los decorados contruidos en estudio: desde los magníficos palacios del Cardenal Acquaviva y la galera turca hasta otros menos espectaculares, pero importantísimos por el cuidado de la ambientación, como pueden ser las imprentas, el alborotado burdel napolitano o una impresionante casa de juego".

Después de la careta de presentación -una panorámica llena de recovecos que sigue minuciosamente el recorrido de la rúbrica de Cervantes-, éste aparece, ya anciano, en el campo, camino de Madrid: "Voy a morirme", dice, "que es lugar más importante que Esquivias". Estamos en 1616 y Miguel de Cervantes languidece en el lecho de muerte. Un joven licenciado, admirador de su obra, inicia el trabajo de redactar un memorial, destinado al rey, para conseguir el honor postrero que alivie los últimos días del autor de *Don Quijote de la Mancha*. El telefilme es, a partir de entonces, un largo *flash-back* sobre la vida del escritor a partir de los testimonios de quienes le conocieron y tal como lo relatan al licenciado.

Alfonso Ungría ha logrado un producto digno en medio del riesgo que impone un programa como éste, si bien en algunos pasajes, a juzgar por el primer episodio -el único que fue mostrado a los periodistas-, se puede detectar un cierto folklorismo histórico como en el patio de armas napolitano, donde suceden demasiados hechos en un solo lugar y momento. "Efectivamente, la parte italiana está un poco recargada", comenta Alfonso Ungría, "para dar el contrapunto con la Castilla de Felipe II. El color, bullicio y alegría de la Italia que vivió el joven Cervantes contrasta con la España negra".

Respecto al estilo de su puesta en escena, Alfonso Ungría explica: "Es muy variopinta; a

veces es un drama, a veces una comedia y en ocasiones, una farsa. He manejado todos los géneros con la pretensión de que no se noten los cambios. Se pretende hacer reír o llorar, según los momentos, pero todo tiene un sentido épico. Por eso se utiliza la grúa y por eso la cámara se mueve constantemente; de ahí la impresión de barroquismo, pero dentro de la sencillez castellana". Los episodios más espectaculares, en opinión de Ungría, son los dos últimos (el octavo y noveno) y la reconstrucción de su etapa argelina.

La serie no tuvo ningún problema de censura, a pesar de algunas imágenes irónicas sobre personajes eclesiásticos -como el Cardenal Cervantes, que interpreta Manuel Alexandre, y que se lanza a una apresurada micción en medio de las damas de la corte del joven cardenal Acquaviva- o algunos rápidos planos de las prostitutas italianas a busto descubierto, por mencionar ejemplos del primer episodio. Imágenes nada frecuentes en las producciones propias de Televisión Española que pueden significar el progresivo alejamiento del puritanismo dominante y el abandono del chovinismo. "No hubo ningún problema de censura" añade Ungría "aunque quizá algunas cositas pueden hacer daño a cierto tipo de gente. Creo que ni en la televisión ni en el cine español se ha dado hasta ahora un tratamiento de la Inquisición y de la Iglesia de la época que respondiese a la realidad".

"Yo estoy bastante satisfecho del resultado", concluye el director. "Mi objetivo ha sido abrir camino a un tipo de producciones que pueda competir dignamente con la de otros países y hacer posible que se incremente este tipo de producciones".

Julián Mateos se da por satisfecho con este otro deseo: "Susitar en el telespectador curiosidad por la vida y obra de Cervantes. Ojalá sirva la serie para que la gente vaya más a las librerías".

DON QUIJOTE, FRAGMENTOS TEATRALES / DON CHISCIOTTE FRAGMENTOS TEATRALES (Maurizio Scaparro,1984)



*Una nueva salida de Don Quijote*²³⁸

José Monleón

Con un presupuesto en torno a los 250 millones de pesetas, el director italiano Maurizio Scaparro prepara una ambiciosa serie de televisión titulada Don Quijote, sobre la obra de Cervantes. Por parte española, trabajan en el proyecto el guionista Rafael Azcona y el grupo teatral Els Comediants. José Monleón estuvo en los estudios Cinecittà de Roma y habló con Scaparro sobre su trabajo durante el rodaje de la serie, que llegará a España en 1984.

Cinecitta, un día tierra sagrada del cine europeo. Bajo los pinos de sus exteriores, la gente anda atareada preparando una muestra de recuerdos. Allí está, por ejemplo, la nave que ha utilizado Fellini en su último filme; y también, entre ovaciones que merecían por sí solas un largo reportaje, una carreta del *Don Quijote* de Maurizio Scaparro.

Estudio 8. Espacio extraño, ruinoso, dividido en dos cuerpos por un gran arco: uno, la escena

²³⁸ Entrevista con Maurizio Scaparro publicada en *Diario 16*, 12 de junio de 1983; suplemento Disidencias 130.

de un viejo y polvoriento teatro, con su raído telón en lo alto, el espejo roto donde mirarse los cómicos, la pesa y el latón que crean los truenos y el misterio... Y otro, un cuadrado, con balcones de madera igualmente oscura y carcomida, pero más noble y menos preciso, con colgaduras que le dan un falso aire nobiliario.

Es, me dice Maurizio Scaparro, director del filme y un hombre clave en la reciente historia del teatro italiano -cuatro años al frente de las actividades teatrales de la Bienale, segundo de Strheler en la dirección del nuevo Teatro de Europa, flamante director del Teatro de Roma, etcétera-, el espacio "interior" de Don Quijote, el mundo donde ocurre su ejemplar aventura.

Yo no creo que a estas alturas pueda hacerse una versión del Quijote en términos naturalistas, sacando al personaje a la Mancha o a un paisaje parecido. Esa película ya se ha hecho varias veces. Aparte de que a mí Don Quijote me sugiere otras imágenes... Éste que ves aquí, de acuerdo con los guionistas, es el mundo de la escena donde representa su locura... Para mí, como ha dicho un crítico, el de Don Quijote es un viaje interior, un viaje inmóvil.

¿No temes que los especialistas te acusen de falta de respeto a la novela?

No, porque el trabajo está hecho con un amor absoluto, y todas mis interpretaciones parten siempre del texto de Cervantes. Mi lectura es, a veces, distinta, pero nunca contraria a la de los especialistas, además, tengo a Azcona como guionista, y él se interesó en el proyecto precisamente a partir de la idea que le conté...

Tú eres fundamentalmente un hombre de teatro... ¿Cómo incide eso en tu lectura de Don Quijote?

Creo que la obra contiene una reflexión profunda sobre el teatro, por el que, como es sabido, Cervantes tenía una gran pasión, aparte de la amargura de no conseguir triunfar en él. Tanto es así, que este trabajo debe desembocar también en el espectáculo estrictamente ceñido al "discurso teatral" del Quijote, que presentaré primero en el Festival de Spoleto y, más tarde, en vuestro Festival de Almagro. Cervantes, como Shakesperare, saca a los cómicos y establece una interesante relación entre ellos y Don Quijote.

¿Es ésa la razón de que ese "espacio interior" en el que estamos ahora sea, al

menos parcialmente, un teatro?

Sí. Aquí llegan Don Quijote y Sancho. Y mientras éste cae en la cuenta de que se trata de un teatro, donde la muerte, el rey o la dama sólo son pobres cómicos disfrazados, aquél toma en su locura la ficción por realidad... Éste es uno de los ejes de la reflexión cervantina sobre el teatro. Su fascinante capacidad de transformación imaginaria de la realidad, de creación de una nueva que puede llegar a ser enajenadora, pero que, a la vez, permite descubrir los diversos y quizá más profundos sentidos de la existencia humana. Ésa es la paradoja.

Maurizio vuelve al rodaje. De aquí saldrá una serie de programas que seguirá cronológicamente la historia de Alonso Quijano, una película montada con un criterio distinto, de un par de horas, y ese espectáculo que debe pisar la escena de nuestro Corral de Comedias...

El Caballero Andante, en el teatro

Anda el bueno de Don Quijote (Pino Micol) como perdido en este espacio. Como pedía el filósofo, cada objeto, cada ruido, cada rostro que encuentra en su camino es un interrogante, Sancho (Peppe Barra) tiene una respuesta para todo; sabe lo que cada cosa significa, su valor en el orden cotidiano. Don Quijote, en cambio, usa la imaginación para transformar cuanto le rodea, en busca de significaciones oscuras, tan pronto incongruentes como extrañamente reveladoras.

Para Sancho, la muerte es un cómico pintarrajeado; para Don Quijote, el cómico es la muerte efímeramente disfrazada de cómico. Don Quijote está loco; tiene la locura creadora del teatro, la que lleva a rehacer -¿o descubrir?- el mundo con la ficción. Sólo que no sabe que finge, o que ha llegado al punto de perder pie en esa zona insegura donde se establece el linde entre lo palpable y lo imaginario.

Don Quijote sabe, eso sí, que el hombre apenas sería nada, apenas es nada, sin vida imaginaria, sin un gramo de locura que lo mueva y lo lleve a rebelarse contra la mediocridad y la injusticia, falsamente presentadas como el orden natural e inevitable. Le faltan entreactos, conciencia del fuego entre su mundo imaginario y el mundo que pisa.

Por eso, como le recuerda Sancho, los caballeros andantes no van en las carretas de los cómicos. Pero tiene en sus manos las claves del misterio. Vuela sin más que adosarse unas

alas de cartón, cruza los aires con Clavileño y consigue el extraño milagro de empequeñecer a los cuerdos que se burlan de su locura. Si Sancho asiste impávido al rosario de fracasos, si, pese a ellos, sigue amando a Don Quijote, es porque su mismo sentido común le dice, debe decirle, que no basta aceptar las verdades del cura y del barbero.

Don Quijote examina la maquinaria carcomida de un viejo teatro; se pinta en el espejo de los cómicos; dice su texto en el centro de la escena... Es un actor que se ha vuelto loco. Como diría Brecht, un Lear que ha acabado por creer que lo es. Sólo que -y ésta es la grandeza de Cervantes- la locura de Quijano no anda suelta ni perdida. Está, más allá de su voluntad, inmersa en una dialéctica continua, en una pelea que adquiere un nítido sentido. Pienso ahora en Genet y sus criadas: en un mundo como éste quizá el teatro sea la forma más pura y más plena de libertad, cambiemos el mundo si no nos gusta, en vez de quemar, para que no cambie, los libros de Quijano.

Sin teatro, sin la locura teatral, quizá parecían cuerdos los que llenan el mundo de misiles.

*Don Chisciotte*²³⁹

Ermanno Comuzio

(Traducción de Carlos F. Herrero Galindo)

Maurizio Scaparro, hombre de teatro (es director del Teatro Popular de Roma, tras dirigir la sección de Teatro de la Bienal veneciana desde 1979 a 1983), ha debutado como director cinematográfico con este *Don Quijote* multimedia. Un espectáculo, de hecho, nacido con tres pruebas. Por orden: ha sido primero una serie televisiva de cinco episodios de cincuenta minutos cada uno (la misma que, con algún recorte, ha puesto en circulación la RAI-TV); después, un espectáculo teatral con el título: *Don Quijote - Fragmentos de un discurso teatral* (presentado en el Festival de los Dos Mundos de Spoleto, en 1983); seguidamente, una película de 100 minutos para las salas cinematográficas.

El gran trampolín de este *Don Quijote* ha sido la televisión y es este aspecto el que trataremos. No viene al caso cargar la cuestión con las estimaciones y los numerosos glosadores de la gran novela de Cervantes para subrayar la riqueza inagotable y universal, además de su eterna actualidad; nos limitaremos a recordar que a lo largo de los siglos,

²³⁹ Crítica publicada en *Cineforum*; enero – febrero 1986, págs. 79-80.

autores dramáticos, operísticos, autores de ballet y similares, se han inspirado en el ingenioso hidalgo para realizar sus trabajos (entre los autores de óperas, se encuentra también Salieri, el gran rival de Mozart). En lo concerniente al cine, se conocen el *Don Quijote* de Pabst con Chaliapin (1933), el de Kozintsev con Cherkassov (1957), el "musical" de Arthur Hiller con Peter O'Toole (1972), y sabemos de la película incompleta de Orson Welles, rodada en Méjico en 1957 (naturalmente, Don Quijote, o sea, el mismo Orson Welles, se lanzaba contra la pantalla de una sala de cine para defender a la heroína de la película proyectada).



Don Quijote. Fragmentos teatrales (Maurizio Scaparro, 1984).

Scaparro, de su propio cuño, ha representado la utopía del teatro, teniendo como cómplice a su coguionista Rafael Azcona (en la versión televisiva desaparece el nombre de Tulio Kezich, que sí figura en la versión cinematográfica). El amor por el teatro del mismo Cervantes avala la operación; el suyo es también el siglo de Calderón de la Barca, de la vida que se identifica con el sueño, "yo hablaría más bien de realidad idéntica al sueño, una realidad que coincide con la ilusión, la locura del teatro", ha declarado el director.

Don Quijote está loco; en cuanto visionario e inspirador de fantasías que se presentan sobre el escenario de su mente, provoca a los otros personajes que le circundan, apremiados por

su inagotable sed de imaginación. Lo vemos salir de la cama al principio, es allí donde madura sus sueños (rodeado de libros, de bellos relatos, de historias), se arma, sube a caballo y entra en un lugar cerrado que será el teatro de sus acciones. Teatro también en sentido estricto: es un sitio cerrado, un salón circular rodeado de paredes grises en las que se abre, para cerrarse rápidamente, un gran portalón. Parece un viejo teatro deshabitado, decadente, como los de las fotografías de Maurizio Buscarino; todo es sombra y polvo, el suelo es de tierra batida, como la de los circos (aunque debajo, escarbando con las manos, Sancho Panza descubre las tablas del escenario), y como en el circo, es un círculo definido por la tierra.

Cuando entra allí, Don Quijote se da cuenta perfectamente del lugar en que se encuentra ("¡Pero esto es un teatro!") y él mismo se presenta, disponiéndose a recorrer el mundo en busca de aventuras, como en una turné, como anunciaba el título de una copla: "¡El famoso caballero Don Quijote!". Es todo su mundo, todas sus aventuras sucederán allí, en aquel círculo, que entre una aventura y la otra recorre en círculo, a caballo, prisionero de un viaje mental del que no puede salir.

La solución recuerda aquella del *Orlando Furioso* de Luca Ronconi, pero aquí no hay fasto, no existe el sentido de lo "maravilloso", no obstante, triunfa la fantasía. Aquí la fantasía es necesidad, dimensión vital y dolorosa, tanto es así que cuesta lágrimas, sangre, polvo y desilusión; pero es la única manera de vivir para quien ha elegido esta existencia o para quien ha sido elegido. El vestuario de Lele Luzzati es singularmente descuidado (también en la corte del Duque, también en las ropas de Sancho nombrado gobernador de su ínsula), la fotografía en color está toda en tonos grises, terrosos y polvorientos, como el mismo rostro de Don Quijote. La excepción es la larga escena del final en la que una compañía de saltimbanquis realiza un número plagado de colores, luces, fuegos, prodigios y que representa a la ciudad festejando al hidalgo porque todos han leído su historia: pero es una secuencia más ornamental que otra cosa y mucho menos intensa que las otras (es cuando Don Quijote, tras una breve borrachera, reniega de todo ese fasto aparente para volver a la gran obsesión que le domina).

Locura absoluta en el teatro (Scaparro recuerda lo que decía Foucault, que la verdad en el teatro es ilusión, más aún, locura en sentido estricto). Quizá el director arroja un poco todo al molino del teatro en un acto de amor hacia el escenario como ombligo del mundo, pero el fundamento es sin duda sugestivo y está justificado. La dimensión dramática, dado el tono

de la iluminación, la piedad y la admiración suscitadas por el protagonista (que el actor Pino Micol vive con gran energía creando un personaje inspirado e inconsciente a un tiempo, a veces tosco pero nunca vulgar) no excluye el juego, siempre dentro del recinto mágico del teatro. La entrada y la salida de la interpretación, el percatarse de estar dentro de la ficción creada a propósito, el multiplicarse de las ilusiones (así la interpretación de las marionetas dentro de la puesta en escena es teatro al cuadrado), el mismo Don Quijote que acciona los viejos tornos del teatro, los rumores producidos por los aparatos de la escena, los chicos que juegan a hacer de Don Quijote y Sancho Panza; éste último interpretado por Peppe Barra (en el reparto está también la madre Concetta), con todo su sano y gallardo 'napolitano' ni exhibido ni escondido, del todo "natural". Pero es precisamente Sancho quien se afana en avalar las fantasías de su señor, en animarlo en los momentos difíciles y a no abandonar el mundo de sus ilusiones.

"Así es, toco con la mano las apariencias y esto sirve para ver mejor la realidad". Esta frase del caballero de La Mancha es el corazón de toda la obra. También los otros, también los hombres bien anclados en los valores de la cotidianeidad tienen la intuición, dado que, después de haber empujado tantas veces al caballero para que abandonase la búsqueda de aventuras, para que volviese a casa, a la tranquila vida cotidiana, exclamarán al final: "Con su curación perdemos su fantasía".

Debutando detrás de la cámara (y con el medio televisivo), Scaparro adopta la máxima simplicidad; los encuadres fijos, movimientos esenciales y funcionales, primeros planos de los personajes que hablan. Digamos que es por naturaleza heredero del teatro, pero es en la misma naturaleza del espectáculo donde -en la extensión lenta y larga de la versión televisiva- aparece particularmente "aristocrático", lo cual provoca una fascinación exquisita, aunque no adecuada para las masas. Dote positiva, claro está, dada la naturaleza de las masas televisivas.

LA VIDA DE DON QUIJOTE Y SANCHO. (Revaz Chjeidze, 1989)



*Reflexiones en torno al Quijote hispano-ruso*²⁴⁰

Marcial Suárez

El primer libro que leí de don Miguel de Unamuno fue la *Vida de Don Quijote y Sancho*. Todavía era yo un niño, y su lectura me produjo un deslumbramiento del que acaso no me haya recuperado aún. Afortunadamente.

Cuando, hace tres años, mi amigo Juan Manuel Martín de Blas me ofreció la oportunidad de colaborar en la adaptación del Libro para TVE (el Libro con mayúscula, como a Unamuno le gustaba escribir), acepté inmediatamente. E inmediatamente inicié mis relecturas, mis apuntes, mis esquemas. Llegué a encariñarme muy especialmente con la idea del proceso que va desarrollándose en Sancho y a lo largo del cual va operándose su transformación. Este proceso se contrapondría a Don Quijote, que es, en cambio, un personaje invariable, que no acumula experiencia, que aborda con el mismo ánimo virginal, nada escarmentado, su primera aventura y la última. El proceso alcanzaría su punto culminante en el capítulo X de la 2a parte, al que habría de darse especial relieve. Es el capítulo en que Don Quijote y Sancho se encuentran, a mi parecer, en su máximo distanciamiento, cuando Sancho decide burlar y engañar a su amo, haciéndole creer que la primera labradora "que me topare por aquí es la señora Ducinea; y cuando él no lo crea, juraré yo; y si él jurare, tornaré yo a jurar;

²⁴⁰ Artículo publicado en *Diario 16*, el 21 de Marzo de 1984. Pág. 3.

y si porfiare, porfiaré yo más... " Superado este momento, se desenvolvía ya, clara y sin tropiezos, la progresiva quijotización de Sancho -una de las claves de la interpretación unamuniana del *Quijote*-, que culmina en aquello de: ¡Ay! No se muera vuesa merced... y vámonos al campo vestidos de pastores... quizá tras de alguna mata hallaremos a la señora Dulcinea...", a lo que replica: "...vámonos poco a poco, pues ya en los nidos de antaño no hay pájaros hogaño."

Contribuiríamos así a una destrucción imprescindible: la del lugar común que desde siglos viene repitiendo e insistiendo en la oposición de los caracteres de Don Quijote y de Sancho, aquél adornado de todas las excelencias, y éste sólo movido por los más groseros intereses.



La Vida de Don Quijote y Sancho (Revaz Chjeidze, 1989).

En cuanto al personaje de Don Quijote, no deberíamos conformarnos con verle, según su estereotipo, como el infatigable paladín de la libertad, de la justicia en la tierra, etcétera, sino también en sus desfallecimientos: "Yo no puedo más", dice, tras la infortunada aventura del barco encantado. Ahí se rompe el estereotipo. Siempre he considerado este momento como uno de los más patéticos y más humanos del libro. Acaso más que el de la muerte misma.

Revaz Chjeidze y Sulikó Squenti son dos excelentes y apasionados conocedores del *Quijote*, y nuestra colaboración resultó siempre fácil, aunque no faltaron acaloradas y hasta duras discusiones, si bien siempre dentro de una amistad tan cordial, que acabó convirtiéndose en una fraternidad inolvidable. Y ahora, cuando nuestra labor de guionistas está terminada ya -

Revaz Chjeidze, uno de los grandes directores del cine soviético, con sus filmes como *El padre del soldado*, *Tu hijo, tierra*, etc., será también el realizador de este *Quijote*-, creo que, en realidad, lo que hicimos fue contar, sencillamente, aunque es posible que a esa sencillez no hayan sido ajenos nuestros apuntes, nuestros esquemas iniciales.

Reducir el *Quijote* a nueve horas y transportarlo a la pantalla de televisión puede parecer irreverencia. Pero no es la primera vez, ni será la última, que esta novela inmortal se traslada a otros medios de expresión. Y, por nuestra parte, citaremos a Louis Jouvet: "La invención del autor es primera, total, soberana e imposible de igualar". Con esta convicción, con esta imprescindible humildad, hemos trabajado mis amigos georgianos y yo.

¿Y por qué nosotros, precisamente?- preguntó, un día, uno de los tres. Y otro contestó:

A lo mejor, para evitar que sean otros tres los que tengan que formularse la misma pregunta.

La vida de Don Quijote y Sancho

Jesús Ángulo

Aunque finalizada en 1989, la génesis de *La vida de Don Quijote y Sancho* se remonta nada menos que a doce años antes. Fue al parecer en 1977 cuando la idea de adaptar la novela de Cervantes en forma de serie televisiva empezó a ser trabajada desde Gosteleradio, la televisión soviética. Se trataba de un ambicioso proyecto para el que desde sus orígenes se pensó en una coproducción hispano-soviética. Sólo siete años después, en febrero de 1984, se firmaba un protocolo entre la televisión soviética, Televisión Española y Pathé-Cinéma para producir la serie. Por aquel entonces incluso se contemplaba la posibilidad de que se uniesen al proyecto la BBC británica, la televisión pública alemana e, incluso, una productora norteamericana. En cualquier caso la serie echó a andar en abril de 1985, pero para entonces las cosas habían cambiado radicalmente. Los socios de Gosteleradio eran ahora la televisión pública vasca, ETB, y la productora toledana independiente Procint. El origen de la espantada de TVE estuvo sin duda en la cláusula que José María Calviño, a la sazón su director general, impuso en el citado protocolo, según la cual se consideraba "condición inexcusable" que se respetase escrupulosamente la novela de Cervantes. Al conocer el primer guion, Calviño se asustó ante el carácter surrealista de la adaptación, aunque seguramente tuvo mucho que ver en la decisión su elevado

presupuesto. En el nuevo proyecto la participación española se reducía prácticamente a las labores de producción, la participación de un buen número de figurantes y unos cuantos actores secundarios en las secuencias rodadas en España (básicamente los exteriores) y la intervención de Marcial Suárez, como experto en la obra de Cervantes, en la elaboración del guion, junto a Sulikó Squenti y el propio realizador Revaz Chjeidze. El resultado son siete capítulos, rodados para televisión en 35 mm., de algo más de una hora de duración y con un costo de producción total de mil setecientos millones de pesetas, la más cara aventura en la que se veía inmersa hasta ese momento Euskal Telebista.



La Vida de Don Quijote y Sancho (Revaz Chjeidze, 1989).

Para dar lustre al proyecto, la realización recayó en el veterano director Revaz Chjeidze, padre del renacimiento que el cine georgiano vivió en los años cincuenta junto a Tengviz Abouladzé, con el que codirigió *El asno de Magdana* (Lurdza Magdany, 1955), ganadora del premio al Mejor Cortometraje de Ficción del Festival de Cannes en 1956 y que diez años más tarde, ya en solitario, obtendría el premio a la Mejor Película en el Festival de Venecia con *El padre del soldado* (Otec soldata, 1964). Más de tres años tardaron Chjeidze, Suárez y Squenti en abrirse paso entre la maraña de bibliografía y filmografía a propósito de Cervantes, hasta llegar al guion definitivo. Fruto de este trabajo es la espléndida recreación de ambientes, decorados y escenarios naturales cuidados hasta los últimos detalles. Los interiores fueron reproducidos minuciosamente en estudios soviéticos, mientras que los exteriores se rodaron en España, básicamente en La Mancha. La muy lograda ambientación se extiende a la caracterización de los personajes, en la que destaca la del protagonista Kaji Kavsadze, que interpreta con credibilidad al iluminado hidalgo, quizás por momentos demasiado enfáticamente.

Lo polémico de la versión quijotesca de Chjeidze reside en que mientras, por un lado, la acción respeta escrupulosamente el texto cervantino -incluso reproduciendo a menudo diálogos prácticamente al pie de la letra-, las veleidades vanguardistas de un realizador que se formó bajo la tutela de Sergei Youtkévitch y Mikail Romm, se inmiscuyen, dosificadas pero constantes, a lo largo del relato. Respecto a lo primero, se podría hablar, incluso, de una pulcra recreación en la que la generosa producción, impecable en ese sentido, está al servicio de los hechos narrados y del verbo cervantino. Haciendo hincapié en la progresiva quijotización del burdo e ingenioso escudero y en la lenta pero inexorable caída en la realidad del idealista hidalgo, la serie va desgranando las aventuras de los dos protagonistas en una sociedad como la manchega, más dada al mendrugo y al sarmiento que al limbo de los caballeros andantes. Algo para lo que los guionistas no olvidan trenzar el relato con los mimbres de un humor repleto de sentencias y refranes populares que, sin embargo, en ocasiones cae en lugares demasiado comunes, producto quizás de la dificultad de traslación de ese humor plagado de tintes localistas a una cultura tan distante como la georgiana.

Paralelamente, Chjeidze introduce en el relato un factor distanciador consistente en continuas digresiones que entran y salen de él a lo largo de toda la serie. Salidas que se producen en un sentido estricto. Esporádicamente los actores que encarnan a los dos protagonistas se trasladan a la actualidad -desde el monumento madrileño a Cervantes al donostiarra Peine de los Vientos; desde el Toledo actual al tráfico automovilístico de las calles de Madrid- para reflexionar acerca de la vigencia del "mensaje" de Cervantes o ejercer simplemente de narradores distantes. El resultado de este, en principio sugestivo, experimento es desigual. Sobre todo por su excesiva reiteración. El relato, hecho añicos, parece ir preparando, de tanto en tanto, las "reflexiones teóricas" de los adaptadores que, a la larga, se convierten en rutinarias excursiones a los aledaños de una historia que es interrumpida con más rutina que pertinencia. Chjeidze, que fue miembro del Soviet Supremo en las épocas de Brézhnev, Andrópov y Chernenko, nos muestra con énfasis un Don Quijote cuyo "deber es socorrer a los desamparados, a las viudas y a los huérfanos, acabar con el mal para restablecer en el mundo la verdad y la justicia de Dios", como el propio hidalgo proclama con énfasis ante el mismísimo Hamlet ("Muy loable. Yo quise hacerlo. Como vos lo intenté", responde el príncipe de Dinamarca) en la secuencia inicial de la serie. Una secuencia ésta que es singularmente representativa de los chispazos que demasiado a menudo cortocircuitan el relato.

Casan mal el rigor en la reconstrucción histórica y la fidelidad a la novela, con las intromisiones ideologizantes o con las continuas veleidades surreales del director. A este respecto las cuñas surrealistas que acompañan las alucinaciones de Don Quijote son demasiado facilonas y sólo pueden entenderse como chistes demasiado simples. Más grave es el resultado cuando ese tono viene subrayado por el énfasis. Es el caso de la aparición de Don Quijote saliendo del cascarón en el primer capítulo o su levitación final al grito de "Dulcinea". Tras esa muerte / ascensión a los cielos, la parafernalia surrealista se desata. Hemos recobrado la época actual: unos niños entran furtivamente en el museo de Don Quijote; al romper a pedradas la urna en la que se guardan las figuras de cera de Quijote y Sancho, éstos cobran vida; a lomos de sus caballerías cruzan la toledana plaza de Zocodover para, sin solución de continuidad, mezclarse con el tráfico madrileño en un recorrido por la Puerta de Alcalá, la Cibeles, el monumento de la Plaza de España...; en una secuencia similar a la inicial, Don Quijote y Hamlet concluyen sus reflexiones.

Decía Kundera -no cito textualmente- que un novelista no tiene que deber nada a nadie, salvo a Cervantes, claro. Quizás sea ese respeto excesivo el que llevó a Chjeidze a separar "su" interpretación de "la" novela. Sea esa o cualquiera otra la razón, la elección resulta ser contraproducente. En *La vida de Don Quijote y Sancho* asistimos a dos narraciones distintas que se abren paso entre sí a codazos. Una serie ambiciosa, indudablemente interesante, desgraciadamente frustrada.

EL QUIJOTE (Manuel Gutiérrez Aragón,1991)



Aventuras Cervantinas de Manuel Gutiérrez Aragón

Carlos F. Heredero

A Gutiérrez Aragón le gusta decir, con cierta sorna provocativa contagiada de ese regusto irónico por las paradojas inherente a su personalidad, que si tuviera padres cinematográficos uno sería John Ford y el otro Cervantes. Y ciertamente resulta difícil encontrar en la historia del cine español un director más cervantino que él, pero como es evidente que tal aseveración no puede sustentarse, únicamente, sobre la circunstancia de haber realizado una versión de El Quijote para televisión, por productiva que ésta sea, es preciso ahondar en el sentido de dicha filiación para tratar de clarificarla.

Algunas pistas que vienen de lejos nos ayudan en la tarea. La primera puede rastrearse ya en el interior de Habla mudita, atípico largometraje con el que debutaba en su oficio este cineasta cántabro allá por el año 1973. De hecho, la entusiasta aventura pedagógica que vivía en sus imágenes un hombre de libros y de cultura, en lucha desigual contra sus particulares molinos de viento (el silencio y el primitivismo de una pastora muda y analfabeta, a la que pretendía culturizar), colocaba ya a dicha historia en la estela de la más delirante aventura quijotesca.

Desde dicha perspectiva resultaba coherente, entonces, que una cabra le comiera los libros al iluso de Ramiro (José Luis López Vázquez) y que a éste su familia le tomara por loco. Armado en exclusiva con los pertrechos del lenguaje y de la comunicación, esta temprana figura cervantina no sólo fracasaba en su heroico empeño cultural, sino que terminaba por alejarse del bosque, camino de la civilización a donde su familia quiere devolverlo, diciendo -explícitamente- que le gustaría volver a leer el Quijote.

Y de una posible, original relectura de *La novela del Curioso impertinente* (relato autónomo incluido por Cervantes en su libro), quizás iba a nacer, once años después, una heterodoxa comedia estilizada sobre el demonio de los celos: *La noche más hermosa* (1984). Por mucho que las imágenes nocturnas, bañadas en luces de neón y dominadas por el diseño, parezcan ajenas a toda geografía manchega o quijotesca, lo cierto es que aquí la obsesión de Federico por probar la imaginada infidelidad de su esposa Elena valiéndose de su amigo Óscar no es otra cosa que la traslación, a la España aparental de los años ochenta, de las estrategias puestas en juego por Anselmo para descubrir, con la colaboración de su amigo Lotario, la

posible traición de su esposa Camila dentro de aquella novela.

Todo el esquema argumental referente al triángulo formado por los tres personajes, y hasta la literalidad escénica de ciertas situaciones (como ocurre en el jardín, cuando Federico instruye a Óscar para que seduzca a Elena) remiten de forma inequívoca, y a veces explícita, al texto de Cervantes. Y semejante origen puede parecer ciertamente extraño, pero la verdad es que no deja de resultar coherente si se tiene en cuenta que este sabroso cuento astrológico, construido todo él en torno a un juego de ilusionismo sobre ambiguos y heterodoxos impulsos de la naturaleza, tiene más raíces en el moralismo de Beaumarchais o de las comedias españolas del siglo XVIII que en la "screwball comedy" del cine americano o en la comedia costumbrista que es tradicional dentro del cine español.



El Quijote (Manuel Gutiérrez Aragón, 1991).

Llegados a este punto se hace preciso aclarar ya que la impronta cervantina de Gutiérrez Aragón no debe buscarse, únicamente, en las referencias o paráfrasis argumentales que sus películas toman en préstamo, más o menos confesado, de las páginas de *El Quijote*. Ni siquiera es necesario recurrir a la evidencia que supone de por sí la adaptación televisiva del famoso libro, emprendida por el director en 1989, para detectar en su filmografía una dimensión de fondo que va mucho más allá de las historias narradas y que atañe, esencialmente, a la naturaleza de su mirada.

Una mirada que acostumbra -y no sólo cuando reposa sobre materiales cervantinos- a jugar con los trucos, los pliegues y los espejismos de la realidad, que se las apaña casi siempre para descubrir en las entrañas de ésta la ilusión de un espacio más o menos imaginario

(mágico, se ha dicho en demasiadas ocasiones), capaz de desvelar bajo el engañoso disfraz de las apariencias la ambigüedad a veces inasible de un sentido enigmático y fugitivo. De ahí que la mayoría de sus películas, aunque estén construidas siempre con elementos de materialidad realista, acaben dando la impresión de alimentar en su seno un germen que afecta, finalmente, al estatuto de la imagen, a las fronteras siempre vacilantes entre la realidad y la irrealidad.

Y entre estas dos dimensiones se mueve, a fin de cuentas, toda la aventura literaria del ingenioso hidalgo, de igual manera que entre ambos polos vive también el incomprendido y solitario Fernando, padre de Maravillas, convencido -además- de que "se vive como se sueña", según él mismo instruye a su hija en el desenlace de esta película (1980). No resulta extraño, en consecuencia, que este nuevo personaje quijotesco, atrincherado en la libertad íntima y estrictamente imaginaria que le ofrecen su decadente estudio fotográfico y sus revistas pornográficas, con las que se encierra a escondidas en el lavabo, acabe siendo víctima, al igual que el ilustrado héroe cervantino, de la intrusión inquisitorial de la realidad. Que los guardianes de la ortodoxia sean en esta película judíos sefardíes no deja de ser, obviamente, una nueva y malévolamente paradójica muy del gusto de su director, pero el hecho de que aquellos organicen una ceremonia para quemar las revistas de Fernando poco después de que éste haya tenido que regresar a su casa (es decir, a la mediocridad prosaica de su existencia cotidiana), una vez fracasado su deseo de vivir con una prostituta (o lo que es igual, su intento de dar realidad a lo imaginado en las revistas), no puede por menos que reenviarnos, nuevamente, a las páginas de *El Quijote*.

Y es que también allí, efectivamente, la quema de los libros de caballería por parte del cura y del barbero tiene lugar tras el retorno a su casa del hidalgo después de su primera y fracasada excursión. En ambos casos, la aventura heterodoxa por los territorios de lo imaginario se estrella contra la terquedad obstinada de la ortodoxia realista, si bien el hecho de que en Maravillas ésta aparezca representada por el universo escenográfico, ritualista y atávico de los judíos, habla con elocuencia de hasta qué punto Manuel Gutiérrez Aragón persigue obstinadamente con su cámara la exploración de espacios fronterizos entre la realidad y la fantasía.

Esta poderosa lógica interna -uno de los más activos motores subterráneos de su cine- convertía al director en el cineasta idóneo para enfrentarse a una adaptación frontal de *Don Quijote*, por más que un proyecto semejante nunca antes hubiera figurado entre sus

carpetas de trabajo o que resultara ciertamente difícil imaginarse al creador de El corazón del bosque aplicado a la tarea de convertir en imágenes un texto literario.

Si para Miguel de Unamuno la locura de Don Quijote expresa el rechazo al principio de realidad, y para Harold Bloom es "una estrategia poética elaborada por otros antes que él, mientras que él simplemente sigue la tradición"²⁴¹, cabe deducir que -lejos de ser verdaderamente un necio, o acaso ese loco que aparenta- Alonso Quijano es más bien un actor que juega a ser un caballero andante y que, a falta de una verdadera enfermedad clínica, pone en escena frente a los demás su propia y singular pasión.

Esa pasión no es otra que la de los libros de caballería, pero lo cierto es que la representación orquestada por Don Quijote expresa tanta convicción como escepticismo, tanta sinceridad interior por parte del personaje como ironía externa en la mirada de Cervantes, sobre todo en el primer libro protagonizado por el personaje, que es precisamente el adaptado en esta ocasión por Gutiérrez Aragón. De ahí que al cineasta le resultara cercano y de especial atractivo el reto de filmar las aventuras quijoteskas, y más aún el de hacerlo desde esa perspectiva que hace convivir respeto y distancia para poder tomarse, al igual que Cervantes, "*simultáneamente en serio y con ironía el juego del mundo, así como el envés de ese juego en el que están inmersos Don Quijote y Sancho Panza*"²⁴², para decirlo con palabras de Bloom.

Así se explica también que las imágenes de la serie televisiva nos devuelvan más al libro original que a su personaje protagonista, dentro de una operación que trata de restituir antes la mirada cervantina que el retrato personal de Don Quijote y la narración de sus aventuras. Sujeto de innumerables relecturas y retratos, deudor expreso de una sedimentación iconográfica y caracterológica acumulada por el paso del tiempo, el enjuto hidalgo ha aparecido en la mayoría de las adaptaciones cinematográficas precedentes convertido casi en una figura autónoma de la novela, mientras que la propuesta de Gutiérrez Aragón consiste, precisamente, en desandar ese camino y volver a la estructura del libro.

De aquí nace igualmente la comprensible delectación con la que un cineasta tan reflexivo se entrega a escenificar esos sugestivos viajes de ida y vuelta entre la ficción y la metaficción, entre la historia narrada y el autor de la novela (Cervantes), de manera que tales juegos

²⁴¹ Véase: *El canon occidental*. Ed. Anagrama. Barcelona, 1995. Pág. 147

²⁴² *Ibidem*. Pág. 157.

intertextuales pasan de la literatura al cine -en este caso- con puntual y exquisita fidelidad a la construcción y a la narrativa original del libro. El ejemplo más elocuente de todo esto es la interrupción del combate entre Don Quijote y el vizcaíno, cuando ambos mantienen sus espadas en alto, para introducir la incursión del escritor (a quien interpreta José Luis Pellicena) por las callejuelas y tintorerías de Toledo hasta que tropieza, inesperadamente, con el manuscrito del libro en el que se describe ese mismo duelo.

El riesgo de esta opción consistía en que las imágenes fueran acusadas de ilustrativas respecto al texto literario o que se entendiera al relato visual como meramente seguidista del original cervantino, pero semejante apuesta no tenía por objetivo mantener ninguna servidumbre de ese tipo. De lo que se trataba, más bien, era de reforzar el carácter de "cuento maravilloso", de representación plenamente autoconsciente, de ficción desvelada como tal (la propia maqueta utilizada para filmar el pueblo de Don Quijote descubre por sí misma, y enseguida, su condición de trampantojo), de tal forma que tales recursos permitieran encajar, con mayor coherencia, esa visión del protagonista a medio camino entre un fanático enloquecido y un histrión cómico que nunca abandona del todo una cierta conciencia de actuación.

Por otra parte, la opción de "*narrar con elementos inequívocamente realistas (molinos de viento, cueros de vino, albardas y rocines, venteros y posaderas) fantasiosas aventuras caballerescas*" y, en definitiva, de perseguir "*una magia manchega, hecha a la luz de sol*"²⁴³, tentaba lo suficiente al director de Maravillas como para que, en el transcurso de este ejercicio, acabara por reencontrarse a sí mismo en un territorio que le resultaba especialmente querido. Y de aquí surge, por lo tanto, esa jugosa materialidad realista desde la que se filman -con una única excepción- todos los delirios y fantasías de Don Quijote a lo largo de la serie.

Esa excepción corresponde al lance de la batalla contra ovejas y carneros, convertidos también por Gutiérrez Aragón (y no sólo por el personaje) en un escuadrón de *caballeros principales*, como dice el protagonista al describirlos en la novela. Estas son las únicas imágenes en todo el relato, de hecho, que se atreven a visualizar el imaginario subjetivo de Don Quijote (y lo hacen, incluso, en lo que corresponde al combate entre los propios "caballeros"), si bien el director no puede resistirse a la tentación de intercalar

²⁴³ Véase: Heredero, Carlos F. *Cuentos de magia y conocimiento. El cine de Manuel Gutiérrez Aragón*. Ed. Alta Films. Madrid, 1998. Pág. 84-85.

oportunamente un contraplano de Sancho Panza para mostrar la visión de éste; es decir, las verdaderas manadas de ganado.

En todo lo demás, Gutiérrez Aragón se mantiene fiel a la representación realista de las personas y de los objetos (ya sean frailes o mercaderes, molinos de viento o pellejos de vino) que constituyen el objeto material sobre el que Don Quijote construye sus fantasías, y lo hace -además- sin renunciar por ello a otorgarles una apariencia física capaz de provocar una visión alterada o delirante a los ojos del hidalgo manchego. La mirada de éste, y no lo mirado por él, se convierte entonces en el verdadero resorte de su imaginación, de igual forma que es la mirada de Gutiérrez Aragón la que da cuerpo, espesor y coherencia a las imágenes que nos propone.

Su Alonso Quijano (que a fin de cuentas es también el de Fernando Rey) queda muy lejos de esos personajes idealizados que muestran algunas versiones académicas -véanse los de Rafael Gil o Grigory Kozintsev-, pues estamos aquí ante una criatura mucho más humana, con sus debilidades y sus contradicciones más en evidencia, con su locura y con su histrionismo más confundidos entre sí. Y esto sin contar con que las imágenes se encargan de recordarnos, de vez en cuando, que 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.

Aficionado a este tipo de reflexiones sobre la relación entre la vida y la ficción, Gutiérrez Aragón vuelve a zambullirse en esa ambivalente tierra de nadie once años después, pero ahora con renacida pasión y con desafiante libertad. Filma así, casi como una liberación personal, *El caballero Don Quijote* (2002), película que toma como referencia la segunda entrega de la novela cervantina, a la sazón mucho más juguetona, lúdica, fantasiosa y metaficcional que la primera. Terreno de juego privilegiado, por lo tanto, para un cineasta que anteriormente se las había apañado ya para adentrarse por sugestivos itinerarios de ida y vuelta entre la historia narrada y las instancias narradoras en medio de una recreación sustentada sobre la primera parte del famoso libro.

La ocasión era de oro. La segunda parte de la novela ofrecía al cineasta un material ricamente abonado para que germinara sobre su texto un *Quijote* más maduro y más personal, más complejo y más romántico, más abierto a la teatralidad, a la representación y a la fantasía. Un Quijote muy diferente a la imagen más popular o conocida del hidalgo

manchego, puesto que estamos aquí frente al retrato cálido y sabio de un caballero otoñal, cansado y escéptico, que sube con dificultad creciente a la grupa de Rocinante y que a duras penas arrastra sus ajadas carnes por una Mancha imaginaria en la que arrieros y criados alternan con duques y señores, en la que secarrales y majadas dejan espacio para frondosos encinares, húmedas orillas fluviales, cuevas encantadas y hasta playas de blanquísimas arenas.

Este es un Quijote que debe hacer frente en lance de batalla a caballeros fingidos y en lance amoroso a un paje travestido: ¡qué difícil, qué hermoso y qué emocionante ese recitado peripatético del paje Tosilos, disfrazado de Dulcinea, en un largo plano transido de emoción, gentileza memorable de Juan Diego Boto! Estamos ante un Quijote que persigue sorprendido a su propia leyenda, que se siente desbordado por la fama que le precede, que se ve rebasado y humillado por la parodia que se hace de su propia figura en las ferias de los pueblos: intuición genial -arrebataudamente cervantina- del propio cineasta en una secuencia, de pura invención cinematográfica, con la que Manuel Gutiérrez Aragón traduce, al mismo tiempo, la realidad histórica de la novela (pues el Quijote era ya una figura popular antes de que apareciera la segunda parte de sus aventuras literarias) y los seductores juegos metaficcionales urdidos por Cervantes dentro de su obra.

Este nuevo Quijote (¡inolvidable Juan Luis Galiardo!, lleno de humanidad, capaz de expresar al mismo tiempo, y dentro de un solo gesto, el fracaso y la dignidad, la estupefacción y la sabiduría, la locura y la cordura) se sabe a sí mismo materia de ficción, se siente imitado y suplantado por un Quijote apócrifo, por una sombra a la que trata de encontrar para denunciar la impostura, pero vive -al mismo tiempo- aventuras que no inventó para él su auténtico creador, sino el mismísimo Avellaneda, como es su visita al manicomio de Toledo: una secuencia de heterodoxa inclusión, con la que el cineasta da una nueva vuelta de tuerca a la representación al colocar un inteligente juego de espejos entre el Quijote de Cervantes, el Quijote de Avellaneda y el su propio Quijote.

Protagonista de un relato con deliberado y elocuente formato circular, este es un Quijote que ya desde la primera secuencia camina de forma ineluctable y premonitoria hacia su muerte, casi un anciano que sale de nuevo en busca de aventuras que le permitan recrear, en su personal imaginación, fantasiosos pretextos para engañarse a sí mismo y para poder seguir creyéndose un caballero andante. Este es un Quijote capaz de vislumbrar por igual los rasgos de su imaginada y adorada Dulcinea en una tosca aldeana manchega, en una princesa

encantada o en un elegante paje travestido, obligado a ponerse en evidencia para tratar de convencer a Sancho de que se deje azotar, con el supuesto fin de liberar así de un maligno encantamiento a la mujer amada por su señor.

Territorio liberado para la imaginación y la fantasía, este Quijote es pura representación en sí mismo, en la naturaleza de las situaciones que vive y en la propia materialidad de su puesta en escena: la escenificación de la cueva en la que habita el mago Montesinos, la repetida y duplicada charada del bachiller Sansón Carrasco al hacerse pasar por caballero andante, el recitado teatralizante de Tosilos, la lujosa cena organizada por los duques para deslumbrar al hidalgo, la función -toda ella paródica y burlona- que convierte a Sancho no en gobernador, sino en víctima de una fantaseada ínsula Barataria, la escenografía y la naturaleza real del último lance... sucesivas representaciones, en definitiva, que el cineasta delata como tales y que restituyen el universo imaginario en el que se refugia el enajenado protagonista de la función, verdadero antihéroe que lucha por conservar la vida mientras cabalga acompañado por la sombra de la muerte.

El retrato de este avejentado Alonso Quijano no tiene, sin embargo, nada de complaciente o quejumbroso. Por eso en una nueva, imprevista vuelta de tuerca, el Quijote de Gutiérrez Aragón deberá ceder incluso el protagonismo del desenlace a su propio escudero: esa figura aparentemente subalterna que tiene aquí una intervención esencial, tan protagónica como trágica, en el suceso que precipita la muerte de su señor. Y ésta es la primera vez, a juicio del cronista, que una película se ocupa de señalar o sugerir la ambigüedad inherente a ese papel jugado por Sancho.

Por último, la radicalidad y la audacia de la solución final, que da origen a una novedosa, fulgurante y emotiva secuencia de cierre (a mayor gloria de Sancho Panza), culmina la más libre y la más atrevida de todas las películas de su director: una obra que, trenzada por sucesivos y encadenados monólogos, integrados con feliz armonía en el conjunto del relato, desafía en profundidad, pero sin apenas hacerse notar, los fundamentos de la representación naturalista. Una obra de intermitentes destellos líricos y de pudorosa belleza, que salta con libertad y con desparpajo del monólogo al cuento de hadas, del teatro a las aventuras caballerescas y del realismo a la magia sin rupturas aparentes y sin solución de continuidad. Una obra que se mueve con la misma comodidad entre prosaicos diálogos preñados de sabiduría popular que por los vericuetos de encantamientos, espejismos y sortilegios.

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.

Manuel Gutiérrez Aragón. Entrevista²⁴⁴

Augusto M. Torres

Después de repetir en múltiples ocasiones que nunca trabajaría para televisión ni haría una adaptación de un texto preexistente, a principios de 1989 Manuel Gutiérrez Aragón firma con el productor Emiliano Piedra para hacer para TVE una serie basada en la primera parte de Don Quijote de la Mancha.

Durante dos años largos escribe los guiones, rueda y monta los seis capítulos de que consta, y a comienzos de julio de 1991 tiene finalmente copia estándar.

Estaba en Barcelona haciendo un guion para Jaime Camino, El largo invierno, y no tenía ningún interés en dirigir una película. Y empecé a recibir recados urgentísimos de Emiliano Piedra. Le llamé tarde, bien comido y bien bebido, y me dijo: "Tienes que decirme si quieres hacer *El Quijote o no*". Y me sorprendí a mí mismo contestándole que sí.

Los guiones los había escrito Camilo José Cela.

Leí los guiones, me espantaron, y dije que no valían para nada, que no podía hacerse la serie con ellos. No es que no me sirvieran a mí, sino que no le servían a nadie. No eran guiones, no eran nada, eran unos objetos. Afortunadamente, tanto los responsables de Televisión Española como Emiliano Piedra me dijeron: "Ya vemos que esto no sirve, haz lo que quieras con ellos". Entonces, de una manera humilde, digamos, en mi forma de acercarme al texto, fui haciendo los guiones, no me costó demasiado hacer la adaptación de *Don Quijote de la Mancha*. Y pienso que el mejor trabajo que haya podido aportar a esta serie ha sido como guionista.

²⁴⁴ Entrevista publicada en *El País*, 20 de octubre de 1991, pág. 55.



El Quijote (Manuel Gutiérrez Aragón, 1991).

Jugando al mus

¿Cómo eligió a Fernando Rey para hacer de Don Quijote y a Alfredo Landa para encarnar a Sancho Panza?

Cuando aterricé en el proyecto, Alfredo Landa ya estaba elegido, todo el mundo estaba de acuerdo en que era Sancho. Sobre lo que había más dudas era sobre el intérprete de Quijote. Incluso en un determinado momento se pensó en Vittorio Gassman. Hice varias pruebas a actores muy conocidos del cine español, los más conocidos e importantes, y no digo que lo hicieran mal, pero, evidentemente, estaban más lejos del físico o planteaban muchos problemas, sobre todo para decir un texto clásico. Fernando Rey se negó a hacer la prueba, y fue muy astuto por ello. Empecé a tener confianza en él justamente porque no la había hecho.

Fernando Rey tenía muchas dudas. Era mucho tiempo de rodaje, nueve meses, y tiene su vida resuelta haciendo pequeños papeles en producciones internacionales. Es un hombre mayor, y no tenía ganas de ponerse una armadura y subirse a un caballo. Ahí estuvo estupendo Emiliano Piedra: le convenció con su fuerza de convencimiento jugando al mus; creo que le ganó el alma al mus.

El trabajo de Fernando Rey es asombroso, espléndido, arriesgado. Ha hecho un Quijote que no sólo es el hidalgo cercano a como se ha hecho otras veces, sino que se ha arriesgado a bordear el abismo de lo irracional, del ridículo, de la risa. Lo ha hecho con un pie puesto en la risa y otro en la espiritualidad, la defensa de los ideales y todo

eso.

Ha sido muy bueno el contraste con Alfredo Landa, un actor formidable, pero que, como tantos otros, sólo quiere hacer lo que sabe, sólo se siente seguro cuando hace lo que conoce. Creo que me tenía un poco de miedo, pero me he llevado muy bien con él. Lo pasamos tan ricamente. Fue un rodaje muy agradable.

Ha rodado usted la primera parte de Don Quijote de la Mancha. Había un proyecto de que Mario Camus hiciera la segunda, pero se ha archivado por la crisis económica que atraviesa Televisión Española como consecuencia de la aparición de los canales privados...

La primera parte tiene pleno sentido. Cervantes, cuando la escribió, no sabía que iba a hacer una segunda parte y, de hecho, no la escribió hasta 10 años más tarde. De hecho, ahí está *El Quijote*. Todo el mundo piensa que es una obra incompleta, pero no es así.

¿En cuántos capítulos está dividida la serie?

En seis, pero dada mi tendencia a la síntesis, he juntado los dos primeros en uno de hora y media.

Dada esta tendencia suya a la síntesis y acostumbrado a que las películas no tienen duración mínima, ¿no ha tenido problemas a este nivel?

Las escenas de *El Quijote* son normalmente largas, y no quería terminar un capítulo con una escena a medias. Cada capítulo abarca varios episodios. Una de las cosas que me animaron a hacer *El Quijote* para televisión es que tiene una estructura seriada que le va al medio, pero no tiene el arco dramático de una película.

Final sin suspense

¿No ha hecho un montaje para cine?

Me animaron para hacerlo, todos me decían que lo hiciera, pero no he querido. Son episodios demasiado sueltos. *El Quijote* es un libro para leerlo a trozos, acabar la lectura de un episodio y reemprenderla cuando sea en otro. Por eso quería que los capítulos de televisión terminaran, tuviesen un final, pero sin suspense.

Para las iconografías, ¿ha partido de las diferentes adaptaciones cinematográficas, de las clásicas ilustraciones de Gustave Doré...?

En el libro no hay una descripción muy detallada de cómo son Don Quijote y Sancho, pero la iconografía que se ha ido acumulando sí lo es. Son problemas que hay que afrontar. Tienes que buscar un compromiso para no desmentir la imagen que tiene la gente en la cabeza, pero tampoco desmentir la historia. La mayoría de los episodios de *El Quijote* 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.

¿Cómo se ha planteado los diálogos?

Con los diálogos he tenido el mismo problema. Mi intención era que no fueran modernos, pero que la gente no piense que está escuchando un texto antiguo, que acepte ese tipo de diálogo. A Don Quijote le he dejado que hable como en el libro, un lenguaje muy exagerado, muy arcaico incluso para la época, pero, en cambio, los demás personajes hablan de manera más normal. En general, he respetado bastante los diálogos originales.

Creo que la serie está bien siempre que se acepte que *El Quijote* puede tener una versión televisiva.

DON QUIJOTE (Orson Welles, 1955-1992)



*Welles y Cervantes: Una aventura quijotesca*²⁴⁵

Esteve Riambau

Entre los numerosos films que Orson Welles dejó inacabados²⁴⁶, *Don Quijote* posee una especial significación. Las normas que imperan en la industria cinematográfica desaconsejan que un realizador emplee veinticinco años de su vida en dejar una película lista para su estreno y, en este caso, el realizador norteamericano murió sin haberlo hecho. La razón estriba en que su método de trabajo tampoco era convencional. Ninguno de los grandes directores del primer siglo de vida del invento de los Lumière llegó al extremo de sufragar su obra con su propio dinero para así garantizar una independencia creativa de la que sólo gozó con *Ciudadano Kane* (*Citizen Kane*, 1941), su primer largometraje.

Desde que la RKO le rescindió el contrato en 1942 mientras rodaba *It's All True* en Brasil y él aceptó la oferta de Darryl F. Zanuck para interpretar *Alma rebelde* (*Jane Eyre*, 1943) a cambio de cien mil dólares con los que intentó adquirir los negativos de aquel film para emprender el montaje por su cuenta, Welles reinvertió una y otra vez los frutos de su propio trabajo. Así lo hizo con *La dama de Shanghai* (*The Lady from Shanghai*, 1946), un pacto con Harry Cohn para sufragar los gastos de su versión teatral de *La vuelta al mundo en ochenta días*, y lo repitió con *Othello*, una aventura mediterránea cuyo rodaje se prolongó durante cuatro años gracias a la entusiasta colaboración de un grupo de fieles amigos²⁴⁷.

Su final feliz, con la Palma de Oro obtenida en el festival de Cannes de 1952, le animó a aplicar el mismo sistema a nuevos proyectos cada vez más personales. Y la oportunidad surgió a propósito de *Don Quijote*, un definitivo *home movie* para el que recaudaba dinero prestando su cuerpo como actor en proyectos ajenos o aglutinaba medios de producción con los que después diversificaba su actividad a través de documentales televisivos para la RAI o la BBC. De no haber sido tan oscuros los móviles por los que se regían los dirigentes

²⁴⁵ Este artículo tiene su punto de partida en dos textos anteriormente publicados por el autor, pertinentemente sintetizados, revisados y actualizados para esta ocasión: "Tras las huellas de Don Quijote: una aproximación a Orson Welles", *Archivos de la Filmoteca* n° 5, abril 1990; y "Don Quijote. El hijo póstumo de Orson Welles", *Dirigido* n° 202, mayo 1992.

²⁴⁶ Esteve Riambau, "Los films inéditos de Orson Welles: una leyenda inagotable", *Dirigido por...* n° 139, septiembre 1986, pág. 10.

²⁴⁷ Michéal Mac Liammóir, *Put Money in Thy Purse*, 1952 (versión castellana: *Preparad la bolsa*, Ediciones del Imán, Madrid, 1995).

con que contaba en aquella época, TVE también se habría podido beneficiar de la generosidad creativa del cineasta.

El deseo de adaptar la obra de Cervantes certificaba dos de sus grandes pasiones: la literatura -Shakespeare, Kafka y Dinesen fueron otros grandes autores que llevaría a la pantalla- y España. Pantagruélico en todos los sentidos, él mismo se definía como "un glotón en materia de libros: historia, memorias, filosofía, antropología. Leo para aprender y por placer, no por el gusto de la literatura en sí misma o para buscar ideas para los films. (...) Entre los autores a los que vuelvo más a menudo están Cervantes, Fielding, Gibbon, Gogol, Hazlitt, Conrad, Chateaubriand, Platón, Colette, Dickens, Plutarco, Mark Twain y Evelyn Waugh. Bastante variado como conjunto, lo reconozco"²⁴⁸. El país natal del escritor fue, por otra parte, el escenario donde el cineasta norteamericano rodó tres de sus largometrajes - *Mister Arkadin (Confidential Report / Mister Arkadin, 1953)*, *Campanadas a medianoche (Chimes at Midnight, 1966)* y *Una historia inmortal (Une histoire immortelle, 1968)*-, vivió regularmente a mediados de los sesenta y eligió como el lugar donde reposan sus cenizas.

Los orígenes de *Don Quijote* se remontan a la década de los cincuenta, cuando Welles ya había quemado sus naves en Estados Unidos y era el cineasta errante que recorría Europa para proseguir su carrera teatral en escenarios de París y Londres o como actor cinematográfico en films de muy diversa naturaleza pero, en general, no excesivamente distiguídos. También en Francia inició el rodaje de *Mister Arkadin, un nuevo Ciudadano Kane* a la europea que terminó en conflicto con el productor Louis Dolivet, aunque no lo suficiente grave para impedir que éste promoviese en 1955 el rodaje de una serie de tomas que Welles filmó en color en el parisino Bois de Boulogne con destino a un posible film sobre Don Quijote. Mischa Auer, el enigmático domador de pulgas de Mister Arkadin, encarnaba al desgarbado protagonista mientras Akim Tamiroff -otro de los actores presentes en este largometraje de Welles- daba vida a un convincente Sancho Panza.

De este primer esbozo restan poco más que unas sugestivas fotos de rodaje²⁴⁹, ya que aquel mismo año Welles contraería matrimonio con la aristócrata italiana Paola Mori, se instalaría en Londres y después viajaría a Estados Unidos, donde intentaría reemprender su carrera artística con un memorable *King Lear* en el City Center de Nueva York y a través de diversas colaboraciones televisivas. Según las fuentes, una colaboración en el show televisivo de

²⁴⁸ Orson Welles a Dilys Powell, *Sunday Times*, 3-II-1963.

²⁴⁹ Maurice Bessy, *Orson Welles*, Pygmalion, París, 1982, pág. 197.

Frank Sinatra -padrino de su hija Beatriz, nacida en 1956- o un acuerdo con la CBS para rodar un telefilm de treinta minutos, promovieron el traslado de Welles a México donde planeaba rodar un *Don Quijote* televisivo en seis días, con Charlton Heston -con quien todavía no había realizado *Sed de mal (Touch of Evil, 1957)*- como protagonista. "Pero el plan se derrumbó en julio [de 1957] cuando Heston no pudo disponer de un pasaporte con la rapidez suficiente para rodar este film antes de partir hacia el set del ambicioso western de William Wyler *Horizontes de grandeza (The Big Country, 1958)*"²⁵⁰. Parece ser que algo hizo con el presupuesto concedido por la CBS pero, según Frank Brady, "cuando un directivo de la cadena televisiva vio una pequeña porción del material rodado pero no montado, quedó insatisfecho. La reacción de Welles fue la de rechazar cualquier oferta económica para completarlo y convertir el proyecto en un largometraje"²⁵¹.

Previamente, regresó a Hollywood para dirigir e interpretar *Sed de mal* pero abandonó prematuramente el proceso de postproducción de este film para regresar a México donde, con la colaboración de Oscar Dancigers -habitual productor de Luis Buñuel- y el hijo del cineasta aragonés en calidad de ayudante de dirección, promovió una nueva fase de un *Don Quijote* mayoritariamente financiado con los beneficios que había obtenido por su interpretación en *El largo y cálido verano (The Long Hot Summer, 1958)*. En el reparto de este renacido *Don Quijote*, Akim Tamiroff mantuvo su papel de Sancho Panza, pero Mischa Auer fue sustituido por un actor físicamente idóneo para el papel de Don Quijote. Nacido en España, Francisco Reiguera tenía entonces 69 años, había trabajado como ayudante de Mack Sennett en Hollywood, como auxiliar de Max Aub en *Sierra de Teruel (L'Espoir, 1938)* y, ya en el exilio mexicano, como director y guionista de *Yo soy usted (1943)* y *Ofrenda (1953)* o como actor secundario en *The Brave Bulls (1951)* y *Abismos de pasión (1953)*. Por otra parte, con el proyecto ya configurado para una Dulcinea infantil, este personaje fue encomendado a Patty McCormack, una actriz de doce años que, dos años antes, había debutado en una obra teatral de Maxwell Andersson llamada *The Bad Sedd*, así como en una versión cinematográfica de la misma realizada por Mervyn LeRoy. La niña acudió a México acompañada por su madre, Elizabeth Russo, contratada por dos semanas que se

²⁵⁰ Charles Higham, *The Rise and Fall of an American Genius*, St. Martin's, Nueva York, 1985, pág. 293.

²⁵¹ Frank Brady, *Citizen Welles. A Biography of Orson Welles*, Charles Scribner's Sons, Nueva York, 1989, pág. 491.

prolongaron a ocho pero, según la secretaria del realizador²⁵², Patty McCormack no recuerda haber filmado ninguna escena con Akim Tamiroff o con Reiguera, aunque sí confesó a la biógrafa del cineasta que "estando entre los demás [Welles] era un hombre temido", cuando en realidad tenía "ojos risueños"²⁵³.

Otro testigo de este período de rodaje fue Daniel Aubrey: "La película se hacía con los más mínimos medios -una Arriflex, dos reflectores y un equipo de menos de diez personas. (...) El modo de rodar de Welles era fascinante. Se asemeja al de Griffith. Nunca lo vi con un guion en las manos. Todo lo llevaba en la cabeza. Con el equipo muy ligero cambiábamos de plan unas treinta y cinco veces al día y nunca Welles parecía dudar antes de cambiar de plano. Sabía perfectamente lo que quería rodar. (...) Welles, fuera de campo, iba inventando diálogos a los cuales Tamiroff tenía que improvisar respuestas a medida que se rodaba el plano. Entonces, utilizando el mismo procedimiento, Welles hacía el contraplano con Reiguera"²⁵⁴.

A ambos lados del Atlántico

Habría que esperar a que Welles regresara a Europa en 1958, acompañado por Paola Mori y su hija Beatriz, para conocer nuevos detalles acerca de su particular concepción sobre *Don Quijote*: "El anacronismo de Don Quijote con respecto a su época -declaró entonces- ha perdido toda su eficacia hoy, porque la gente no tiene demasiado claras las diferencias entre el siglo XVI y el siglo XIV. Lo que se ha hecho entonces es traducir ese anacronismo a términos actuales, pues ellos, Don Quijote y Sancho Panza, son eternos. En el segundo volumen de Cervantes cuando Don Quijote y Sancho Panza llegan a algún lugar las gentes suelen exclamar: "¡Mira, Don Quijote y Sancho Panza; he leído el libro que habla de ellos!". Cervantes les ha dado pues una dimensión festiva, como si fueran dos criaturas de ficción que al propio tiempo son más reales que la vida misma. Mi Don Quijote y mi Sancho Panza están exacta y tradicionalmente sacados de Cervantes, pero actualizados"²⁵⁵.

²⁵² Audrey Stainton, *Orson Welles' Secret, Sight & Sound*, otoño 1988, pág. 253.

²⁵³ Barbara Leaming, *Orson Welles: A Biography*, Viking, Nueva York, 1985 (versión castellana: Tusquets, Barcelona, 1986).

²⁵⁴ Daniel Aubrey, "En el rodaje de Don Quijote", *Film Ideal* n° 150, 15 de agosto de 1964, pág. 550.

²⁵⁵ Orson Welles a André Bazin, Charles Bitsch y Jean Domarchi, *Cahiers du Cinéma* n° 87, setiembre 1958.

Preguntado acerca de los detalles de producción, Welles certificó en esta misma entrevista que el film duraba en aquel momento una hora y cuarto, a falta de quince minutos adicionales y un final en el que aparecía "la bomba H". También reconoció que se había rodado "con un grado de libertad que en vano se intentaría encontrar en producciones normales, porque se hizo sin guion técnico, sin hilo argumental, sin tan siquiera una sinopsis. Cada mañana, los actores, el equipo técnico y yo mismo nos encontrábamos en el hotel y salíamos e inventábamos el film en la calle, como Mack Sennett. Por eso es apasionante, porque es una verdadera improvisación: la historia, los pequeños incidentes, todo es improvisado. Son cosas que se nos han ocurrido de pronto, en un raptó de inspiración pero después de haber ensayado a Cervantes durante cuatro semanas. Porque hemos ensayado todas las escenas de Cervantes como si fuéramos a interpretarlas, de forma que los actores se familiarizaran con los personajes; luego hemos salido a la calle y hemos representado, no la obra de Cervantes sino más bien una improvisación basada en esos ensayos, en el recuerdo de los personajes. Es un film mudo [en el cual] yo haré algún comentario. No habrá prácticamente postsincronización, salvo para algunas palabras".



Don Quijote (Orson Welles).

Precedido por un prólogo en el que Welles dialoga con Patty McCormack, el film estaba entonces estructurado en tres bloques temáticos que presentaban a Don Quijote arremetiendo contra la pantalla de un cine para defender a la heroína del film proyectado, defendiendo al toro contra el picador durante una corrida de toros y haciendo cargar a Rocinante contra una potente excavadora. Únicamente faltaba un epílogo que mostraría a

los míticos personajes surgiendo de una explosión nuclear, pero no fue esta escena la causa de que el film no se estrenara en aquel momento.

Como compensación por el breve papel que había interpretado en *Las raíces del cielo* (*Roots of Heaven*, 1958), Welles obtuvo de David Selznick una moviola de segunda mano que instaló en un cobertizo de la villa italiana que alquiló en Fregene para emprender el montaje de *Don Quijote*, por primera vez sin otro productor que él mismo a quien rendirle cuentas. No obstante, el cineasta estaba obligado a supeditar este proyecto estrictamente personal a los compromisos profesionales que le aportaban el dinero para sufragarlo. Por ello viajó a China para rodar *Escala prohibida* (*Ferry to Hong Kong*, 1959) y accedió a interpretar *David y Goliat* (*David e Goliat*, 1959) sin otra finalidad que proseguir el rodaje de *Don Quijote* en sus horas libres, aprovechando que entre julio y septiembre es la única época del año en la que se forman *cumulus nimbus*, el tipo de nubes que Welles utilizaba para facilitar los raccords de montaje entre las tomas que rodaba en contrapicado para así obviar cualquier tipo de decorado. Finalizado el verano y el dinero, Tamiroff y Reiguera volvieron a ocupaciones profesionales más convencionales, pero Welles siguió rodando primeros planos del caballo y del burro o planos generales utilizando a uno de sus ayudantes como doble del protagonista.

La España de Don Quijote

En 1960, el cineasta rodó nuevos planos de *Don Quijote* y conoció a Renzo Lucidi y a su hijo Maurizio, a quienes incorporó como ayudantes de montaje. Un año más tarde, por encargo de la RAI, viajó a España con el pretexto de rodar la serie televisiva *Nella terra di Don Chisciotte*, que no se emitiría hasta 1964 en una versión que Welles jamás llegó a sonorizar. El primer capítulo, *Itinerario andaluz*, muestra la figura de Don Quijote reproducida por diversos medios artísticos y utiliza las aspas de los molinos de viento como metáfora de un itinerario, pero las similitudes con el proyecto que desarrollaba paralelamente terminan en este punto. En cambio, auxiliado por un equipo formado por un técnico de sonido, el cámara Ricardo Navarrete, dos asistentes de maquillaje, el guitarrista Juan Serrano y Maurizio Lucidi como ayudante de dirección, Welles aprovechó la circunstancia para rodar nuevo material para el genuino proyecto cervantino. Contó con la presencia de Akim Tamiroff pero no así con Reiguera ya que, dada su condición de exiliado

político, no podía regresar a España.

Por otra parte, el cineasta "quería hacer un prólogo que sería una gran fiesta de disfraces en la que algunos de los personajes de la literatura universal estarían presentes como invitados. El juego entre la ficción y el disfraz suponía una ambigüedad que daría paso a episodios aislados pero muy representativos de las desventuras y sinsabores del hidalgo manchego"²⁵⁶. El productor Alessandro Tasca di Cuto certificaría esta resolución dramática cuando fue enviado a Sicilia, "donde debería rodarse una gran escena de un baile y yo debía conseguir que me prestaran el palacio de uno de mis primos, en Palermo, que Visconti utilizó después para *El gatopardo (Il gattopardo, 1963)*"²⁵⁷. En cambio, uno de los más destructivos biógrafos del cineasta afirma que esta escena del baile, ya insinuada en *Mister Arkadin*, fue sugerida por Maurizio Lucidi y "Welles -escribe Charles Higham- se contrarió por ello y desapareció durante tres días. Cuando regresó, proclamó que había tenido una gran idea para un nuevo principio: el film se abriría con un gran baile de máscaras; entre los recién llegados habría un invitado disfrazado de Don Quijote que se transformaría en el actual Don Quijote. La idea nunca se filmó".

En 1962, un nuevo encargo interrumpió el curso de la gestación de *Don Quijote*, pero esta vez no se trataba de una simple participación como intérprete sino de la posibilidad de adaptar *El proceso (Le Procés, 1963)* a la pantalla. Welles aceptó el reto y creó un particular señor K. que desaparece en una explosión atómica similar a la que había anunciado para el final de *Don Quijote*. Un año más tarde, según Frank Brady, y ya en "una pequeña sala de montaje en el sótano de una casa en la que vivía en Madrid, Orson tenía un montador, Peter Parasheles, que cortaba y montaba el film según sus prescripciones. Orson quería ver el film personalmente a través de la moviola y normalmente marcaba el lugar donde se tenía que efectuar el corte. Ocasionalmente transmitía a Parasheles complicadas instrucciones ('Mueve la secuencia del árbol hasta que siga a la de la casa; pausa de no más de dos segundos y entonces toma el segundo inserto del tercero y trabaja a partir de ahí') y esperaba que cualquier detalle se cumpliera religiosamente. Normalmente, así era. Las escenas de exteriores, desde el punto de vista de la fotografía, se encontraban entre las mejores de Orson: imágenes de las largas siluetas de la pareja cabalgando a través de

²⁵⁶ Juan Cobos, "La atracción del hidalgo manchego", *Tele Radio* n° 1416, 1984, pág. 16.

²⁵⁷ Alessandro Tasca di Cuto, "Imbroglis", *Cahiers du Cinéma* n° 378, diciembre de 1985, pág. 22.

paisajes; planos de Don Quijote dirigiéndose a la ausente Dulcinea".

"En las secuencias 'documentales' de *Don Quijote* quería el punto de vista estático de un noticiario y, tal como había hecho en otros films, ordenó que cualquier otro encuadre fuera extirpado. Si hubiera trabajado con un presupuesto normal, este procedimiento se hubiera llevado a cabo mediante métodos ópticos, en un laboratorio, pero con el fin de ahorrar dinero tenía un joven aprendiz de montaje, Ira Wohl, que afeitaba cada encuadre de forma manual". Por este motivo, en 1964, el cineasta no mentía cuando afirmaba que el film "está realmente terminado. Sólo me faltan unas tres semanas de rodaje de algunas cosas. Lo que me hace dudar es su lanzamiento, porque sé que a nadie le gustará. Será un film odiado. Necesito tener un gran éxito antes de ponerlo en circulación"²⁵⁸.

Mientras este éxito que Welles esperaba seguía sin producirse, Juan Cobos publicó dos años después unas "Páginas del guion de *Don Quijote*", reproducidas en este mismo volumen, y mucho más tarde confesó haber visto unos ochenta minutos prácticamente montados. Pero en una entrevista de aquella época²⁵⁹ -también incluida en estas páginas- Welles planteaba paralelamente serias dudas sobre la vigencia de una versión que él veía pasada de moda frente a las tendencias cinematográficas y los cambios históricos que se habían ido produciendo desde que iniciara el rodaje del film.

La obsesión por el montaje

En 1969, de nuevo en Roma para rodar una versión televisiva de El mercader de Venecia que también permanece inédita, el cineasta reemprendió la minuciosa labor del montaje de *Don Quijote* con Mauro Bonnani. "Mauro está convencido -afirma Audrey Stainton- de que era únicamente por razones de secreto que Welles rehusaba seguir el habitual proceso de postsincronización mediante loops proyectados. No permitía que nadie viera los fragmentos de *Don Quijote*. Incluso cerraba la puerta de la sala de montaje cuando montaba. Por la misma razón rehusó involucrar técnicos ajenos en la ejecución de trucajes ópticos".

Todavía entonces rodó algunos planos de exteriores en Civitavecchia e incluso planeó -sin conseguirlo- rehacer algunas escenas con la niña, reemplazándola por su hija Beatriz. En

²⁵⁸ Orson Welles a Juan Cobos, Miguel Rubio y José Antonio Pruneda, *Film Ideal* n° 150, 15 de agosto de 1964, pág. 556.

²⁵⁹ Orson Welles a J. Cobos y M. Rubio, *Griffith* n° 5, febrero - marzo, 1996.

noviembre de aquel mismo año, la muerte de Reiguera anuló cualquier posibilidad de rodar nuevas escenas fundamentales, circunstancia que no fue obstáculo para que Welles, en una entrevista concedida a la RAI, definiera eufemísticamente este film como "mi home movie. Es algo que he ido haciendo durante años. Apenas tengo un poco de dinero, ruedo otra escena de *Don Quijote*. Es un film experimental y cuando lo haya terminado lo exhibiré".



Don Quijote (Orson Welles).

No obstante, en abril de 1970, una circunstancia imprevista le hizo cambiar sus planes inmediatos. Ofendido por la publicación de unas fotos que revelaban su romance con la escultora yugoslava Oja Kodar, decidió abandonar Italia, confió la copia estándar de *Don Quijote* a Mauro Bonnani y, un año después, envió a su hija Beatriz a Roma para recogerla. Según el testimonio de Audrey Stainton "Mauro me asegura que se trataba de un film completo de una hora y media. Algunos fragmentos no estaban postsincronizados y algunos debían ser doblados de nuevo, dado que Welles había cambiado repetidas veces de opinión mirando el montaje e insertando diferentes primeros planos carentes de sincronización. No había música ni efectos sonoros. Pero toda la fotografía principal había sido completada; Francisco Reiguera había finalizado el rodaje de su papel mucho antes de su muerte; y Welles había resuelto el problema de Dulcinea mediante una combinación maestra de primeros planos de Patty McCormack y planos medios o generales de una niña parecida que él había encontrado en España".

"De acuerdo con Mauro, la única imagen que faltaba era un efecto especial: un plano documental de algún acontecimiento espectacular, que Welles pretendía añadir después a la pantalla de un televisor que Sancho Panza descubre en una plaza de Pamplona. Welles le

dijo a Mauro que si hubiera añadido eso en 1970, hubiera mostrado al hombre caminando sobre la luna, pero que prefería esperar con el fin de que lo que se viera por la pantalla de televisión fuera mucho más tópico en el momento en que el film estuviera a punto de estrenarse. Incluso entonces, evidentemente, no esperaba que eso fuera a ocurrir pronto". Efectivamente, en 1974, el laboratorio romano donde estaba depositado el negativo informó a la secretaria de Welles en Roma de que, al no haber sido cubiertos los gastos de almacenamiento, procederían a su destrucción. Por casualidad, la mujer de Bonnani se enteró y éste, con una carta de autorización de Welles, se hizo cargo del negativo.

Sin pistas

Las huellas de esta aventura quijotesca se interrumpen momentáneamente en este punto. Akim Tamiroff murió en septiembre de 1972 y, en aquel mismo período, Welles regresó a Estados Unidos con nuevos proyectos que le causarían tantos quebraderos de cabeza como *Don Quijote*. No volvió a hablar de él hasta que, en 1982, con motivo de su viaje a París para ser condecorado con la Légion d'Honneur, puso en evidencia que no había olvidado su film maldito y seguía pensando en nuevas modificaciones: "Debo ir a España porque transcurrirá como siempre en España y... paradójicamente, con la liberación de España, la democracia frágil, el turismo, Don Quijote y Sancho Panza se han evaporado, es la triste constatación que debo hacer. (...) Ahora hay que recorrer grandes extensiones antes de encontrar a esos dos hombres que antes se veían fácilmente en el horizonte. Rodamos alguna cosa bastante larga en Pamplona con Sancho Panza en medio de la gente. Nadie se dio cuenta, la gente pensaba que simplemente se trataba de un español despistado. Iba vestido de época; era el episodio en el que Don Quijote quiere ir a la luna. Me gustaría introducir dos cosas que no son más: un pequeño relato de Cunningham Graham, que quiero incluir en el film y que habla de un campesino que tira un vaso de agua desde un tren; y otras cosas como un pequeño pasaje de Merimée, etc.: en otros términos, la España eterna. Antes de ir, yo quería mostrar que era eterna y ahora tengo que mostrar lo contrario"²⁶⁰.

Por otra parte, tampoco había olvidado su condición de producto realizado al margen de cualquier condicionamiento económico, en unas circunstancias que seguían contrastando

²⁶⁰ Orson Welles a Bill Krohn, *Cahiers du Cinéma*, Hors Série n° 12, 1982.

con los numerosos proyectos que le denegaban por falta de perspectivas de mayor rentabilidad económica. En el caso de *Don Quijote*, al que ya llamaba irónicamente ¿Cuándo va a terminar *Don Quijote*?, "el film podrá acabarse cuando yo quiera. Lo he financiado íntegramente yo mismo. Nadie posee el derecho de molestarme con eso. A un novelista no se le obliga a terminar un libro si tiene ganas de interrumpirlo durante algún tiempo. Es un asunto mío y nadie más posee el derecho de inmiscuirse en él... Hay diez films diferentes en este film. Y no sé si el original existe todavía... Voy a Italia para intentar encontrarlo"²⁶¹. Durante los últimos ocho años, poco habían cambiado las circunstancias. Welles había podido terminar un solo largometraje -*Filming Othello* (1978)- pero mientras seguía luchando por nuevos proyectos no descartaba finalizar el film que daría sentido al último período de su vida.

De hecho, "poco antes de su muerte dispuso de la copia de trabajo en Los Angeles, con la que planeaba descartar el inicio original y añadir un prólogo y un epílogo en color"²⁶².

Alessandro Tasca fue quien trasladó latas dispersas por varios puntos de Europa al otro lado del Atlántico y Welles, como si presintiera el fin de su vida, en junio de 1985 -cuatro meses antes de su muerte- telefoneó a Mauro Bonnani para que acudiera a Los Angeles para reanudar el montaje. Según Barbara Leaming, "Orson Welles hablaba mucho de *Don Quijote* poco antes de su muerte. En él había cosas maravillosas pero el material rodado no le satisfacía totalmente. Si hubiera tenido dinero, lo habría vuelto a rodar prácticamente todo"²⁶³. De todos modos, le gustara o no, otro de sus colaboradores cercanos -el operador Gary Graver- certificó que "el film está acabado y montado. Sólo falta terminar de situar en su lugar los efectos sonoros. Welles había escrito una narración poco antes de su muerte. Sé que trabajaba en su casa con un ayudante de montaje. Pero tengo que ver el film para saber el estado en que se encuentra. Quizá no consiguió acabar la narración. El negativo no está montado, sólo la copia de trabajo. Estaba en un almacén de Roma y cuando lo recuperamos, los empalmes se descolaban. Entonces lo enviamos a un laboratorio de restauración para limpiarlo y repararlo. Acabamos de recibirlo ahora mismo. Todavía no he podido verificarlo todo. Yo también había trabajado en *Don Quijote*. Rodé con película en color en España,

²⁶¹ Orson Welles a Claude Beylie, Catherine Schapira y Abraham Segal, *L'Avant-Scène du Cinéma* n° 291-292, 1982.

²⁶² Jonathan Rosenbaum, "The Invisible Orson Welles. A First Invention", *Sight & Sound*, verano 1986.

²⁶³ Barbara Leaming a Esteve Riembau, *óp. cit.*

sólo algunos molinos de viento"²⁶⁴. Otro operador, Edmond Richard, también es tajante respecto a la existencia física del film pero no olvida los condicionamientos derivados del propio Welles y su método de trabajo: "El film estaba terminado, duraba ciertamente más de dos horas. Está claro que nunca se terminaría, sería mentira afirmar que Welles termina, porque si no se le saca el film de las manos, continuaría hasta el final. El film es de él y sentiría un gran dolor si se le arrancara. Pero se podría considerar *Don Quijote* como terminado. Todavía le planteé la cuestión hace dos meses y respondió con una gran carcajada. Lo cual significaba: problema tabú"²⁶⁵.

Hidalgo post-mortem

Tras la súbita muerte de Welles, en octubre de 1985, el entonces director de la Filmoteca Española -Juan Antonio Pérez Millán- confirmó la existencia del proyecto de recuperar para España las diversas piezas de *Don Quijote*. En unas declaraciones a la prensa dijo que "había empezado a localizar, en Italia, el material rodado sobre *El Quijote* por Welles y que pensaba convencer al cineasta de que nuestro país era el lugar más adecuado para conservar su película inacabada"²⁶⁶. Diez días después, otro periódico²⁶⁷ informaba de que responsables de la Universidad Menéndez Pelayo habían negociado con un banco para financiar el montaje de *Don Quijote* y estrenarlo en Barcelona en presencia del cineasta. Sin embargo, un nuevo problema -esta vez de orden legal- se ceñiría sobre su obra.

En su testamento, Welles legó los derechos de sus films terminados a su mujer, Paola Mori, y a su hija Beatriz, mientras los de su obra inacabada irían a parar a manos de Oja Kodar. Ambas partes entraron en litigio y la situación todavía se complicó más cuando, en vísperas de un posible acuerdo, Paola Mori murió en un accidente de tráfico. Fruto de este complejo legado, Oja Kodar empezó a mostrar retales de su herencia wellesiana para captar la atención pública que permitiera su restauración y posterior explotación. En abril de 1986, la actriz y coguionista de *The Other Side of the Wind* remitió unas bobinas de *Don Quijote* a la Cinémathèque Française. Según Michel David, restaurador de este organismo, "Oja Kodar

²⁶⁴ Gary Graver, "De l'autre coté du vent", *Cahiers du Cinéma* n° 378, diciembre 1985, pág. 27.

²⁶⁵ Edmond Richard, "Des murs de lumière", *Cahiers du Cinéma* n° 377, noviembre 1985, pág. 30.

²⁶⁶ *La Vanguardia*, 12-X-1985.

²⁶⁷ *El País*, 22-X-1985.

nos indicó donde se encontraba el film, bajo un falso título, en un almacén de Los Angeles. Pero el negativo está en Roma, en casa de un amigo de Welles, el productor Tasca di Cuto, 900 kilos de bobinas de una duración media de un minuto, ya decoupées por Welles pero no inventariadas, o sea más de cinco horas, nunca reveladas, nunca vistas. En Cannes mostraremos 44 minutos de *Don Quijote* mínimamente restaurados, escogidos entre 90 minutos de film ya montado y de los que estamos seguros llevan la impronta de Welles ¿Es comprensible el argumento? Sin duda que no, ya que a veces falta el sonido. Pero esas imágenes, no las ha visto nunca nadie más que Welles"²⁶⁸.

Un mes más tarde, esos tres cuartos de hora anunciados fueron proyectados en el Palacio del Festival de Cannes como homenaje a Welles y en presencia de Oja Kodar. No obstante, en un último tour de force propio de un film de suspense, dicho homenaje se aplazó una semana aludiendo motivos de seguridad de la copia. La prensa se preguntaba certeramente "¿Problemas de derechos, de vínculos testamentarios, de celos, de venganza?"²⁶⁹. La versión de Oja Kodar intentaba aclarar las cosas pero también deja entrever algunos puntos de reserva que discrepan de la opinión de otros colaboradores respecto a una versión del film mucho más completa que la entonces exhibida: "Las 300 cajas de negativos que estaban en Roma habían sido simplemente confiadas a un productor. Visioné con él la copia de trabajo que ustedes van a ver. [Orson] tenía una memoria prodigiosa y sabía exactamente dónde se encontraba aquello que había rodado. Después de tantos años, casi treinta, se acordaba también de lo que habría podido poner en el lugar de las secuencias que faltan. (...) Cuando se haya revelado el negativo de *Don Quijote*, será largo de terminar. Orson me ha dejado las claves. Soy yo quien tiene que servirse de ellas permaneciendo fiel a lo que tenía en la cabeza. Cuando él vivía, ya pude intervenir en el film. Él pensaba aparecer en imagen explicando la historia de Don Quijote y Sancho Panza a una niña. No me gusta que se utilice a los niños en el cine. Renunció a esa idea. (...) Mucho tiempo después del rodaje en 1957 envió un operador a España para filmar la Semana Santa en Sevilla. Esas imágenes en color se perdieron.

Pero se sabía que quería situar a los héroes de Cervantes en la época moderna. En un momento se produce la sorpresa de descubrir un cementerio de coches. Él mismo había financiado su *Don Quijote* y me decía: '¿Se reprocha a un escritor por no haber acabado su

²⁶⁸ *Le Monde*, 14-V- 1986.

²⁶⁹ *La Repubblica* 13-V-1986.

manuscrito? Yo también puedo dejar dormir un film, volverlo a tomar y abandonarlo de nuevo. No tengo que rendir cuentas a nadie'. La industria del cine no podía comprenderlo"²⁷⁰.

En junio, el homenaje se repitió en el seno de un seminario organizado en Barcelona por la Universidad Menéndez Pelayo que esperaba contar con la presencia de Costa-Gavras - entonces presidente de la Cinémathèque Française- y facilitar así una entrevista con Oja Kodar destinada a concretar el plan de una posible financiación para finalizar su montaje. Sin embargo, Costa-Gavras no acudió -estaba rodando un film en Estados Unidos- y Oja Kodar presentó las mismas imágenes de *Don Quijote* exhibidas en Cannes, precisando: "Son rushes donde Orson no había hecho su elección final y se proyectan con el fin de que se reconozca el diamante contenido en este material en bruto"²⁷¹. Jesús Franco -director de la segunda unidad de *Campanadas a medianoche* y futuro responsable de la versión comercializada de *Don Quijote*- también me confesó entonces que "hay mucho más material de *Don Quijote* que el que ahora se exhibe. En los estudios Calpini de Roma hay un montón de cajas. En Humphreys de Londres también. Orson me dijo que no lo sabía exactamente pero que calculaba haber rodado unos 40.000 metros de película".

Ciertamente, las imágenes proyectadas en aquella ocasión eran portadoras de la inequívoca impronta de Welles pero no daban la impresión de justificar tantos años de trabajo y tanto cariño como el que el cineasta había derrochado hacia este film. Corroboran algunas de las pistas anunciadas por el cineasta -anacronismos, diálogos entre los protagonistas indistintamente doblados por el cineasta, etc.- pero en ellas se echa a faltar cualquier escena correspondiente a los tres grandes bloques temáticos de los que Welles había hablado y previsto en las páginas del guion que se han publicado. Indudablemente, se trataba de la punta de un iceberg que, en años sucesivos, seguiría aflorando aunque ya sin la presencia de Welles.

En cualquier caso, no deja de ser significativo que el único film que Orson realizó al margen de cualquier presión comercial se refiriese al país en el que quiso que reposasen sus cenizas. "Es un ensayo sobre España, no sobre Don Quijote. Nunca le he dicho esto a nadie"²⁷², precisó todavía dos años antes de su muerte. Por una vez, trabajó con entera libertad y no

²⁷⁰ Oja Kodar a Raphael Sorin, *Le Martin* 13-V-1986.

²⁷¹ Oja Kodar a Esteve Riambau, *óp. cit.*

²⁷² Orson Welles a Mary Blume, *El País*, 25-XII-1983.

tuvo que rendir cuentas a nadie, pero como venganza personal se llevó a la tumba un pequeño secreto. No era un trineo ni se llamaba Rosebud, ya que el original lo había comprado Steven Spielberg en una subasta por una cifra estratosférica. Lo que Welles escamoteó -en su último juego de manos- fueron unas latas repletas de celuloide que contenían, en una sola película, todos los *Don Quijote* que hizo y rehizo, con la cámara y con la moviola, a la búsqueda de la versión definitiva de un film que no sólo definía su método de trabajo y su concepción del cine sino que daba un auténtico sentido a su propias pasiones y obsesiones. A su vida.

Un hijo póstumo

A finales de 1990, el viejo proyecto de Filmoteca Española para reunir los materiales dispersos de *Don Quijote* volvió a tomar cuerpo, esta vez bajo la iniciativa de José Ma Prado. Las latas controladas por Oja Kodar y Suzanne Cloutier -protagonista del no menos artesanal *Othello*- viajarían hasta Madrid mientras una productora, El Silencio, asumiría la explotación comercial de una versión restaurada del film dirigida por Jesús Franco. Su objetivo era el estreno mundial en el marco de la Exposición Universal celebrada en Sevilla en 1992 para después expandirse, vía festival de Cannes, hacia una distribución normalizada.

Tal como era de temer, la operación no estuvo exenta de polémica. Amparándose en los meses que había trabajado junto a Welles en la moviola, Mauro Bonanni intentó boicotear el estreno mediante una campaña de denuncia contra la legitimidad de la versión encomendada por Oja Kodar a Jesús Franco²⁷³. Sus argumentos se basaban en la posesión de los veinte mil metros de negativo que había depositado en los estudios De Vittori por orden de Welles y sobre los que no tenía otro derecho que una carta de custodia remitida por el cineasta. Especuló con ellos frente a los herederos legales del film invocando las impurezas de la operación que éstos habían perpetrado pero, en una proyección realizada en Roma en abril de 1992, Bonanni sólo pudo mostrar una única secuencia no incluida en el material de trabajo de la versión de Sevilla. En ella se ve a Don Quijote asistiendo a la proyección de un peplum en un cine mejicano y, cuando la heroína se ve en peligro, carga

²⁷³ Marcello Garofalo, "Entrevista al montador Mauro Bonanni. El custodio de Don Quijote", *Segnocinema XII* nº 57, septiembre-octubre 1992, pág. 13.

con su espada contra las imágenes y desgarró la pantalla²⁷⁴.

No es ésta, sin embargo, la única pieza que falta en la versión estrenada para completar el puzzle creado por Welles en torno al personaje cervantino. Tampoco están las imágenes del cineasta hablando con la pequeña Dulcinea, las rodadas en Sevilla, con película en color, por Gary Graver en 1972 o las correspondientes a una foto de rodaje en la cual aparecía Francisco Reiguera ante una excavadora. Más dudoso resulta afirmar que se rodara el prólogo en el que el verdadero Don Quijote surgía de una fiesta de disfraces concurrida por Madame Bovary, el conde Drácula, Don Juan o Blancanieves. En cambio, Jesús Franco se vio obligado a añadir breves planos de nuevo cuño -rodados por él mismo pero camuflados como si perteneciesen al metraje original- y a incluir otros fotogramas procedentes de los archivos de No-Do y de la serie televisiva rodada por Welles para la RAI²⁷⁵.

Las reacciones suscitadas por la proyección de esta versión insosteniblemente titulada Don Quijote de Orson Welles fueron mayoritariamente negativas debido a la precariedad de un trabajo de restauración que no había contemplado en su totalidad los numerosos y complejos materiales disponibles y ofrecía una calidad de las imágenes muy inferior a los rushes previamente exhibidos en bruto. Tal como Andrés Vicente Gómez afirmó a propósito de la también inacabada *The Other Side of the Wind*, "si, como todo el mundo sabe, Welles no quería terminar ciertas películas ¿cómo se va a meter nadie consciente a terminarlas? (...) Una película inacabada de Welles es más valiosa que una película de Welles acabada por cualquier otro"²⁷⁶.

Sin embargo, la polémica provocada por *Don Quijote* de Orson Welles pondría en evidencia un particular método de trabajo que el cineasta no desarrollaba por acumulación sino que, mientras rodaba nuevas escenas destinadas a su película, también desechaba otros materiales ya rodados. El primer *Don Quijote* que empezó a rodar en Méjico en 1957 guardaba sólo lejanas semejanzas con el que aludía en 1982 y para el que aún quería introducir un pequeño relato de Cunningham Graham y un pasaje de Prosper Merimée con el fin de mostrar una España que, tras la instauración de la democracia, había perdido su

²⁷⁴ Esa secuencia se halla desarrollada en las páginas del guion de *Don Quijote* que Juan Cobos publicó en *Griffith* nº 5, febrero-marzo, 1966, pág. 14.

²⁷⁵ Juan Cobos, *Orson Welles. España como obsesión*, Filmoteca de la Generalitat Valenciana/Filmoteca Española, Valencia/Madrid, 1993, págs. 197-201.

²⁷⁶ Esteve Riambau, *Orson Welles. Una España inmortal*, Filmoteca de la Generalitat Valenciana/Filmoteca Española, Valencia/Madrid, 1993, págs. 144-145.

carácter eterno.

El *Don Quijote* que Welles legó tras su muerte no era unívoco -y, el hecho de considerarlo como tal, fue el gran error cometido por Jesús Franco y Oja Kodar- sino que se componía de las múltiples versiones que se podrían establecer a partir de todo el material que había rodado. Fue una venganza póstuma que no invalida la legitimidad de la herencia que él mismo transmitió a Oja Kodar, pero mantiene intacta la incógnita sobre lo que él, personalmente, habría podido hacer con el film de haber tenido la oportunidad -o quizás la voluntad- de exhibirlo públicamente. Su base de trabajo para interminables revisiones en la moviola era el esqueleto de poco más de una hora aludido por sus sucesivos colaboradores en el cual se hallaban trazadas las líneas maestras del film y en el que él mismo doblaba a los protagonistas y actuaba como narrador. En este papel, su voz era inconfundible, mientras que para Don Quijote impostaba un refinado acento británico y ponía en boca de Sancho Panza un americano más bien vulgar. Lo demás, eran piezas de un work in progress que prolongó a lo largo de toda su vida a la espera de una versión definitiva que probablemente nunca encontró, especialmente si lo que con ella pretendía era deslumbrar a los mercaderes del cine que le habían negado el pan y la sal.

Un viaje a través del tiempo

Don Quijote era, para Welles, algo más que el ingenioso hidalgo manchego descrito por Cervantes y lo trató con la misma originalidad, pero también con el mismo cariño, con que había abordado a sir John Falstaff en *Campanadas a medianoche*. Voluntariamente anacrónico, el personaje welliesiano adquiere su universalidad viajando por la historia en compañía de su inseparable Sancho. Su pareja remite a otros dípticos welliesianos encabezados por el propio Falstaff y el príncipe Hal. En ellos se reflejan las contradicciones humanas surgidas entre la amistad y la ambición, las integridad de las ideas y el placer de vivir.



Don Quijote (Orson Welles).

En la versión montada por Jesús Franco, tras un improvisado prólogo que evidencia que Welles aspiraba a disponer de una secuencia de mayor envergadura que simples planos documentales de molinos contrastados con su llegada a Madrid, Don Quijote se enfrenta a una crispada muchacha que viaja en motocicleta por una carretera. Por razones de presupuesto, el hidalgo y su escudero acostumbran a cabalgar ante nubes captadas por contrapicados que delatan el inconfundible estilo visual de Welles. Pero periódicamente se introducen en la vida cotidiana de la segunda mitad del siglo veinte y en ella ya no tiene cabida el caballero que confunde a los enemigos de su dama con un rebaño de ovejas. La consecuencia del error es una paliza del pastor, y Sancho, en el explícito marco de un cementerio de automóviles, le diagnostica la pérdida de cuatro ruedas.

También sale malparado de su ataque contra unos molinos y burlado cuando Sancho intenta reemplazar la Dulcinea de sus sueños por unas vulgares campesinas. Por todo ello, Sancho Panza no puede hacer otra cosa que dirigirse a la cámara para confesar que su amo no tiene remedio. Existe una gran complicidad entre este personaje, los espectadores y el narrador, al que cuesta identificar con el cineasta al ser la voz de Constantino Romero y no la del propio Welles la que se oye en la versión española de la copia restaurada. Pero cuando el escudero pierde el rastro del caballero y recurre a la tecnología contemporánea para reencontrarlo, oye el nombre de Don Quijote pronunciado como proyecto cinematográfico de un realizador llamado Orson Welles. La pista le conduce hasta los Sanfermines, pero son muy pocos los turistas que han oído hablar del personaje cervantino. Incluso el propio Welles desprecia al verdadero Sancho mientras rueda su película. La ficción priva sobre la

realidad y el turismo de la España de los sesenta desplaza a los protagonistas, felizmente reencontrados, hacia la luna, "quizá el único lugar donde aún quede lugar para la caballería".

Don Quijote fue un caso aparte en la obra de Welles. De haber conseguido exhibirla tal como él hubiese querido, habría supuesto una revolución industrial de magnitudes sólo comparables a las que él mismo estableció con *Ciudadano Kane*. Si los directivos de la RKO hubiesen accedido a las proposiciones de William Randolph Hearst para destruir su negativo, este film también habría ingresado en la leyenda. Desgraciadamente, *Don Quijote* no tuvo otros padrinos que el propio Welles y, fueran cuales fuesen las razones por las que permanecía inédito, cualquier esfuerzo para divulgar la belleza de sus imágenes es loable. O, cuanto menos, inevitable en el contexto de unos tiempos basados en el poder de los medios de comunicación y que, refiriéndose al cine, ya obligaron a exclamar al Quijote welllesiano: "Bienaventurados los siglos donde no existan tales endemoniados artilugios".

*Don Quijote*²⁷⁷

Juan Cobos, Miguel Rubio y José Antonio Pruneda

¿Qué hay de su Don Quijote tanto tiempo anunciado?

Está realmente terminado. Sólo me faltan unas tres semanas de rodaje de algunas cosas. Lo que me hace dudar es su lanzamiento, porque sé que a nadie le gustará. Será un film odiado. Necesito tener un gran éxito antes de ponerlo en circulación. Si El proceso hubiese sido un éxito total de crítica entonces habría tenido el valor de estrenar mi Don Quijote. Pero así, no sé qué hacer, porque todo el mundo se pondrá furioso con esta película.

¿Cómo ve usted el personaje central?

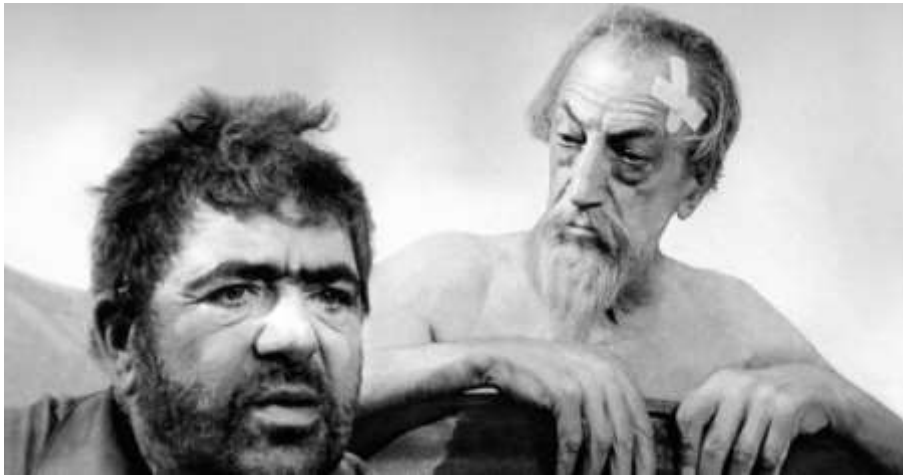
Exactamente como Cervantes, como yo creo, por lo menos, que lo vio Cervantes. Mi película se desarrolla en los tiempos modernos, pero los personajes de Don Quijote y Sancho son exactamente iguales, al menos, repito, en mi idea, no como en el caso de Kafka; yo utilizo esos dos personajes libremente, pero lo hago con el mismo espíritu

²⁷⁷ Fragmento de la entrevista a Orson Welles publicada en *Film Ideal* nº 150, 15 de agosto de 1964.

que Cervantes. No son personajes míos, son los del escritor español.

¿Le gusta mucho Cervantes?

Enormemente. Y alguna de sus historias cortas, más todavía.



Don Quijote (Orson Welles).

¿Cree que está relacionado con la cultura inglesa?

No, quizá remotamente. Sólo porque en aquel siglo todos los países estaban muy en comunicación. Creo que entonces había menos diferencias culturales de las que existen en Europa en el siglo XVIII. Pero Cervantes era lo más español que se pueda ser. La película tiene un excelente Don Quijote en Francisco Reiguera, el actor mejicano, y un estupendo Sancho Panza en Akim Tamiroff.

Tamiroff es un actor que ha creado usted...

No, Stanislavsky fue quien le creó. Es un actor extraordinario.

Hace un mes le hemos visto de nuevo en Mr. Arkadin...

Allí estaba maravilloso.

(Ahora Orson Welles abre de nuevo una revista inglesa que hemos llevado donde está toda su actividad en radio, cine, teatro y televisión, y releendo unas opiniones desfavorables a *El proceso*, dice: "¿Cómo pueden asegurar que la interpretación de mi película es atroz? Lo único que puedo decir es que a mí me gusta").

¿Por qué eligió rodar Don Quijote?

Empecé haciendo un programa de televisión de media hora, para eso es para lo que

tenía dinero bastante: pero me enamoré tan profundamente del asunto que lo fui ampliando y he ido rodando a medida que tenía dinero. Puede decirse que fue creciendo a medida que lo hacía. Más o menos me sucedió, como saben, lo mismo que a Cervantes, que empezó escribiendo una novela corta y acabó haciendo *Don Quijote*. Es un asunto que una vez que uno lo ha empezado no se puede parar.

¿El film tendrá esa visión escéptica que tiene la novela?

¡Oh, sí! Creo que a mi película le pasará como al libro. Ya saben que Cervantes empezó haciendo una sátira de los libros de caballería y acabó haciendo la más grandiosa defensa de ella que existe en la literatura. La película, sin embargo, será en esto más franca, en la defensa de esta idea de la caballería, aunque hoy es más anacrónica que cuando Cervantes escribió su novela. Pero de todas formas defiende esa idea.

Entonces, ¿será menos escéptica?

No en lo que dicen, sino en todos los demás personajes, porque son muchos. Yo mismo aparezco como tal Orson Welles, pero Sancho y Don Quijote sólo dicen lo que Cervantes dice, no lo que yo digo. No, no creo que sea menos escéptica, porque creo que en un análisis final el escepticismo de Cervantes era en parte una actitud, como toda esa literatura romántica que él estaba satirizando, era otra postura. Su escepticismo era una postura del intelectual de su tipo, y creo que bajo el escepticismo hay un hombre que ama los caballeros tanto como Don Quijote. Ante todo, era un español.

La verdad es que es tan contradictorio como usted. Él también es un romántico.

Por eso creemos que será un gran film en la forma en que usted lo ve.

Así lo espero: realmente es una película muy difícil. Ahora, es muy largo; lo que tengo que rodar no es para completar metraje, porque con el material que ya existe podría montar tres películas. La primera forma que tuvo la película era excesivamente comercial, estaba pensada para televisión, y he tenido que sustituir cosas para hacer algo más duro. Lo curioso es que *Don Quijote* se ha rodado con un equipo de seis personas. Mi mujer hacía de *script-girl*, el chófer movía las luces, yo dirigía, era iluminador y segundo operador. Creo que el director debería ser el segundo operador. Sólo a través de la cámara se puede controlar todo.

Juan Cobos y Miguel Rubio

Los setenta minutos que he podido ver de Don Quijote dan una impresión de ser el mundo ideal que el autor quisiera para sus creaciones literarias.

Ése es el problema, ¿no? Los personajes deben vivir en su mundo. Éste es un problema fundamental del cineasta, incluso cuando se está rodando una historia moderna corriente. Hay que crear un mundo para ella. Pero, particularmente, cuando se tienen grandes figuras del mito, como Don Quijote, incluso en cierta manera Falstaff, que es otro mito, una silueta contra el cielo de todos los tiempos. Éstas son personas que tienen más vida de lo que ningún ser humano ha tenido jamás. Pero no se puede simplemente disfrazarse y ser ellos; hay que recrear un mundo en el que los personajes puedan vivir.



Don Quijote (Orson Welles).

Al principio de Don Quijote hay una escena en el patio del hotel en que Orson

²⁷⁸ Fragmento de la entrevista con Orson Welles, publicada en *Griffith* n° 5, febrero-marzo 1966, pág. 12.

Welles lee a la niña el libro de Cervantes. Le da explicaciones y ella le escucha, pero está fijando una cita con Sancho Panza, que le trae un mensaje de su amo. Realidad y fantasía coexisten, y para la niña, Sancho es más real que para Orson Welles.

Todo lo que en el film era nuevo está pasado de moda. Tiene una gran cantidad de acciones detenidas, rápidas, y todo en el film está ahora pasado de moda y van a decir que lo robé a la *Nouvelle Vague*, y lo hice antes que ellos.

La niña cree más en los personajes que se han hecho mitos que en el libro que les dio vida.

Pero eso es lo que sucede realmente con Quijote y Sancho. Así es realmente como se me ocurrió la idea de la película, porque no me preocupa...; bueno, no me atrevería nunca en España a dar una opinión sobre Don Quijote, pero estoy absolutamente convencido de que Cervantes se puso a escribir una historia corta, que en un principio fue concebida como una narración corta. Pero los dos personajes tomaron vida y condujeron a Cervantes; tenían una clase de vitalidad que sorprendió al autor y continúa sorprendiéndonos todavía a nosotros. Ése es el caso del film: Don Quijote y Sancho tienen una vida que "yo" no puedo detener tampoco como cineasta. Quienquiera que les trate se sentirá llevado por ellos. No son personajes de marionetas; son libres, curiosamente independientes. Lo que no he solucionado en mi cerebro en cuanto a Don Quijote, y lo que me preocupa y lo que me hace trabajar y trabajar, es que lo hago existir en nuestro tiempo. Pero me parece que quizá yo no soy sincero, no estoy de acuerdo con la realidad, con la realidad moral de la situación, porque el mundo moderno le destruiría. Y, sin embargo, no puedo imaginarle destruido. Ése es mi problema.

Hay una frase muy hermosa al final de su Don Quijote: "Hay algo muchísimo más peligroso que todos estos adelantos, y es el mal en el mundo... Proteger la inocencia es algo que no podemos eludir..."

Sí, proteger la inocencia. Lo que es curioso es el dilema en que Cervantes se encontró envuelto con el personaje. Se crea un chiste de un viejo caballero provinciano que se vuelve loco sobre cierta clase de historia, y sale de su casa dispuesto a realizarlo. De

acuerdo; es una broma divertida para una novela picaresca, pero lo que hace su grandeza es que hay algo más que eso. En cierta manera, bastante curiosa, por cierto. Don Quijote está, tanto si triunfa como si fracasa -y siempre fracasa- defendiendo al inocente, luchando contra el mal, aunque lo vea equivocadamente, porque puede revivir una idea que era ridícula, incluso entonces, pero al final termina por no ser ridículo. Eso es lo que me interesa. Pero la película es muy difícil, me preocupa tremendamente, porque es algo tan delicado que puede resultar fácilmente una película muy mala. Y precisamente lo que añado ahora es el problema. Cuento con una historia puramente picaresca, una serie de secuencias, y tengo que crear la película en su totalidad con eso, y todavía no lo he conseguido. Esta noche la he pasado despierto. Sin escribir, preocupado, pensando en ello. Es una tentación; uno siente: "Debo explorar el mundo moderno, debo hacer esto y lo otro", y entonces todo aparece tan banal... Quiero enfrentarles con nuestro tiempo y, sin embargo, no hacer a los tiempos modernos que parezcan el "cliché" de los tiempos modernos. Éste es un gran "cliché", como en los años veinte, lo que la maquinaria, el modernismo, el viejo expresionismo alemán, etcétera. Y, además, está la España de ahora, porque España está en un periodo histórico de gran transición. De aquí está surgiendo un nuevo país. ¿Y va a seguir siendo Don Quijote un personaje representativo de España? Creo que sí. El gran mito es Quijote, pero Sancho es el gran personaje. Es maravilloso, un personaje maravilloso.[...]



Don Quijote (Orson Welles).

¿Hay algo en la literatura española, aparte de Don Quijote, que le gustaría hacer en cine?

Espero que después de acabar *Don Quijote* y rodar *El Rey Lear*, de Shakespeare, no haré muchas cosas de otros autores. Sólo haré lo que yo escriba. El problema está en que me resulta difícil persuadir a la gente para hacer lo que escribo, lo que a mí me interesa en la vida. Pero no quiero tocar la literatura, ni la española, ni la francesa, ni la inglesa... Ninguna...[...]

¿Qué parte tiene la locura en Don Quijote?

No hay... Porque *Don Quijote* trata de todos los vicios clásicos: avaricia, vanidad y todo lo demás, como todas las comedias clásicas... Trata de los vicios humanos básicos y, por tanto, pertenece a la gran familia de la cultura occidental, mientras que el arte moderno está rompiendo con esto.

Es curioso ver el mito de Don Quijote en otras literaturas distintas a la española, por ejemplo, en El príncipe idiota, de Dostoievski. En el escritor ruso, el personaje es más enfermo...

Y culpable. Dostoievski es el gran genio de la culpabilidad...

Páginas del guion de Don Quijote

Orson Welles

(Esto es una continuación de "La búsqueda". Es una "secuencia" aún más "silenciosa" -al menos, en el sentido de que no va a ir acompañada de diálogo o narración-. Durará unos seis minutos, pero aquí damos sólo una breve sinopsis).

Dando traspies en la sala oscura, *Sancho* se cruza con *Miss Gump*, que sale. Es evidente que *Miss Gump* sufre a causa del calor reinante. Abanicándose nerviosamente, va hacia la calle para respirar aire fresco.

Sin embargo, *Dulcie* se queda en su butaca, chupando un pirulí y mirando a la pantalla.

(No vemos la pantalla. Vemos el haz de luz y el movimiento en los rostros de los espectadores, oyendo la banda sonora. Está claro que se trata de un horrible film de época).

Sancho escudriñando en la oscuridad mientras busca a *Don Quijote*, cae sobre un grupo de

espectadores, que le empujan violentamente...

Sancho recorre el patio de butacas en busca de su señor...

Don Quijote está allí, pero *Sancho* no le ve. Aquél ocupa una butaca del pasillo lateral, pasmado de asombro por las maravillas de la pantalla.

Sancho molesta mucho y parte del público, indignado, le obliga a sentarse. Viene a ocupar el lugar que *Miss Gump* ha dejado vacante junto a *Dulcie*.

En su primer encuentro...

La niña y el achaparrado escudero cambian breves y amistosas miradas; luego *Dulcie* vuelve a mirar a la pantalla. *Sancho* sigue su movimiento y pronto queda totalmente embebido...

Dulcie le da un pirulí... Ambos chupan sus caramelos y devoran la película con los ojos... Por sus rostros seguimos el desarrollo del film...

Hay ocasionales irrupciones de diálogo pomposo y enfático, diálogo de "estilo histórico" (grandilocuencia con acento americano), pero el pequeño altavoz de este pequeño cine provinciano emite más alta la música que las palabras... (música de "persecución"... "Corazones y flores"... "Peligro al acercarse el Número Diecinueve", todo el archivo de música de fondo...).

En las caras de *Dulcie* y de *Sancho* se reflejan todas estas emociones: felicidad, aprehensión, sobresalto, melancolía y dicha...

Las cosas empiezan a ponerse al rojo vivo... Se prepara una batalla desesperada... Los chicos de arriba silban y aplauden... *Dulcie* y *Sancho* excitados, están muy juntos...

Si *Sancho* está dominado por su primera experiencia como espectador cinematográfico, el efecto sobre *Don Quijote* es realmente tremendo...

Ahora -al aproximarse la acción de la película a su clímax de violencia- el caballo (sic) se pone en pie de un salto.

Sancho le ve, se levanta y va hacia él... , pero es demasiado tarde. Desenvainando su espada enmohecida, y blandiéndola enérgicamente, *Don Quijote* ha saltado al escenario.

¡¡¡Sensación!!!



Don Quijote (Orson Welles).

El público se levanta como un solo hombre haciendo grandes gestos latinos.

Don Quijote desafía a los caballeros que aparecen en la pantalla, y luego... ¡entra en combate!

En el patio de butacas, *Sancho*, bloqueado por el público, ve, profundamente consternado, cómo *Don Quijote* carga contra la pantalla y la hace jirones.

Vemos los altavoces. La espada de *Don Quijote* impotente contra la banda sonora, continúa atacando encarnizadamente, mientras fragmentos de la violenta acción de la película se proyectan en el rostro del caballero...

El público se acerca, y *Don Quijote* volviéndose para hacer frente a esta nueva amenaza, descubre a *Dulcie*...

Ella alza la mirada hasta él...

Él la mira desde arriba...

Es evidente que sus ojos están llenos de la visión de su señora *Dulcinea*...

En la banda sonora, la orquesta in crescendo, para llegar al final de la secuencia y disolver, nos ofrece la más dulce de las músicas de amor.

En un primer plano de *Don Quijote* -dejando escapar un profundo suspiro de la más pura pasión- nosotros...

Disolvemos

Un parque (ext.)

Welles va en un coche de caballos (la acción corresponde a las palabras de la narración). *Voz de Dulcie (off)*

Las corridas siempre empiezan en España a la hora en punto; te aconsejo que salgas con tiempo. Pero le alcancé...

Dulcie hace señas con la mano para que se detenga el coche y se sube en él.

...Me dijo que podía acompañarle en el paseo, pero que no se hacía responsable de llevar a ninguna menor -por muy persuasiva que sea- a una corrida de toros... Yo nunca había visto un torero, pero tenía la idea de que eran una especie de caballeros andantes. Y usted admitió que eran los últimos hombres que viven de su espada.

Plaza de Toros (ext.)

Welles y *Dulcie* se dirigen entre la muchedumbre hacia la entrada de la Plaza de Toros.

Dulcie (pensativa): "Viven de su espada". ¿Como mister Quijote?

Welles: Exactamente, no. Esto es una profesión, no una vocación; el torero es una especie de héroe mercenario; Don Quijote era un aficionado.

D.: (Bruscamente)- ¿Qué quiere decir "era"?

W.: Perdón... Tu amigo es aún una parte real de España, desde luego... En cierto sentido, él "es" España...

Welles señala una foto que hay en una pared cercana... : la foto de un gran matador. Como lo era él...

D.: ¿Quién es ése?

W.: Era un amigo mío. Se llamaba Manolote... A Don Quijote le llamaban "El Caballero de la Triste Figura". ¿No crees que a éste también le cuadraba ese nombre?... Don Quijote trataba a los molinos de viento como si fuesen gigantes. Manolote trataba a los toros como si fueran molinos.

D.: ¿Qué le pasó?

W.: Al fin uno de los molinos acabó con él.

D.: Quiere decir que en vez de matar él al toro...

W.: Oh, el toro también murió.

Disolvencia

La Corrida:

Serie de planos...

Dulcie y *Welles* sentados en la plaza.

D.: ¡Oh, mire... !

W.: Es uno de los picadores.

D.: ¿Qué es lo que hace?

W.: Pica el cuello del toro para que agache la cabeza y así el matador pueda pasar con su espada por encima de los cuernos...

D.: ¿Qué lleva en la pierna?

W.: Armadura... Los pantalones van abrochados sobre ella.

D.: ¿Armadura de verdad... cómo la de los caballeros antiguos? ¿Como la de míster Quijote?

Planos subjetivos: La Corrida

En el momento en que el toro carga al caballo

Corte a: Welles y Dulcie

D.: Ese hombre es odioso... pinchando de esa forma con su lanza al pobre toro...

W.: Le pagan por eso. Es su trabajo.

D.: ¿Por qué acepta ese trabajo? Le odio.

W.: Está acostumbrado a ello. Todo el mundo odia siempre al picador: es el malvado oficial de la corrida.

Suena el aviso...

D.: ¿Qué significa esa trompeta?

W.: Es para avisar al picador que pare.

D.: ¡Vaya, ya era hora!

Gritos acalorados en *off*.

¡Eh... algo pasa allí... !

La atención de la muchedumbre se ha desviado. La gente se levanta y mira fuera de campo... Luego empieza a moverse...

Dulcie sale de cuadro seguida por Welles.

Como es de esperar, el propio Don Quijote aparece en escena, y con gran alegría de Dulcie, lanza un caballeresco desafío al asombrado picador...

Serie de planos:

La gente de las andanadas se vuelve para ver y animar la nueva y menos vista lucha que se desarrolla debajo de ellos, fuera del ring... pronto vienen los toreros en ayuda de su picador y sigue una real batalla... el único al que nadie presta atención es el toro...

W.: ¿Qué es lo que dice?

D.: Quiere que el picador confiese que no hay en el mundo doncella más hermosa que la sin par Dulcinea.

W.: Pero no creo que el pobre picador haya leído el libro...

D.: ¡Nada de "pobre picador"!... Mister Quijote sabe lo que hay que llamarle: "Eres un ser monstruoso y arrogante". "Eso es" lo que le está llamando.

Les dice que vengan uno a uno, como ordena la caballería andante, o juntos si ésta es la triste costumbre de su ralea...

Don Quijote (voz de Dulcie)

¡Arremeteréis en singular batalla!

Vamos,

(gritando)



Don Quijote (Orson Welles).

uno por uno, como ordena la caballería. Todos juntos, de así deseallo, si tal es la triste costumbre de vuestra ralea...

Superado numéricamente y sin esperanza, Don Quijote es forzado finalmente a retroceder y luego a retirarse... los toreros, los guardias y demás le siguen acaloradamente... mientras tanto, Sancho, como es natural, se lleva la peor parte...

ELHOMBRE QUE MATÓ A DON QUIJOTE (Terry Gilliam)

El Nacimiento de Un Proyecto

El personaje de Don Quijote ha sido, a lo largo de los años, una enorme y atractiva tentación para muchos directores, incluido Orson Welles, que pasó muchos años intentando llevar a la pantalla al héroe de Cervantes. Para Terry Gilliam, el director visionario que se oculta tras

clásicos modernos de la imaginación como *Brazil*, *El rey pescador* y *12 Monos*, *El Quijote* es una obsesión permanente. "Don Quijote siempre ha estado pululando en todo cuanto he hecho. Lo quijotesco, lo absurdo, el batallar contra cosas ridículas, la locura, la incapacidad para captar la realidad, todas esas cosas han sido fundamentales en mi obra" -recuerda Gilliam-. "Así que hace unos años, creo que fue en 1992, llamé a Jake Eberts, que fue el productor ejecutivo de *Las aventuras del barón Munchausen* y le dije: necesito 20 millones de dólares. Tengo dos nombres: uno es Don Quijote, el otro es Terry Gilliam. Y él me dijo: Hecho. Luego me puse a leer el libro y me di cuenta de que todo ello me iba a tomar más tiempo del que pensaba...".

Ocho años después de esa conversación providencial, Gilliam está a punto de hacer su sueño realidad. "Creo que yo, como todo el mundo, estaba influenciado por la idea del Quijote. Pero cuando de verdad me puse a leer el libro, me di cuenta de que era imposible hacer una película; era imposible condensar porque es una obra muy vasta. Se pueden captar elementos de ella, pero la totalidad es imposible. Luego se me ocurrió otra idea: concebir un personaje moderno que se introdujera en el siglo de la época Cervantina. Una de las cosas que me preocupaba era que este siglo no parece muy distinto de los siglos anteriores para una audiencia moderna. Entonces, ¿cómo diferenciar una película de época en que la caballería ya ha muerto cuando sigue habiendo personas con armaduras? El hombre moderno parecía ser la forma de solucionarlo, y se transformaría en audiencia, y nosotros seguiríamos su viaje. También me pareció un buen castigo para la arrogancia del hombre moderno el hecho de verse forzado a servir a un lunático."

Como había trabajado hacía poco con el guionista británico Tony Grisoni en la adaptación del texto de Hunter S. Thompson *Fear and Loathing in Las Vegas*, Gilliam le puso un buen anzuelo para atraerlo. Llamó a su protagonista -un ejecutivo del mundo de la publicidad, concebido pensando en Johnny Depp- Toby Grosini.

"Ese fue un gancho", comentó riendo el guionista, antes de que Gilliam prosiguiera, mientras nos explicaba su visión del atractivo eterno que sugiere Don Quijote. "Todo gira en torno a la necesidad que tenemos de soñar", apuntó Gilliam. "La necesidad de tener batallas, de luchar. De crear un mundo que sea más elaborado, más rico, que nos llene más, porque hay muchas cosas heroicas, épicas que acometer. Y porque hay que intentar sentirse bien con uno mismo, seguro de que estás haciendo las cosas bien en todo ese batallar en el que estamos. Ese es mi enfoque". "Además, Cervantes utiliza un juego sucio en el hecho de

que humilla a Don Quijote en todo cuanto puede", comenta Grisoni, "Y cuanto más le humilla, mejor sale parado Don Quijote, apareciendo más noble a nuestros ojos. Y eso es lo maravilloso de la historia."

El enfoque personal de Gilliam sobre la leyenda de Don Quijote es localizar una gran parte de su acción en el mundo moderno. Mediante este enfoque puede elaborar afilados paralelos entre el mundo de Don Quijote y su paciente compañero de fatigas, Sancho Panza. "Lo que pienso que es importante de la forma en que estamos intentando hacerlo" -explica el director- "es establecer el contraste entre el mundo moderno, que no tiene escala de valores, espiritualidad y verdaderos sueños, con el universo de Don Quijote. Y lo maravilloso de Don Quijote es que sus sueños son épicos y tratan de la condición humana. Siempre me ha atraído la idea de que todo gira en torno a un anciano. Le hemos hecho aún mayor en nuestra película de lo que es en el libro para que sea un personaje que sorba la última copa de su vida. Un hombre mayor que ha vivido su vida, pero que nunca la ha vivido realmente. Un atrasado de la vida que, a través de la influencia de los libros de caballería medievales, súbitamente ve que existe otro mundo fuera y que va a vivirlo plenamente. Me encanta el hecho de que con todo su ir y venir y a través de todo el caos que provoca, consigue mejorar el mundo en muchos aspectos. Deja tras de sí a personas cuyas vidas se han visto transformadas por su proximidad. Lo que es una tradición antigua, la de locos que pululan por la sociedad, y que son precisamente esos locos los que cambian el mundo, alteran las cosas, porque son ellos los que tienen libertad para hacerlo". "Cuenta historias para mantenerse vivo", añade Grisoni, "mientras que Toby cuenta historias para vender anuncios".

"Ahí está la pureza de Don Quijote", dice Gilliam "de eso se trata".

De hecho, la figura de Don Quijote, el Loco Maravilloso, ha sido desde siempre una característica del personal trabajo de Gilliam, más patente en el personaje del Barón Munchausen, y en el de Parry, interpretado por Robín Williams en *The Fisher King*, que cosechó un gran triunfo en 1991. A pesar de una influencia recurrente, Gilliam considera *El hombre que mató a Don Quijote*, no tanto una culminación, sino más bien una elaboración de su ya impresionante carrera.

"Nunca he trabajado en busca de algo", explica. "Tan sólo me concentro en lo que me preocupa en ese momento. Pero parece obvio que siempre hago lo mismo. Maggie, mi mujer, ha sido muy clara con esto desde el principio. Dice que sólo cambio el vestuario, pero

que es la misma historia. Son variaciones sobre el mismo tema. Pero eso es lo que siempre he hecho. Quizá vaya mejorando en la manera de contar la misma historia".

Gilliam, al principio, comenzó a trabajar en el guion con su co-guionista *de Time Bandits*, Charles McKeown, a principios de los noventa. Pero cuando fallaron sus intentos iniciales para la adaptación, Gilliam aparcó la idea durante muchos años, para luego volver a ella con la idea de un hombre líder del siglo XXI, y con la participación de Tony Grisoni. Para el guionista resultó ser un proyecto especial, escribiendo ambos hombres el guion fuera de secuencia, una escena cada uno.

EL CABALLERO DON QUIJOTE (Manuel Gutiérrez Aragón, 2002)



Entre lo Real y lo Soñado: El Caballero Don Quijote

Manuel Gutiérrez Aragón

La película *El Caballero Don Quijote* procura mantener un cierto rigor histórico compatible precisamente con la exuberante fantasía de la propia época de Cervantes, tan dada a la teatralidad.

Nosotros respetamos la idea popular -o popularizada- de un don Quijote más viejo que en el original y decididamente avellanado, y un Sancho bajito pero no gordo, ya que Sancho era un "mozo zanquilargo" según Cervantes.

Los actores, los personajes

Juan Luis Galiardo le da apostura al personaje, gracia a sus diálogos, locura a sus descabelladas acciones Sancho, en esta versión, está interpretado por Carlos Iglesias, un actor formado en el teatro clásico. El Sancho de nuestra versión, si bien respeta los convencionalismos del personaje, termina siendo no ya una comparsa o una contrafigura de don Quijote sino que hereda del personaje protagonista el relevo de sus aventuras, imaginaciones o deseos.



El Caballero Don Quijote, de Manuel Gutiérrez Aragón.

Dulcinea conserva su doble condición de aldeana bruta y la idealización que de ella hace el caballero. Sansón Carrasco recibe un tratamiento de comedia -potenciada por el actor que lo encarna, Santiago Ramos -y también de respeto y de secreta envidia hacia el mismísimo don Quijote. Para Montesinos, dada la belleza e ironía del texto clásico, elegimos a Manuel Alexandre. Para la malévola y bella Duquesa, tan caricaturizada en otras versiones, preferimos a una actriz guapa y segura como es Emma Suárez. Y para el ambiguo paje Tosilos -disfrazado de Dulcinea para engañar a don Quijote- hemos elegido a Juan Diego Botto, dada la dificultad de un texto divertido, pero que está entre lo sublime y paradójico. Y así hasta veinte actores más, con papeles pequeños pero importantes, que aparecen y desaparecen de una aventura a otra.



El Caballero Don Quijote.

El texto, el diálogo

Para adaptar los diálogos de la época se ha tomado un camino ecléctico. En los textos en los que hablan personajes populares se han evitado palabras, giros antiguos e incomprensibles para el gran público. En cambio, los textos puestos en boca de don Quijote siguen siendo grandilocuentes, arcaicos y chocantes para acentuar el contraste entre el caballero y los que le rodean.

Los lugares, las localizaciones

La Mancha sufrió un cambio climático en los siglos XVII y XVIII: de ser verde y llena de pastos pasó a ser una región seca, cereal. Nosotros rodamos en un sitio que recuerda más a La Mancha de la época de Cervantes y más parecida a la que se describe en el libro. Los interiores se han hecho en parte en escenarios naturales. Otra parte se ha filmado en estudio, como por ejemplo la cueva de Montesinos, reproduciendo una gruta natural de la serranía de Aracena por medios digitales.

Como se ve, *El Caballero Don Quijote*, reúne en sí dos mundos, lo mismo que el libro: el mundo real de arrieros, duques, criados y señores, y el mundo mágico del Quijote: caballeros de la Blanca Luna, de los Espejos, Dulcineas encantadas y Merlines, diablos y pajes travestidos.

Se trata, pues, de una película de base realista, que respeta el texto original hasta donde lo puede respetar la película y, por supuesto, recoge el espíritu del libro cervantino. No es una película inspirada en los personajes, sino en la complejidad del libro.

Es una historia romántica, cálida, en la que la locura de don Quijote tiene un componente de humor que al mismo tiempo resulta patético.

La cámara de José Luis Alcaine propone unos colores intensos y contrastados. La dirección artística de Félix Murcia y el vestuario de Gerardo Vera siguen la misma tónica: contrastes y tonos fuertes. Y todo ello a medio camino entre lo real y lo soñado.

LOST IN LA MANCHA (Keith Fulton y Louis Pepe, 2000)



*En los dominios de la fatalidad*²⁷⁹

Quim Casas

Lost in La Mancha muestra el cruel y doloroso proceso de tragedias y avatares inesperados que hicieron imposible el proyecto de Terry Gilliam sobre don Quijote.

El director de *El Rey Pescador* arrastra la fama de descontrolarse y pasarse casi siempre de presupuesto en los rodajes de sus películas, pero nunca sabremos si habría ocurrido lo mismo en la versión que en el año 2000 emprendió de las aventuras del Quijote cervantino con el título *The Man Who Killed Don Quixote*.

Lost in La Mancha, el documental sobre los preparativos, filmación y defenestración de la película, puede verse como un pliego de descargos audiovisuales que el hipotético abogado defensor de Gilliam podría utilizar para limpiar la imagen del cineasta: ninguna de las

²⁷⁹ Publicado en *Dirigido*, nº 339 Noviembre de 2004.

muchas y variadas cosas negativas que ocurrieron en aquel rodaje es responsabilidad del ex-Monty Python, absolutamente ninguna.

Los elementos se volvieron entonces contra el director que la emprendió con la industria por las injerencias desorbitadas de la misma en *Brazil*. Puede que se excediera con *Las aventuras del barón Munchausen*, el único fracaso desproporcionado en su carrera, y puede que lo haga con su película sobre los hermanos Grimm, pero parecía tener más o menos controlada la producción de su aventura en La Mancha, pese a saber que el personaje creado por Cervantes rechaza por igual los molinos de viento que las versiones cinematográficas, que acabó aceptando Orson Welles.

Sólo una noticia trascendió realmente, era sin duda la más importante: Jean Rochefort, el actor escogido para encarnar al hidalgo manchego, sufrió al poco de empezar la filmación una hernia discal, la dolencia más complicada para alguien que debe estar varias horas al día montado a lomos de un caballo. Pero eso pasó el quinto día de rodaje. Los cuatro anteriores fueron especialmente aciagos. Todo esto, y bastantes cosas más, dan cuerpo a *Lost in La Mancha*, un documental sobre la crueldad del destino. Lo interesante ahora sería realizar un documental en torno a los responsables de este film, Keith Fulton y Louis Pepe, para que explicaran sus experiencias al empezar rodando una película con aspiraciones y visos de *making off* y encontrarse con que poco a poco filmaban una auténtica tragedia cinematográfica.

El ánimo antes de la batalla

Al inicio de la película, Toni Grisoni, coguionista de *The Man Who Killed Don Quixote*, y Gilliam ponen voces a los personajes de Sancho y don Quijote sobre los dibujos preparativos realizados por el propio cineasta, cuyo movimiento es sugerido por los efectos de dinamismo propios del cómic. Eso, y unos cuantos planos que llegaron a rodarse, es lo más aproximado a la película de Gilliam que hoy podemos ver, dos o tres encuadres, unas viñetas de story board y una interpretación vocal.

Pero, tras este preámbulo ciertamente clarificador, arranca con un estado de ánimo distinto. Durante la mitad de su metraje, el documental muestra la construcción de los decorados en las afueras de Madrid, en agosto de 2000, ocho meses antes del comienzo de la filmación; las declaraciones de varios miembros del equipo, incluido el siempre locuaz

Gilliam; la pruebas de cámara con los actores no profesionales que debían interpretar a los gigantes a los que se enfrenta Don Quijote; los ensayos con enormes marionetas; imágenes de los grabados de Gustave Doré para una magnífica edición de la obra de Cervantes; un repaso a la trayectoria filmica de Gilliam resuelta con un grafismo animado idéntico al de los trabajos de Monty Python, y unos apuntes en torno al Quijote welllesiano, entre otras cosas obligadas en un documental que empezó a realizarse con unas características determinadas.



Este primer bloque más o menos convencional, que muestra la evolución de un proyecto sin entrar al detalle en cuestiones como el estilo del director o una visión profunda acerca de su enfoque del clásico de Cervantes, cuenta, con todo, con algunas pistas de la pesadilla que entonces estaba a la vuelta de la esquina. Uno de los productores franceses de *The Man Who Killed Don Quixote* asegura que se trata de una producción muy cara (32 millones de dólares) para las espaldas cinematográficas europeas: mal augurio. El diseñador de producción, Benjamín Fernández, poetiza sobre la figura de Gilliam recurriendo, al mismo tiempo, al cliché que pende de él: lo define como el verdadero Quijote, y eso, en el fondo, es otro mal augurio. El momento más revelador llega a los veinte minutos de proyección, cuando la armonía conseguida por Gilliam empieza a resquebrajarse: el director no consigue algo tan simple como reunir a los actores principales (Rocheffort, Johnny Depp, Vanesa Paradis, Bob Hoskins) para una prueba conjunta de vestuario.

Autopsia de una pesadilla

Al igual que la música que acompaña sus imágenes, *Lost in la Mancha* es un pasodoble, aunque trágico. Primer día de rodaje, en una zona militar en Las Bardenas Reales

de Navarra. Gilliam prepara una escena: Don Quijote se topa con la cadena de reos en la que se encuentra Toby (Depp), el particular y remozado Sancho. Se filman unos cuantos planos hasta que irrumpen unos estruendosos aviones militares. No se ha hecho mucho, pero se ha hecho.

Día 2, en el mismo lugar. Al poco de iniciarse la filmación, el cielo se llena inesperadamente de nubes, sopla un viento casi huracanado y estalla una tormenta de agua y copioso granizo. Gilliam dice sentirse como en un decorado de *El rey Lear*. La lluvia no amaina y la riada de agua enrolada se lleva por delante varias cajas con material del rodaje. Al tercer día, el lugar está impracticable debido a los estragos inclementes del tiempo. Amanece la cuarta jornada de trabajo y la sorpresa es mayúscula ya que la luz ha cambiado después de la tormenta y da un tono distinto a la tierra humedecida, sin *raccord* con lo poco que se rodó en los dos primeros días.

Día 5: Rochefort empieza a tener dolores en la espalda al subir y bajar del famélico caballo que hace las veces de Rocinante. El actor viaja hasta Madrid y el equipo de producción monta para el sexto día una especie de sesión de puertas abiertas. Al rodaje acuden buena parte de inversores del film para que vean en qué se están ganando su dinero. En la secuencia que se rueda entonces, Depp se enfrenta con un pez y su caballo adiestrado debe empujarlo ligeramente por la espalda. No hay manera. Fulton y Pepe nos escamotean el contraplano de los inversores ante la negativa del caballo para hacer el gesto por el que le pagan a su dueño. Minutos después, a Gilliam le explican que Rochefort no va a volver.

Lo que empezó como la apasionada documentación de un rodaje que se intuía espléndido en el choque de dos mundos radicalizados en la fantasía, como son, sin ánimo de establecer comparaciones, los de Cervantes y Gilliam, acabó convirtiéndose en la crónica de un absoluto fracaso condicionado por todos aquellos elementos que escapan al control y comprensión del ser humano. Hay un plano demoledor de Gilliam sentado en el set con las manos tapándose la cara, aunque el cineasta no tiró la toalla: seis meses después de cancelarse definitivamente el film, logró convencer a otro inversor para reiniciarlo previa compra de derechos de su propio proyecto a la compañía de seguros que los había adquirido, aunque no se ha sabido nada más hasta la fecha.

Por ello, la última imagen que nos quedará de este sueño roto es la que cierra el film que debía documentarlo: *Lost in La Mancha* concluye con el último trazo de un dibujo caricaturesco de Gilliam en el que los molinos de viento se han convertido en helicópteros,

cuyos ocupantes disparan balas contra el caballero de la triste figura y su jamelgo. En la parte inferior de la ilustración, Gilliam escribe: "Los molinos reales golpean de nuevo".

Lost in La Mancha. Notas de Producción

Keith Fulton, Luis Pepe, Lucy Darwin y Phil

(Traducción de Leticia Quintanilla)

"La batalla de don Quijote es contra la realidad. Para mí, producir películas también supone luchar contra la realidad. Y en este caso, la realidad pudo con el sueño" – Bernard Bouix, Productor Ejecutivo, The Man Who Killed Don Quixote (El hombre que mató a Don Quijote).

Cuando Terry Gilliam empezó la preproducción de la película *The Man Who Killed Don Quixote* en marzo de 1999, encargó a Keith Fulton y Louis Pepe que fueran documentando el proceso. Ambos se emocionaron ante tal oportunidad. La metáfora no podía ser mejor: Gilliam, el fantástico, el inconformista, el iconoclasta, lidiando con su alter ego, un personaje cuyas grandiosidades fantásticas definían tanto la estética de Gilliam como la ética de su trabajo. Dos meses más tarde, el principal inversor de Gilliam confesó no tener todo el dinero, así que ambas películas se sumieron en el olvido. La maldición de don Quijote, que previamente había obsesionado a otro director igualmente inconformista, Orson Welles, había despertado de nuevo.

En junio de 2000, Gilliam volvió a llamar a todo el mundo. Continuarían trabajando en la película, esta vez de verdad. Fulton y Pepe se asociaron con la productora Lucy Darwin, antigua colaboradora del equipo de documentación de *The Hamster Factor and Other Tales of 12 Monos* (el *making off* de *12 Monos*). Para evitar repetirse, decidieron darle un enfoque completamente nuevo, centrándose en un proceso nunca visto hasta entonces, el de preproducción, documentando la realización de la película.

Tuvieron acceso ilimitado a la película, ya que, aunque se trataba de un documental de producción independiente, contaron con el apoyo incondicional de Gilliam y de sus productores. La estrecha relación que mantuvieron con Gilliam les permitió rodar el proceso de una manera insólita: Gilliam accedió a llevar un micrófono inalámbrico durante el proyecto e, incluso, si Fulton y Pepe le enseñaron a desconectarlo, nunca lo hizo.

En seguida *The Man Who Killed Don Quixote* se vio envuelta en un cúmulo de desgracias.

Cuando la producción empezó a tambalearse por multitud de razones -entre las que se encontraba la no menos importante creciente inflexibilidad del calendario y del presupuesto de la película, el trabajo de Fulton y Pepe se complicó-. Lo que en principio iba a ser la crónica de una película paso a paso, se fue convirtiendo en testimonio directo del derrumbe de una superproducción cinematográfica.

Fulton y Pepe dieron con el conflicto, descubrieron el ingrediente clave para rodar el documental y dar forma a una buena historia. Gilliam tenía un sueño inquebrantable, pero los problemas de la superproducción eran tan grandes que superaban sus expectativas. Había que darle crédito al proyecto para que el conflicto, que era bueno, mejorase con un final feliz: el personaje que vence a pesar de las adversidades. Los realizadores se dieron cuenta de que su historia se estaba convirtiendo en una tragedia. Algunos miembros del equipo de rodaje de Gilliam pensaban que estaban ante la historia de un hombre tan desesperado por hacer realidad su sueño, que hubiese intentado lo que fuera para conseguirlo -incluso acometer contra molinos de viento coincidiendo, asombrosamente, con el loco de don Quijote-.

Fulton y Pepe no se sentían a gusto con lo que estaban grabando ni con las miradas de extrañeza que les lanzaban parte de los miembros del equipo de producción cada vez que les enfocaban con las cámaras, así que fueron a hablar con Gilliam. Éste les convenció de que debían proseguir con el documental pasara lo que pasara durante las semanas siguientes. El apoyo de Gilliam al documental era tan firme que incluso llegó a decir: "La realización de este proyecto ha sido tan larga y mísera que alguien tiene que hacer una película con el material. Y no tiene pinta de que yo vaya a conseguirlo". La maldición de don Quijote volvía a jugar una mala pasada.

Después de rodar durante seis días en el plató -días que se desarrollaron como si de auténticas pestes bíblicas se trataran -Fulton y Pepe todavía estaban convencidos de que el Quijote saldría adelante-. Aun cuando intentaron mover en vano el coche de una calle que una riada había convertido en río (y en la que estaban desparramados parte del equipo y del atrezzo), los cineastas escucharon las risas de Gilliam a través del micrófono inalámbrico. Pensaron que no tenían por qué preocuparse cuando el propio director no lo hacía. Pero ¿qué tipo de risas eran aquéllas?

Los cineastas grabaron los días en los que se estancó la producción de Gilliam, se tomaron decisiones precipitadas, se definió y redefinió el término de "fuerza mayor", y se escribió el

destino de la película. Todo lo que quedó fue una reclamación al seguro de 15 millones de dólares, la mayor en la historia del cine europeo. La ironía trágica de la búsqueda de Gilliam había superado a Cervantes.

Durante el proceso de postproducción, Fulton y Pepe se esforzaron por reconstruir la historia del "un-making off" de *The Man Who Killed Don Quixote* a partir de las 80 horas de verdad y entrevistas filmadas. El proceso de edición fue comparable al de una autopsia, ya que hechos que habían parecido insignificantes en su momento, descubrían claramente la causa de la muerte de la producción de Gilliam. Enfrentados al problema de tener que describir una película que podría no existir nunca, Fulton y Pepe incluyeron los story boards de Gilliam, las lecturas del guion del director y el escaso metraje que se conservaba de los seis días de rodaje, en un intento por darle vida al Quijote de Gilliam. Tuvieron en cuenta la animación original para relatar el cuento de Cervantes y ampliar la historia de la carrera de Gilliam. Encargaron una música a medida, que ellos mismos describieron como "Nino Rota va a los toros".

Lost in La Mancha ofrece al espectador la oportunidad única de ver cómo se hacen y se deshacen las películas, la peculiar fragilidad de la realización de películas entendida como forma artística, y el retrato de la locura y la nobleza del espíritu creativo.

HONOR DE CAVALLERIA (ALBERT SERRA, 2006)²⁸⁰



²⁸⁰ Ampliación del artículo en su versión impresa para la nueva edición digital de abril de 2017.

*El Cielo del Quijote*²⁸¹

Daniel V. Villamediana

Albert Serra es un cineasta loco y por ello sus ideas son fijas y profundas, sin miedo a hacer hablar en catalán a los mayores representantes de la literatura española. Y lo curioso es que ha logrado hacer la mejor adaptación cinematográfica del Quijote (si exceptuamos algunas de las escenas del Quijote de Welles), alejándose completamente del texto para así introducirse más en él, en el espacio que hay entre sus letras y entre sus imágenes. Lo ha sabido abstraer para darle más realidad, haciendo que su personaje protagonista viva más allá, o quizás paralelamente, de la ficción primigenia. Es como si *Honor de Cavalleria* fuese un documental ficcionado que ha logrado retratar la vida de Alonso Quijano, el que pudo existir, ya loco, en vez de al Quijote del libro, especialmente cuando calla, observa, se pierde por el bosque, medita y adoctrina a un Sancho mentecato pero extremadamente fiel que le mira como un perrillo que no entiende lo que su dueño le está diciendo. Pero no dio luces Dios a todo el mundo, y sí se las dio, quizás en demasía, a Don Quijote, que habla catalán con tal naturalidad que casi sabe a castellano antiguo, hermanando las dos lenguas a través del cine.

Conceptualmente *Honor de cavalleria* sigue sendas ya exploradas por Lisandro Alonso y Gus van Sant, sin embargo, Albert Serra logra hacerse con un estilo propio sobrio, imperfecto y místico. ¿Quién recuerda el último filme con una aureola mística realizado en España? Es una senda que la literatura española, una de las más representativas al respecto, sí ha hollado durante siglos (San Juan de la Cruz, Santa Teresa de Jesús, María Zambrano, Miguel de Molinos, Valle-Inclán, etc), pero que el cine español, salvo casos como los de Val del Omar, no ha sabido siquiera intuir. Por suerte, de una manera libre y con sus propios referentes, *Honor de Cavalleria* es una obra mística (o al menos se acerca) pero también profana, bella y austera. Sabe escuchar al cielo y sabe filmar los ojos que lo miran con desvelo. La noche también toma posesión de este filme, y el director la sabe filmar como algo extraordinario. Son planos en los que no hay luz. Y aunque este comentario parezca evidente, lo cierto es que la mayoría de las películas que se han realizado siempre evitan la oscuridad total (evidentemente no nos olvidamos de los famosos planos kiarostámicos),

²⁸¹ *Letras de cine*, nº 11.

tratando de dar algo a lo que mirar al espectador, como si la noche no fuera suficiente horizonte donde posar la mirada. Formalmente también es una película sin, precedentes dentro de nuestro cine por una serie de motivos evidentes: servirse de los mínimos elementos posibles para contar una historia con un presupuesto muy pequeño. No buscar la redondez y abogar por un cine que no quiere ser "profesional" (perfecto) y que es absurdo llamar amateur. Ser una adaptación literaria completamente libre y despojada. La utilización inteligente y bella del video digital. Ser un cine imaginativo y fresco. El que el director no se imponga sobre el mundo que retrata, sabiendo filmar con tranquilidad a la naturaleza y a los actores, que llenan con sus rostros las escenas. También ha sido capaz de renovar la ficción en España liberándose de ella para alcanzar otro tipo de narrativa poética, y, finalmente, ha conseguido que haya por fin un puente de conexión entre el cine que se hace aquí y autores de otras latitudes.



La incursión en el filme de otros personajes resulta casi mágica, primero vistos a los lejos, como esos ajusticiados que casi parecen una visión y que forman parte de uno de los pocos momentos de la cinta que nos remite a un episodio concreto del Quijote, o cuando aparece un Albert Pla inquisidor interrogando a un Sancho que al fin abre la boca para no llegar a responder nada: lo suyo es la experiencia y el mirar al loco. Es un cachorro que alcanzará el cielo de la mano de don Quijote, que antes le ungió en el río en una hermosa escena donde se muestra la pureza de los personajes, más allá de las habituales caricaturas filmadas del Quijote, que en este filme se convierte en un místico de los bosques que quiere ser coronado con un simple laurel. Pero la conversación del personaje de Pla con Sancho tiene

todavía más importancia, ya que él es uno de los que se lleva preso a don Quijote del Empordá, y quiere saber por ello qué es lo que se lleva y qué huella deja en el mundo. Desea conocer ansioso qué ha sido su vida hasta entonces, y qué les ha hecho vagabundear y mirar tanto al cielo. Porque en esta película el cielo tiene una connotación que pocas veces se había visto. Hay comunicación con él, y los mejores momentos del personaje son cuando te habla como si se tratara, no tanto del Dios cristiano, sino de un dios primitivo, ancestral, fuente de poder y espejo de la tierra.

FICHA TÉCNICA España, 2006. Dirección: Albert Serra Guion: Albert Serra Productor: Albert Serra, Montse Trila, Luis Miñarro Fotografía: Christophe Farnarier Intérpretes: Lluís Carbó (Quijote), Lluís Serrat (Sancho).

TANG JI KE DE (Ah Gan, 2010)²⁸²

Rafael Nieto

La universalidad del mito de don Quijote hace mucho tiempo que quedó refrendada en el ámbito cinematográfico por la cantidad y la variedad de las adaptaciones existentes en gran parte del mundo, pero quizá faltaba una proveniente de China para poner la guinda a su condición de mito global. Esta tardía aportación al corpus fílmico quijotesco de un país culturalmente tan importante como este, se puede explicar desde el propio terreno literario, pues *El Quijote* no contó con una traducción completa al chino –y solo siendo realizada desde el inglés– hasta 1959. Para leer una transcripción directa desde el español hubo que esperar hasta 1978, a la aparición de una edición que consiguió vender toda su primera tirada de 100.000 ejemplares en muy poco tiempo²⁸³. Ambas fechas ponen de manifiesto que la difusión popular entre los lectores chinos del personaje literario español más célebre ha sido bastante reciente y, por tanto, difícilmente pudo en el pasado haber contado con alguna adaptación cinematográfica que esperase encontrar suficiente público familiarizado con su historia.

²⁸² Ampliación del artículo en su versión impresa para la nueva edición digital de abril de 2017.

²⁸³ Han, Fang: “El viaje a China de Don Quijote de la Mancha”, *Revista Instituto Confucio*, número 35, Vol. II, marzo de 2016.

Según informó la prensa española, esta inesperada versión china en 3D –la primera realizada en el país en este formato– se estrenó el 15 de octubre de 2010 en más de 1.700 salas. Era una producción pensada para arrasar en la taquilla, con un presupuesto bastante grande –70 millones de yuanes, unos 8 millones de euros– pero insuficiente para realizar con verdadera dignidad la gran cantidad de efectos visuales que requería y que en muchas escenas apenas alcanzaron la calidad de un mediocre videojuego. Era muy difícil competir en esas condiciones fuera de China, pero su decepcionante rendimiento comercial en su propio país le cerró también las pocas puertas que pudiera tener abiertas para su exportación y, por lo tanto, apenas ha sido distribuida en el resto del mundo.

A juzgar por las escasas referencias que se encuentran de su carrera en medios occidentales, el director Kiefer Liu, popularmente conocido como Ah Gan (o Agan), se ha movido siempre dentro de los parámetros más comerciales, especializándose en géneros muy populares en su país como las comedias románticas y las películas de terror. Según sus propias palabras, apenas conocía la cultura española, ni había visitado España ni conocía el idioma, pero no deja de ser curioso que antes de su *Quijote* hubiera realizado una versión de una película nuestra, *Torremolinos 73* (Pablo Berger, 2003), seguramente irreconocible argumentalmente debido a los impedimentos censores respecto a temas sexuales. Su conocimiento previo de la obra de Cervantes, en definitiva, se limitaba a algunas lecturas escolares de capítulos sueltos, pues, al parecer, *Don Quijote* es ya una lectura habitual de los alumnos chinos²⁸⁴

En realidad, el conocimiento previo de la cultura española del Siglo de Oro no importa mucho en este caso, pues estamos ante una aclimatación del personaje a un entorno totalmente ajeno al original, tanto espacialmente, aunque denominen como La Mancha a una región imaginaria de China, como temporalmente, pues se sitúa en una época tan lejana como la dinastía Tang (618-907) sin una razón aparente que lo justifique. Además, iconográficamente este don Quijote chino conserva pocos rasgos, nunca mejor dicho, del caballero manchego. No solo por la raza y la indumentaria del protagonista, evidentemente orientales, además de por su juventud, sino también por el contexto familiar en el que se desarrolla su locura. Frente a un don Quijote dueño de su patrimonio, aquí tenemos a Tang Ji, un Quijote que debe romper los lazos con unos padres que le exigen continuar con una

²⁸⁴ Miera, Marta: “China lleva a Don Quijote al 3D”, en *La Vanguardia*, 15 de octubre de 2010.

vida convencional como la de sus hermanos. Esta ruptura con los progenitores es una grave trasgresión en la cultura china, pero aquí queda disculpada para el espectador por su intención de seguir los pasos de otro de sus ancestros, su mitificado abuelo Don Fong-Hey, un caballero de otros tiempos de cuya pasado la familia conserva su polvorienta armadura. La causa de su delirio sí es equivalente a la de don Quijote. Aquí también son las lecturas de extravagantes hazañas caballerescas, que él cree auténticas, las que le empujan a salir en busca de aventuras. La analogía, además, resulta lógica si tenemos en cuenta que el tipo de novelas que lee, y en las que se inspiran los guionistas, es el *wuxia*, que, como las que lee don Quijote también son un género de aventuras caballerescas con elementos mágicos, si bien el código de honor en este caso es el de las artes marciales.



El desarrollo argumental, sin embargo, se distancia sobremanera de la obra de Cervantes. Si en un inicio podemos reconocer el episodio de la lucha contra un rebaño de ovejas cuando está soñando, o el de ser armado caballero en la venta cuando un mendigo desbloquea sus energías marciales a base de golpes antes de iniciar sus aventuras, o que sea acompañado por un fiel escudero que conseguirá brevemente ejercer de gobernador, o que incluso exista algún apunte metaficcional mediante la presencia de un escritor que quiere redactar su biografía antes de haber realizado ninguna hazaña; en realidad la acción se desliza pronto por derroteros más propios del cine de samuráis, con el protagonismo de un héroe que, a pesar de su torpeza, es tratado narrativamente como tal, sin un ápice de ironía o melancolía, sino con mucho humor.

Dentro de unos parámetros necesariamente más convencionales que los de Cervantes, nos encontramos ante una narración lineal sin meandros ni divagaciones en donde el héroe, loco o no, tiene un objetivo claro y realmente muy ajustado al tópico caballeresco: rescatar

a una princesa, o, mejor dicho, a la que él considera una princesa. En realidad es una joven campesina que ha sido secuestrada por el tirano del lugar. En esta aventura Tang Ji descubrirá sus limitaciones físicas y, por tanto, la imposibilidad de vencer solo con su tenacidad, lo que conducirá la narración hacia una conclusión totalmente diferente a la de Cervantes, pero coherente con el género en el que se ha insertado a don Quijote. Su aparente e inicial derrota se convertirá en victoria cuando coseche el apoyo del pueblo que también yace sometido por el mismo tirano. Es decir, Tang Ji no regresará vencido a su casa para morir después de ser obligado a renunciar a su vida aventurera, sino que su heroicidad se verá apoyada por la multitud –no como burla, sino sinceramente– hasta conseguir juntos, héroe y pueblo, en una comunión que imaginamos grata a la sensibilidad del Partido Comunista Chino, la victoria frente a la tiranía.

Como sucede en algunas adaptaciones de animación, proclives al final feliz para contentar a su público juvenil, Tang Ji vence a un auténtico enemigo mortal y conquista a una bella dama de carne y hueso. Ni los encantadores que transformaban la realidad para don Quijote, ni el ideal amoroso representado por Dulcinea en la obra de Cervantes, tienen cabida en esta adaptación. El testigo de la fantasía lo toma, sin embargo, su escudero Sang Qiu, cuando, realmente quiijotizado, embiste a un molino de viento al final de la película.

Esta fusión de elementos caballerescos occidentales y orientales puede parecer disparatada –tanto como la mezcla de música flamenca y china en su banda sonora–, pero es un disparate, paradójicamente, coherente y asumible por el espectador sin prejuicios debido al buen humor del que hace gala una película que, en realidad, no se toma nada demasiado en serio.

TERCERA PARTE

FILMOGRAFÍA

Pedro Medina Díaz

Con la colaboración de Eddie Sammons, Manuel Palacio, Luis Mariano González y Emilio de la Rosa.

La presente filmografía parte de la elaborada para la última edición de este libro, en 2005. Desde entonces hasta ahora las entradas de la misma han aumentado considerablemente, y no solo por las novedades del periodo que va de los años 2005 a 2016, sino también por lo que respecta a toda la filmografía en su conjunto, pues la investigación emprendida ha contado con nuevos archivos, fuentes documentales y material audiovisual, ahora accesible, lo que ha permitido añadir al periodo que abarcaba la anterior filmografía (1898-2005) nuevas entradas y, también completar y ampliar la información de las ya incluidas.

Así pues, se trata de una investigación viva, una obra en construcción, tanto en lo que respecta a futuras entradas que, lógicamente, se irán produciendo, como a la producción de los años anteriores a 2017. En este sentido debo señalar, en función del nivel de detalle de la información y del comentario, que se advierten claramente dos partes, como podrá comprobar el lector: una que va desde 1898 hasta 1969, y otra desde 1970 hasta 2016. Fiel a su naturaleza de publicación en permanente desarrollo y evolución, en este segundo periodo se seguirá trabajando hasta completar las entradas de la filmografía con nuevas notas, reseñas y extractos.

En referencia a las fichas, cuando un título va seguido de otro entre corchetes es porque no ha sido estrenado en nuestro país y se trata de una traducción aproximada; y la fecha de estreno o emisión de una obra es la del país de producción, y, cuando ha sido posible, se ha incluido la fecha de estreno en España.

Por lo que respecta a los comentarios que contienen información de los títulos, son de mi autoría; en caso de no ser así, se señala a los autores: Eddie Sammons (ES), Manuel Palacio (MP), u otras fuentes que se citan, salvo error u omisión (por lo que pido disculpas de antemano).

(PRIMERA PARTE: 1898-1979)

1898-1909

Don Quichotte

Francia, 1898.

Producción: Gaumont.

Duración: 20 metros (1 minuto aproximadamente).

Ficción.

Sinopsis: Don Quijote y su amigo Sancho Panza luchan contra un molino de viento.

Comentario: Pocos son los datos que se conocen de la primera comparecencia de la novela de Cervantes en el cine ya que, que se sepa hasta el momento, no se conserva copia de esta película. Podemos suponer que se trata de una escena probablemente rodada en un único plano, que reproduce “*la espantable y jamás imaginada aventura de los molinos de viento*” (Capítulo 8 de la primera parte de *El Quijote*) aunque, por lo que da a entender la sinopsis de más arriba, parecería que el “amigo” Sancho está al lado de su amo en tan singular combate. Sin duda es este capítulo uno de los que, como vemos ya desde el comienzo, será más reproducido, recreado, citado o reinterpretado por los cineastas que vendrían a continuación, como ya lo habían hecho antes y lo seguirán haciendo todo tipo de artistas, a pesar de que la aventura ocupa apenas unos cuantos párrafos al inicio del capítulo 8. Y es que no se trata de una cuestión de extensión sino de la fuerza de una imagen que se ha elevado a la categoría de símbolo y compendio de la novela, por la que todo el mundo la puede reconocer e identificar aún sin haberla leído.

De la existencia de la cinta da fe el catálogo de la casa Gaumont *Le Comptoir Général de la Cinématographie*, publicado en julio de 1901, donde aparece la película con el número 117 (de 478 películas), y su datación en 1898, que nos ofrece *Projections parlantes*, en el apartado “Films cinématographiques” (enero de 1908) [Véase Seguin, Jean-Claude: “Cuando Don Quijote era mudo...”, en Heredero, Carlos F. (ed.): *El cine y el Quijote*; Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Madrid, 2009].

Las aventuras de Don Quijote de la Mancha (Les Aventures de don Quichotte de

la Manche)

Francia, 1902 o 1903.

Producción: Pathé Frères.

Dirección: Lucien Nonguet, Ferdinand Zecca.

Argumento: Basado en la novela homónima de Miguel de Cervantes.

Decorados: Vincent Lorant-Heilbronn.

Duración: 430 metros (20 minutos, aproximadamente).

Ficción.

Coloreada.

Sinopsis: La película empieza con un plano de don Quijote (leyendo) y Sancho (bebiendo y comiendo), y sobre ellos se encuentra el título: *Don Quichotte*. A ambos lados del plano aparece el gallo símbolo de la casa Pathé. Se suceden los siguientes cuadros, precedidos de los títulos que se indican:

1. "La habitación de don Quijote". Don Quijote enloquece por la lectura de los libros de caballería y los héroes que los pueblan, quienes lo contemplan desde lo alto del gabinete. Ayudado por su sirviente Sancho Panza, se viste con su armadura y parte en busca de aventuras. Mientras, sus parientes, preocupados, proceden al saqueo de su biblioteca.
2. "Vapuleado, ofendido y colgado".
3. "Se bate contra los molinos".
4. "Enemigos imaginarios".
5. "Gratitud de los galeotes".
6. "Donde Sancho pierde su rucio". Don Quijote se desviste y se pone como loco a hacer cabriolas y volteretas en la sierra, ante la impotencia de Sancho (cuadro incompleto).
7. "Los odres encantados".
8. "Las Bodas de Camacho".
9. "La Comedia exaspera a Don Quijote". Don Quijote y Sancho se hayan en una taberna, donde se disponen a asistir a una representación de títeres (cuadro incompleto).
10. "Ahogamiento en el Ebro". Don Quijote y Sancho van en una barca por el río Ebro. Llegan a un molino construido en el cauce del río, que Quijote toma por una fortaleza y a sus ocupantes con enemigos que tienen apresado a una doncella. Al atacarlos, la barca vuelca y nuestros personajes tienen que ser rescatados del agua por los molineros.

11. "Encantamiento de Dulcinea".

12. "Pruebas de caballería". En la corte de los duques, don Quijote y Sancho son agasajados. Ven con asombro el resultado de un encantamiento en la forma de unas damas con barba, y don Quijote acepta resolverlo, para lo que le traen un caballo de madera. Sancho se resiste, pero finalmente suben a él con los ojos vendados. Se trata de una broma de los duques, que les hacen creer que viajan por los aires a lomos de Clavileño, hasta que un estadillo pone fin al episodio.

13. "Sancho gobernador". Sancho, ricamente ataviado como gobernador, llega a su ínsula. Pasa revista a sus siervos, se dispone a comer -pero se lo impide su médico-, y tiene tiempo de impartir justicia. De repente, con la excusa de protegerle de un ataque, es humillado y pisoteado por sus siervos, que finalmente fingen haber vencido al enemigo.

14. "El torneo fatal".

15. "Muerte de Don Quijote". Don Quijote yace en la cama, muy enfermo. Está acompañado de su fiel Sancho Panza y rodeado de sus parientes y amigos. El cura le da la extremaunción, y poco después fallece.

Comentario: La sinopsis se ha elaborado a partir de la relación de los cuadros en el Catálogo Pathé (octubre de 1904) y por el visionado de la copia incompleta que se conserva (los cuadros más desarrollados). Como vemos en esta descripción, la película adapta capítulos, tanto de la primera como de la segunda parte de la novela *Don Quijote de la Mancha*, de Miguel de Cervantes, y el orden de los cuadros parece seguir la estructura del libro. Del material que hemos podido visionar, el cuadro 1 (cuyo título en la copia conservada difiere de lo que figura en el Catálogo Pathé, ya que en este pone: "Parte para defender a los oprimidos") trata de la locura de don Quijote y su determinación a salir en busca de aventuras y defender a los oprimidos (I:1) y termina con el saqueo de la biblioteca por parte del cura y sus parientes (I:6), pero señalemos el hecho de que aparezca Sancho desde el primer momento (y casi siempre bebiendo de una botella), cuando en la novela este no entra en escena hasta el capítulo 7, después de la primera salida de don Quijote. El cuadro 6 toma parte de I: 25; el 9 corresponde a II:25 y 26, aunque está incompleto y sólo podemos suponer que acaba con el destrozo del retablo; el 10 es II:29; el 12 resume II:40 y 41; el 13 toma partes de II:45, 47, 49, 51 y 53; y, por último, el 15 se corresponde con el último capítulo del libro, II: 74.

De los cuadros que no se conservan, podemos intentar deducir su equivalencia con la novela

por la descripción de los cuadros del Catálogo Pathé. Así, el cuadro 3 recoge la aventura de los molinos (I:8); el 4 podría ser la aventura de los rebaños (I:18); el 5, la aventura de los galeotes (I:22); el 7, la aventura de los cueros de vino (I:35); el 8, las bodas de Camacho (II:20 y 21); el 11, el encantamiento de Dulcinea descrito en II:34 y 35; y el 14, la derrota de Don Quijote frente al Caballero de la Blanca Luna (II:64). Hemos dejado para el final el cuadro 2 porque su descripción genera algunas dudas. Podría tratarse, si los cuadros siguen el orden de la novela, del episodio en el que Don Quijote es armado caballero (I:3) y de la aventura de los mercaderes (I:4), como indica José María Paz Gago en el artículo de este mismo libro. Mientras que Jean-Claude Seguin opina que el segundo cuadro debería ocupar el puesto séptimo ("Cuando Don Quijote era mudo...", en Heredero, Carlos F. [ed]: *El cine y el Quijote*, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Madrid, 2009, pág. 154), lo que nos llevaría posiblemente a los sucesos de la venta descritos sobre todo en I:43, 44, 45 y 46, razonamiento que se vería apoyado en la existencia de fotogramas de la película de dichos sucesos. Por otra parte, si nos fijamos en el cartel de la película realizado por Cándido Aragonez de Faria, podemos observar en el recuadro inferior izquierda la escena del mancebo de Sancho, por lo que quizás este cuadro de la película recoja los sucesos de la venta descritos en I:16 y 17. En ambos casos, implicaría que el cuadro no estaría en el orden correcto.

[Centenario del Quijote]

España, 1905.

Duración conservada: 9 minutos.

Blanco y negro.

Documental.

Sinopsis: Con motivo de la celebración del III Centenario de la edición de la Primera Parte de *El Quijote*, tiene lugar un desfile de carrozas conmemorativo. En una de ellas figura un busto de Cervantes. Desfila una agrupación musical "estudiantina". Hay una tribuna en la que al parecer se encuentran el rey de España, Don Alfonso XIII, y la Infanta Isabel de Borbón. Desfile de carruajes simones con personalidades. Aparece Sancho Panza y, posteriormente, una carroza donde figura un esqueleto, y otras con servidores vestidos a la usanza de la época que se conmemora. Se hace alusión a la batalla de Lepanto y se reproduce la galera

"Marquesa". Continúa el paso de carruajes. Se inicia una batalla de flores. Desde la tribuna presidencial se arrojan flores. Pasa una "estudiantina", y la carroza de la Asociación "La viña". Las carrozas pasan ante la tribuna presidencial.

Comentario: A primeros de enero de 1904, el rey Alfonso XIII firmaba un Real Decreto por el que se nombraba la Junta Organizadora de las Fiestas del Tercer Centenario de la publicación de la Primera Parte de *El Quijote*, para secundar y organizar la conmemoración el año siguiente. Por tal motivo, a lo largo de 1905 se sucedieron en toda España multitud de actos solemnes, actividades festivas, desfiles, exposiciones, juegos florales, premios, ediciones conmemorativas, emisión de sellos y monedas, etc., para celebrarlo. Las imágenes de esta película bien pudieran corresponder al desfile de carrozas de la celebración que tuvo lugar en Madrid, aunque también puede ser Alcalá de Henares, lugar de nacimiento de Miguel de Cervantes. Sobre este asunto, es interesante señalar lo que cuenta el periodista, escritor e historiador Luis Madrona (seudónimo de Fernando Sancho Huerta), vecino de la ciudad complutense: "El primer reportaje de cine lo dio el señor Morlán en el teatro pequeño, donde pudimos ver en película las fiestas del Centenario del Quijote, la procesión cívica, la calle Cervantes, magníficamente adornada, y los arcos de triunfo instalados en la calle Mayor, Círculo de Contribuyentes, y el del Regimiento de Wad-Ras, formado por molinos de viento y cuadros de escenas quijotescas". Y en otro lugar señala: "Sin embargo de aquellos días hubo una nota de modernísimo anticipo del actual No-Do. Poco después de las fiestas en el Teatro pequeño, su empresario Morlán, exhibió una cinta impresionada por él mismo, en el que se veía la magnífica procesión cívica pasando frente al Círculo. ¿Qué darían por ella los coleccionistas alcaláinos si pudiera encontrarse tan preciado documento?" ¿Se trata de la misma cinta que nos ocupa? El historiador Pedro Ballesteros Torres, en su libro *Alcalá y el Cine* (Ballesteros Torres, Pedro: *Alcalá y el Cine. Una aproximación al desarrollo cinematográfico de la ciudad*; 25 Festival de Cine de Alcalá de Henares, Alcalá de Henares, 1995, págs. 43-45), que recoge los textos de Luis Madrona que hemos reproducido, parece decantarse más bien por que se trate de películas distintas, coincidentes en el tema y el año de rodaje (el título, en ambos casos, es ficticio). Lo que sí podemos deducir de esta información es el hecho de que en algunas de las filmografías sobre el *Quijote* y el cine se señale como director de esta película al empresario Morlán, que parece que lo fue, sino de la que nos ocupa, al menos de la rodada en Alcalá de Henares, caso de que sean diferentes.

Señalemos, por último, que La copia que hemos podido visionar carece de créditos, tan sólo tiene un cartón con estas palabras escritas a mano: "Centenario del Quijote". No sabemos si está completa o falta material.

Don Quichotte

Francia, 1908.

Producción: Gaumont.

Director: Louis Feuillade.

Comentario: Si bien en la anterior edición de este libro incluíamos esta adaptación dirigida por Louis Feuillade, ante la inexistencia de copias y a la luz de nuevas investigaciones, en especial las llevadas a cabo por Jean-Claude Seguin, para el que “ninguna fuente fidedigna evoca la supuesta película de Feuillade” (“Cuando Don Quijote era mudo...”, en Heredero, Carlos F. (ed.): *El cine y el Quijote*; Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Madrid, 2009, pág. 159), nos inclinamos por descartarla. Más bien, y al tratarse también de la productora Gaumont, estaríamos ante una película dirigida por Émile Cohl y Étienne Arnaud un año después, tal y como apunta Bernard Bastide en su artículo “*Des cabarets de Montmartre aux studios de Fort Lee: Émile Cohl et Étienne Arnaud, une amitié fertile*” (en el número monográfico bajo la dirección de Valérie Vignaux dedicado a Émile Cohl por la revista *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*; Association française de recherche sur l’histoire du cinéma, París, nº 53, diciembre de 2007, pág. 202), por lo que remitimos al lector a unas líneas más adelante.

Don Quixote's Dream [El sueño de Don Quijote]

Gran Bretaña, 1908.

Producción: Hepworth Manufacturing Company.

Productor: Cecil M. Hepworth.

Director: Lewin Fitzhamon.

Metraje: 250 m.

Blanco y negro.

Ficción.

Sinopsis: Don Quijote sueña con varias chicas que están siendo secuestradas por un grupo

de rufianes.

Comentarios: Poco sabemos de esta película, estrenada posiblemente en julio de 1908, y de la que no se conserva copia, que sepamos. Fue producida por uno de los pioneros de la industria cinematográfica en Gran Bretaña y responsable de su consolidación y expansión, Cecil M. Hepworth (1874-1953). Podemos suponer que esta película respondería al estilo de la casa Hepworth, basado en la producción de historias sencillas pero narradas con una gran calidad técnica y fotográfica, además de lo que deja entrever el argumento: acción y fantasía con la coartada del famoso personaje literario. En cuanto a la duración, unas fuentes señalan 250 metros y otras la reducen a 76.

La Toile d'araignée merveilleuse [La tela de araña maravillosa]

Francia, 1908.

Producción: Star-Film.

Director: Georges Méliès.

Duración: 103 metros (5 minutos aproximadamente).

Blanco y negro.

Ficción.

Sinopsis: Siempre en sus sueños, don Quijote pelea contra reptiles imaginarios; cuando los vence, la armadura que se había quitado parece como si estuviera habitada por un ser extraño, con miembros de varios metros de largo. Entonces la armadura cae al suelo para hacer aparecer a una hermosa muchacha. Ésta se transforma de repente en mariposa, y, cuando el Caballero de la Triste Figura se acerca a ella, las alas se convierten en enormes tentáculos que pertenecen a una araña -o a un pulpo- gigantes. La bestia se acerca a don Quijote para atraparlo, quien blande su lanza, pero todo desaparece progresivamente; y, cuando se despierta, se da cuenta de que está pegando a su fiel escudero, el pobre Sancho Panza.

Comentario: Hasta el momento no se conoce que se conserve copia alguna de esta película. En el catálogo Méliès figura con la referencia 1367-1371, y una longitud de 103 metros. En el catálogo de la Biblioteca del Congreso de Washington figura con la referencia H116785 y fecha de registro 10 de octubre de 1908; mientras que en el del American Film Institute, y bajo el título *Incident from Don Quixote*, se señala una longitud de 355 metros (corroborada

por la publicidad de la época), y como fecha de estreno el 17 de octubre de 1908.

Como ya había hecho en otras ocasiones, Georges Méliès busca aquí la inspiración en el mundo literario, en este caso en la novela de Cervantes *Don Quijote de La Mancha*, un libro que fue muy importante en su formación, y del que podría haber tomado el capítulo en el que el Caballero de la Triste Figura habla de seres fantásticos como los que describe al canónigo en I:50, tal y como nos pone sobre la pista Jean-Claude Seguin trayendo a colación el grabado de Gustave Doré correspondiente a dicho capítulo (véase: “Cuando Don Quijote era mudo...”, en Heredero, Carlos F. (ed.): *El cine y el Quijote*; Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Madrid, 2009, págs. 157-158). De esta manera, la presencia de un don Quijote armado de lanza, espada y con una bacía como casco, ofrece una inmejorable excusa para que la fértil imaginación y creatividad de Méliès pusiera en escena, mediante trucajes y extravagantes vestuarios, a seres maravillosos como esos reptiles del comienzo o la fascinante mujer-mariposa-araña con tentáculos, que amenaza a nuestro héroe, inmersos en recargados pero fascinantes decorados de telas pintadas y cartón piedra, tal y como se puede apreciar en alguna fotografía que se conserva (véase Malthête, Jacques: *L’Oeuvre de Georges Méliès*; Éditions de la Martinière, París, 2008, pág. 261). El final del sueño, con la paliza a su confundido escudero, no deja de ser una recreación de las muchas que recibe Sancho Panza, como su amo, a lo largo de la novela de Cervantes.

Otros títulos posibles de esta obra: *Une extravagance de Don Quichotte*; *Aventures de Don Quichotte*.

Don Quichotte

Francia, 1909.

Producción: Gaumont.

Director: Émile Cohl, Étienne Arnaud.

Duración: 200 metros (10 minutos aproximadamente).

Blanco y negro (posiblemente coloreada).

Ficción.

Sinopsis: Vemos a don Quijote, el Caballero de la Triste Figura, en su bien abastecida biblioteca, absorto en la lectura de novelas de caballería. Estaba tan cautivado que se olvidaba de comer y no reparaba en las visitas. Decide renovar las hazañas de los tiempos feudales, y convence a un campesino rechoncho, llamado Sancho Panza, para

que le siga como escudero. Preparan una armadura para el caballero, usando una bacía de barbero como casco. Se aseguran sus corceles, a saber: para don Quijote, un animal escuálido y viejo, al que el caballero le da el nombre de Rocinante, y para Sancho, un burro un poco de orejas largas, que se tambalea bajo su pesada carga. La partida del inmortal caballero y su escudero es muy grotesca, mostrando dos tipos de naturaleza humana que contrastan fuertemente incluso en un escenario silencioso. La película describe sus viajes entre las más pintorescas de las escenas. Mientras imagina que cada objeto que ve es digno de sus servicios como caballero, el viejo lleva a cabo muchas hazañas absurdas. La acción principal es presumiblemente alegórica, pero introduce numerosos episodios de tipo bucólico o pastoril, así como muchos cuadros de la vida española y heterogéneas aventuras. Intentando liberar a unos esclavos, el Don es golpeado por ellos. Aspirando ser nombrado caballero, es hecho rey. Intentando vencer a un molino de viento, que él cree que es un gigante, se enreda en sus aspas y es herido de gravedad en el enfrentamiento. Su fiel escudero lleva con cuidado a Don Quijote de vuelta a su antigua casa, donde, roto el espíritu y afligido por sus experiencias, el pobre viejo muere rodeado de sus familiares.

Comentario: La sinopsis que hemos reproducido es en realidad una parte de la reseña aparecida, sin firma, en el número 19 de *The Moving Picture World* (Nueva York, 6 de noviembre de 1909, pág. 655), y de las líneas precedentes podemos suponer algunos de los capítulos de la novela que se dan cita en esta adaptación, varios de ellos del inicio de la Primera Parte (en la película, con Sancho presente desde el principio, mientras en la novela, la primera salida de don Quijote es en solitario), así como la liberación de los galeotes y otros más complicados de identificar, sin que pueda faltar la aventura de los molinos de viento, que aquí va al final y antecede a la muerte de Alonso Quijano (como también hará más adelante Pabst en su versión).

Aparte de estas consideraciones sobre el argumento, apenas tenemos información sobre la producción de la película, salvo que fue producida por la casa Gaumont, en cuyo catálogo aparece con el número 2.430. Por lo que respecta a la autoría de la cinta, lo más frecuente es encontrar citado el nombre de Émile Cohl en la mayoría de las fuentes, máxime cuando el propio Cohl hace figurar el título en sus libros de trabajo (al que clasifica como *féerie* y señala el rodaje en el mes de julio de 1909), mientras que Bernard Bastide razona también la participación de Étienne Arnaud en el rodaje: “Lo más probable es que, como para Feuillade durante sus rodajes en Carcassonne, Arnaud haya echado una mano a su amigo Cohl, con quien acababa de firmar conjuntamente la realización de siete películas, entre

enero y junio de 1909. También es posible que este relato picaresco le haya apasionado hasta el punto de sugerir la realización a su amigo, de firmar conjuntamente la adaptación con Cohl y de hacer un seguimiento del rodaje.” (“Des cabarets de Montmartre aux studios de Fort Lee: Émile Cohl et Étienne Arnaud, une amitié fertile”, en Vignaux, Valérie (bajo la dirección de): “Émile Cohl”, número monográfico de la revista *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, Association française de recherche sur l’histoire du cinéma, París, nº 53, diciembre de 2007, pág. 202).

Una cuestión que parece ofrecer menos dudas es descartar que se tratase de una película de dibujos u objetos animados, como han venido citando algunas fuentes. Seguramente hay que situar el origen de esta afirmación en la participación en la película del mencionado Émile Courtet, más conocido por su nombre artístico, Émile Cohl (1857-1938), que ha quedado unido indisolublemente al nacimiento del cine de animación, al realizar la que se considera como la primera película de dibujos animados de la historia, *Fantasmagorie* (1908), producida por la casa Gaumont. Cohl entró en contacto con Léon Gaumont a principios de 1908 cuando acudió a sus oficinas para reclamarles una compensación por haberle plagiado una de sus viñetas, y Louis Feuillade, el director artístico de la productora, le ofreció unirse a ellos ingresando en el departamento de guionistas, para un año más tarde firmar contrato como realizador. Comenzó así su carrera cinematográfica, a lo largo de la cual realizó más de 300 obras. A finales de 1909, había dirigido cerca de cuarenta películas en Gaumont, pero éstas no sólo fueron películas de animación, también realizó muchas películas de imagen real, comedias y dramas, así como filmes de efectos especiales y trucajes, hasta que en 1910 abandonase la Gaumont para incorporarse a la Pathé. Así pues, aunque Cohl fuera como parece el director o codirector de este *Don Quichotte*, no se trataría necesariamente de una película de animación. Además, entre los documentos que se conservan se encuentran una serie de fotografías de algunas de las escenas de la cinta en las que se ve claramente a los actores protagonistas. Jean-Claude Seguin, que describe dos de las seis que nosotros hemos podido ver, reconoce en una de ellas a la actriz Renée Carl, quizás en el papel del ama de don Quijote (“Cuando Don Quijote era mudo...”, en Heredero, Carlos F. (ed.): *El cine y el Quijote*; Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Madrid, 2009, págs. 159). Otras fuentes citan también los nombres de Georges Wague, Christiane Mandeleys, Alice Tissot, Bréon, Henri Duval o Maurice Vinot entre los posibles intérpretes. Pero todo esto no quiere decir que los trucajes y la animación de objetos no

tuvieran una importante presencia e influencia en el resultado creativo de algunos momentos de la película.

Reseñas: “Retrata fielmente la mayor de las aventuras (tan hábilmente descrita en la famosa historia) de este flaco caballero de La Mancha. (...) Cada escena sigue a la anterior en una rápida sucesión que nos muestra un episodio completamente acabado de la historia, narrada absolutamente sin rodeos y con un vestuario perfecto, con una puesta en escena verista que representa el período de manera realista (principios del siglo XVI).” (s/f, en *The Moving Picture World*; Nueva York, 6 de noviembre de 1909, pág. 655).

“Una narración fragmentaria de la famosa novela española, que explota al máximo el incidente del molino de viento. Siendo extremadamente difícil plasmar el humor del original en una película, ésta termina perdiendo bastante interés y se convierte en una mera burla en vez de ser una comedia con enfoque conmovedor. Se recupera algo durante el final, en el lecho de muerte del pobre caballero descarriado. Para aquellos que conocen las delicias del *Don Quijote* como clásico, este rollo resulta atractivo, ya que está excelentemente realizado, pero con el bullicio de la audiencia en los cines en general, no logrará disfrutarlo en absoluto.” (RUSH en: *Variety*, nº 9, 6 de noviembre de 1909, pág. 13).

Don Quixote

EE UU, 1909.

Producción: The Powers Co.

Blanco y negro.

Fecha de estreno: 20 de diciembre de 1909.

Comentario: En las anteriores ediciones ya nos habíamos hecho eco de esta ignota producción estadounidense de la que apenas hemos podido encontrar datos que nos permitan saber más sobre su existencia y contenido, más allá de los que indica la ficha del Catálogo del American Film Institute: la productora (The Powers Co.), la fecha de estreno (20 de diciembre de 1909) y algunas fuentes hemerográficas, en algunas de las cuales hemos podido comprobar que, curiosamente, mencionan al film en sus listados de estrenos como *Don Quinote* (The New York Dramatic Mirror; 25 de diciembre de 1909, pág. 18) o *Don Quinete* (The New York Dramatic Mirror; 1 de enero de 1910, pág. 19). Con todos estos datos, remitimos al lector a la siguiente película de esta filmografía, Excelsior.

Excelsior

EE UU, 1909.

Producción: The Powers Co.

Duración: 950 pies (15 minutos aproximadamente).

Blanco y negro.

Fecha de estreno: 28 de diciembre de 1909.

Sinopsis: Weary Waggles, un vagabundo gordo y vago, al ver un cartel en la puerta de la Excelsior Food Company buscando hombres para emplear en un trabajo fácil, presenta su solicitud y, a causa de su descomunal figura, es contratado de inmediato como líder del equipo de publicidad que ha sido empleado para proclamar al mundo los méritos de esa comida maravillosa. El ejército publicitario comienza su trabajo entre los vítores y aplausos de una población entusiasta. La comitiva liderada por Weary, embutido en una brillante armadura y a lomos de un brioso burro gris, avanza hacia el centro de la ciudad. Weary, rodeado de su valiente ejército, se sube en una caja y proclama con locuacidad el uso de Excelsior como alimento nacional. Una joven gitana, perseguida por un cruel padre, busca a la figura caballeresca y le pide protección a Weary; él y su ejército se la dan, hasta que son amenazados por el largo estilete del furioso padre, que muestra tal disposición a utilizarlo contra todo el grupo, que el ejército y su líder se dispersan en todas direcciones. La ejecución de la rápida huida de Weary y sus problemas para reunir a sus fuerzas dispersas han tenido un efecto deprimente y el ejército se reúne en una calle retirada, haciendo una comida a partir de las muestras de alimento que les quedan. Un individuo se acerca a Weary, y le cuenta las maravillosas aventuras del famoso caballero don Quijote. Se sorprende de que Weary, con su figura caballeresca, no salga a buscar aventuras. Las risibles aventuras de Weary en su empresa por ayudar a los afligidos siempre serán de interés histórico. Desafortunadamente para él, todas sus empresas parecen acabar siendo él tratado de manera muy dura. Al ofrecer sus servicios a una doncella en apuros, sus esfuerzos concluyen con él empapado de pies a cabeza por una manguera, tras lo cual es lanzado al pozo por su enemigo. Su aventura en un cobertizo acaba con la completa dispersión de su ejército, que decide que la autopreservación es mejor que el valor. Tratando de salvar un cochecito de bebé fugitivo, es detenido por un policía. Al ayudar a un cocinero a apagar un fuego en la cocina, su única recompensa son quemaduras y

magulladuras. Para rematar, sus servicios ofrecidos a una pareja de amantes en fuga acaban con un furioso padre disparándole perdigones, tras lo que es arrestado y arrojado a la celda al lado de su fiel burro, donde ahora es un hombre más triste, pero más sabio.

Comentario: Como vemos por esta sinopsis (publicada en *The Moving Picture World*, nº 26, 25 de diciembre de 1909, pág. 934), estamos ante una comedia en la que la figura de don Quijote sirve de acicate para que el protagonista emprenda una serie de aventuras caballerescas en las que este acaba como en muchas de las que protagoniza el personaje de Cervantes: incomprendido y, por lo general, magullado o herido.

La productora de esta película, *The Powers Company*, es la misma que la de la película anterior, *Don Quixote*, pero el hecho de que las fechas de estreno de ambas estén muy cercanas, unido a la falta de información de la segunda, nos permite aventurar la hipótesis de que en realidad podría tratarse de la misma película. Para apoyarla, nos remitimos a este anuncio de la película *Excelsior* aparecido en *The Moving Picture World* (nº 26, 25 de diciembre de 1909, pág. 907):



En él, la palabra DON QUIXOTE (seguido de la frase «En un nuevo papel, “un Caballero por un día”, crea muchas aventuras increíbles») no sería un título distinto sino una referencia evidente a la influencia que el caballero ejerce sobre el personaje protagonista de este film, al que da vida un tal Weary Waggles que no parece haber dejado apenas huella en la historia del cine. Al tratarse de una comedia de tintes paródicos, también podría explicar los posibles nombres alternativos de esta cinta que vimos en la ficha de *Don Quixote: Don Quinete* y *Don Quinote*.

Moderne École o L'École moderne [La escuela moderna]

Francia, 1909.

Producción: Gaumont.

Directores: Émile Cohl, Étienne Arnaud.

Duración: 165 metros (3 minutos aproximadamente).

Fecha de estreno: 7 de junio de 1909.

Blanco y negro.

Ficción.

Sinopsis: De las páginas de un gran libro, que ocupa todo el cuadro, van apareciendo personajes conocidos de la historia y la literatura mundial: George Washington, William Shakespeare, Pedro I el Grande, Napoleón Bonaparte, Dante Alighieri, Simón Bolívar, Miguel de Cervantes y Johann Wolfgang von Goethe se suceden en este orden; aparecen, se acercan, saludan o declaman, y se marchan, mientras que en la página de la izquierda sale su apellido y una representación de la bandera de su país.

Comentario: Un film en el que se pretende representar la historia cultural de una nación a través de alguno de sus personajes más ilustres, uno por cada país. Una prueba de la importancia y la popularidad de la que gozaba Miguel de Cervantes en Francia es que haya sido él el encargado de representarnos en esta obra. Cervantes aparece con un grueso libro cogido con ambas manos, se acerca al borde de la página, abre el libro y señala una página del mismo, lo cierra, saluda y se marcha. Más o menos como el resto de los ilustres personajes que le acompañan. No se aprecia en ningún momento el título del libro, pero parece obvio que remite a *Don Quijote de la Mancha*.

Rodada posiblemente en marzo de 1909, esta película recoge en su seno los preceptos en favor de un cine educativo que se encuentra muy generalizado en Francia por aquel entonces, una inquietud a la que suma el productor Léon Gaumont y que, a buen seguro, comparte el director Émile Cohl, ya que no hay que olvidar que éste había sido nombrado Oficial de Instrucción Pública en 1899 y ya había puesto su enorme talento como dibujante y caricaturista al servicio de medios impresos de variada condición, entre ellos algunos de carácter cultural y pedagógico, y otros destinados a la infancia y a la familia.

La realización es muy sencilla: un plano general que filma el gran libro, un decorado a tamaño real con la página de la derecha hueca para que puedan ir apareciendo los

personajes. Se aprecia el cuidado puesto en el vestuario y en los rasgos físicos más reconocibles de aquellos, al menos de los que se conservan retratos más o menos fidedignos. Este resultado formal de la película, “cuya disposición cronológica nos recuerda la progresión didáctica de las conferencias ilustradas por medio de imágenes sobre cristal” (Vignaux, Valérie: *“Les carnets filmographiques d’Émile Cohl ou le mouvement d’une œuvre: l’image par image de Gaumont à Éclair”*, en Vignaux, Valérie (bajo la dirección de): *“Émile Cohl”*, número monográfico de la revista *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, Association française de recherche sur l’histoire du cinéma, París, nº 53, diciembre de 2007, pág. 160), les permite poner en escena un mecanismo de representación que “consigue que una práctica mediática no teatral, pero plena ya de potencialidades espectaculares (caricaturas, imágenes de periódicos, prensa ilustrada) acceda a una nueva forma de expresión artística, donde el soporte está más aprovechado en su materialidad. La película se vuelve así como un híbrido entre la escena (vodevil, revista, teatro de títeres, pantomima, ópera, opereta...) y los medios impresos, que en esa época se convierten en los soportes más populares de formas gráficas e imágenes, a través del libro, la revista periódica, la ilustración...” (Moindrot, Isabelle; Piana, Romain y Goetz, Olivier: *“Émile Cohl et le théâtre”*, en Vignaux, Valérie: *óp. cit.*, pág. 94).

La realización la firmaron conjuntamente Émile Cohl y Étienne Arnaud, quienes este mismo año codirigen seis títulos más y también participan en la producción de *Don Quichotte* (1909), sobre la novela homónima de Cervantes, que hemos visto más arriba.

1910-1919

El curioso impertinente

España, 1910.

Producción: Iris Films.

Dirección, Guion y Fotografía: Narcís Cuyàs.

Argumento: La obra teatral de Guillén de Castro, basada en la "Novela del curioso impertinente" de Miguel de Cervantes (capítulos XXXIII-XXXV de la primera parte de la novela *El Quijote*).

Intérpretes: Arturo Buxens, Francisco Tressols, Joaquín Carrasco.

Blanco y negro.

Ficción.

Sinopsis: Episodio de la novela sobre las dudas que un hombre tiene acerca de la fidelidad de su mujer.

Comentario: Es ésta una película, de la que no se conserva ninguna copia, que nos plantea varias incógnitas. Para empezar, es probable que no se base directamente en la novela de Cervantes, sino en la obra teatral homónima de Guillén de Castro (1569-1631), dramaturgo valenciano cuya obra fundamental fue *Las mocedades del Cid*, la cual ejemplifica una trayectoria literaria que se caracterizó por llevar a la escena obras conocidas, sacadas de fuentes como el Romancero, la mitología o la obra de Miguel de Cervantes, como gran admirador de ella que fue, de quien dramatizó *El curioso impertinente* (1605-1606), *Don Quijote de la Mancha* (1605-1606) y *La fuerza de la sangre* (1613-1614). Estas dramatizaciones, que fueron alabadas por el propio Cervantes (quien dedica a Guillem de Castro unos versos en su *Viaje del Parnaso* y tiene un recuerdo para él en el Prólogo al lector de sus *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos nunca representados*), supusieron una importante labor divulgativa de su novela. No olvidemos que la popularidad de *El Quijote* fue inmediata nada más publicarse, y Guillén de Castro fue uno de los primeros de una larga lista de dramaturgos que convirtieron a sus personajes en materia escénica.

Otra conjetura sobre esta producción la encontramos en su datación. Las fuentes más cercanas a la producción de la cinta la fechan en 1908: por ejemplo, Juan Antonio Cabero o Fernando Méndez-Leite. Sin embargo, posteriormente, investigadores como Palmira González (*Els anys daurats del cinema clàssic a Barcelona (1906-1923)*; Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, Barcelona, 1987) o Julio Pérez Perucha (en las páginas de este mismo libro), la sitúan, de manera verosímil, en 1910.

Ante la imposibilidad de ver imágenes de la película, sólo podemos aventurar, una vez más, conjeturas en cuanto a sus aspectos formales a partir de los responsables de la misma. La compañía productora fue Iris Films, fundada en Barcelona "a finales de 1909 o principios de 1910, y fue su director gerente Andreu Cabot y Puig" (Palmira González: *óp. cit.*, pág. 82-84). De la realización de la película se encargó el reconocido fotógrafo Narcís Cuyàs (1880-1953), que devino director de las producciones de la Iris Films, aproximadamente unas diez películas de ficción de carácter dramático que, según todos los indicios, podemos situar como seguidoras del modelo del *film d'art* francés. Eran adaptaciones de obras de importantes autores de la literatura española (como Cervantes, Ángel Guimerà o el Duque

de Rivas) interpretadas por prestigiosos actores de la escena teatral, como Margarita Xirgu, Artur Buxens, Jaume Borràs, Joaquim Carrasco, Francesc Tressol o Enric Giménez, que sin embargo no consiguieron el resultado económico esperado, lo que obligó a la marca a desaparecer y a Cuyàs a abandonar el cine profesional para centrarse en su trabajo como fotógrafo.

Por último, tenemos que hacer referencia al hecho de que en algunas fuentes se cita otra película con el título de *Don Quijote de la Mancha*, del mismo año, productora y autor. Pero, aunque no debemos descartar del todo esta posibilidad, parece más verosímil pensar, con Palmira González (*Íbidem*, pág. 43), que en realidad se trate de la misma película que *El curioso impertinente*.

Don Quijote de La Mancha

España, 1910.

Producción: Iris Films.

Dirección: Narcís Cuyàs.

Blanco y negro.

Ficción.

Comentario: Como hemos visto más arriba, hay serias dudas sobre la existencia de esta película. Por ejemplo, Carlos Fernández Cuenca no la cita en ningún momento en sus obras sobre el tema: *Cervantes y el Cine* (Orión; Madrid, 1947), *Historia cinematográfica de Don Quijote de la Mancha* (Cuadernos de Literatura, Madrid, 1948) o *Imágenes del manchego sin par* (Ministerio de Información y Turismo; Madrid, 1970); ni tampoco en su *Historia del Cine* (Afrodisio Aguado; Madrid, 1949). Mientras que investigaciones posteriores ven más probable que se trate de un título alternativo para *El curioso impertinente*.

Galatée [Galatea]

Francia, 1910.

Producción: Star Film.

Dirección: Georges Méliès.

Blanco y negro.

1 o 2 rollos.

Ficción.

Comentario: Si bien aparece esta película citada en varias fuentes, no es segura su existencia y, de serlo, es poco probable que tenga algo que ver con la obra homónima de Cervantes. En 1898 Méliès sí produjo y dirigió *Pygmalion et Galathée*, sobre el conocido mito griego del escultor enamorado de su bella estatua, que cobra vida.

Monsieur Don Quichotte [Señor Don Quijote]

Francia, 1910.

Producción: Le Film d'Art.

Dirección: Paul Gavault.

[**Guion:** Raymond Recouly y Millet.]

Intérpretes: Jean Périer (caballero de Roquevolles), Pierre Magnier (el oficial), Camille Licenet (Clémence).

Blanco y negro.**Ficción.**

Metraje: 215 m.

Sinopsis: El caballero de Roquevolles, como el amo del prudente Sancho Panza, se declara a cada momento, e incluso fuera de lugar, el desfacedor de entuertos, el defensor de los oprimidos. Al regreso del café del Dauphin en Versalles, el viejo gentilhombre, obedeciendo a su humor caballeresco, se erige en defensor de una joven, la señorita Clémence, cuya virtud se ve amenazada por un guapo oficial de la guardia. El caballero, montando a Rocinante, le da su tarjeta al seductor e informa a la señorita Clémence, convertida en la dama de sus pensamientos, que espera poder darle al día siguiente buenas noticias de su asunto. La señorita Clémence, temblando de angustia por su viejo y caballeresco amigo, acude al lugar donde el duelo acaba de terminar. La suerte ha favorecido al belicoso anciano que sale indemne de este combate desigual, y goza deliciosamente de la emoción y de la gratitud de su querida Dulcinea.

Comentario: Este título, que como vemos no tiene más relación con la novela de Cervantes que la referencia a Don Quijote en la figura de su protagonista, si bien en un contexto distinto (el París de los años 1840), aparece reseñado en el catálogo Pathé con el número de referencia 3296 y calificado como "scène comique" sin que se dispongan de muchos más

datos. El film es una producción de la sociedad Le Film d'Art, creada en febrero de 1908 por el empresario Paul Laffitte para "producir filmes a partir de guiones firmados por autores contemporáneos, con la participación de artistas conocidos. Esta empresa destinada a realizar el espectáculo cinematográfico edificó un estudio de rodaje en Neuilly. La sociedad Pathé Frères, que estaba, probablemente, a punto de crear su propia sociedad con los mismos objetivos, se apresta a proponer un contrato a la incipiente compañía para hacerse cargo del desarrollo de sus negativos, del tiraje de sus positivos, así como de la venta y explotación de sus copias." (Kermabon, Jacques: *Pathé. Premier empire du cinéma*; Centre Georges Pompidou, París, 1994, pág. 64). Parece que el director de esta película fue el director teatral y popular dramaturgo Paul Armand Marcel Gavault (1865-1951), quien en 1909 reemplazaría a Laffitte al frente de la producción de la compañía para intentar salvarla de la crisis económica en la que se hallaba inmersa debido a su tan ambiciosa como mal gestionada política. Más dudas ofrece la autoría del guion, pues para Alain Carou este "proviene aparentemente de la transformación oportunista de un argumento de Recouly y Millet con el fin de poder rodar en los decorados ya construidos para otras películas". («Le Film d'Art ou la difficile invention d'une littérature pour l'écran (1908-1909)», en *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quize*, número 56, 1 de diciembre de 2008, pág. 36).

La probable fecha de estreno del film fue el 4 de febrero de 1910, en Le Cirque d'Hiver de París.

Don Chisciotte

Italia, 1911.

Producción: Cines.

Blanco y negro.

Ficción.

Metraje: 314 m.

Sinopsis: Don Quijote, viejo hidalgo confinado en su castillo, pasa el tiempo leyendo novelas de caballería, lo que llega a trastornarle de tal modo, que decide partir como caballero andante, montando su famoso caballo Rocinante y acompañado del fiel escudero Sancho Panza que se contenta con un pobre pollino. (...) Sus principales aventuras son: la liberación de los galeotes y su relativa recompensa; las aventuras en la venta, cuyas consecuencias

sufrió Sancho; el combate contra los molinos de viento; la locura por la dama de sus suspiros, Dulcinea. Y al fin, manifestándose la locura de modo violento, el pobre caballero andante es encerrado en una jaula y llevado a casa por sus amigos, donde muere, soñando siempre con batallas y entuertos.

Comentario: Aparte de esta sinopsis (reproducida de la revista napolitana *Cinema*, nº 5, 5 de marzo 1911), poco conocemos de esta, al parecer, primera versión italiana de la novela de Cervantes. A tenor del argumento, la película se centraba en la primera parte de la novela *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* (si exceptuamos la muerte del caballero, obviamente ocurrida al final de la segunda parte), aunque los episodios no siguen el mismo orden que en la obra de Cervantes. De entrada, y aunque encontramos a nuestro héroe en un castillo (sic), en sus aventuras podemos identificar algunos de sus capítulos más populares de la novela, en la segunda salida del caballero, como la aventura de los galeotes (I:22), los sucesos en la venta y el mancebo de Sancho (I:16-17), o la aventura de los molinos de viento (I:8). Otros son más difíciles de precisar: la referencia a Dulcinea podría ser la penitencia de don Quijote durante su estancia en Sierra Morena (I:25-26), mientras que las líneas finales suponen una mezcla de los últimos capítulos de la primera parte (I:46 a 52) con el último de la segunda parte (II:74, sólo que en la novela don Quijote muere con la razón recuperada, arrepentido de sus aventuras).

La empresa responsable de la producción fue la prestigiosa Cines, de Roma, que inicia sus actividades en 1905. Según Carlos Fernández Cuenca, que sitúa la producción en 1910: "En aquel año parecían estar de moda los temas españoles en el cine italiano; de la misma empresa son *Fernando de Castilla* (230 metros) y *García del Castañar* (255 metros); la Milano Film exalta un episodio de heroísmo frente a la invasión napoleónica en *Burgos*, y la Pascuali evoca en *El Duque de Alba* (255 metros) un romántico idilio en Flandes, con frecuentes notas de leyenda negra." ("Historia cinematográfica de *Don Quijote de la Mancha*"; *Cuadernos de Literatura*, Madrid, 1948, pág. 172). Por otro lado, como señala Ferrán Herranz, en Italia "las adaptaciones del *Quijote* – o las películas inspiradas por la obra o el personaje – se realizarán en plena era de transición al largometraje y a la *superproducción* genuinamente italiana, con las fuentes literarias, culturales e históricas como material recurrente." (*El Quijote y el cine*; Cátedra, Madrid, 2005, pág. 119). En este sentido, la Cines fue pionera y activa practicante de esta tendencia, con títulos como *La presa di Roma* (1905), *Romeo e Giulietta* (1909) o *Quo vadis* (1912). Sin duda, todo esto

explicaría el interés por nuestra novela y su personaje principal.

Otros títulos: *Don Quijote de La Mancha*; *Don Chisciotte de La Mancha*.

La parodia di Don Quichotte [La parodia de Don Quijote]

Italia, 1911.

Producción: Milano Films.

Blanco y negro.

Muda.

Ficción.

Metraje: 175 m.

Sinopsis: En el pequeño pueblo de Suenos, a orillas del Guadalquivir, Don Pedro disfruta de un merecido descanso: el doble trabajo de sacristán y zapatero remendón le ha cansado, pero se reconforta con la continua lectura de libros de los Santos Padres y de aventuras guerreras, que asimila su espíritu en la dicotomía de santos y héroes. Por la santidad no siente una gran vocación mientras que sus ojos centellean al pensar en fieras batallas como aquellas que lee y relee en *Don Quijote de la Mancha*. Decidido a imitar las empresas de este último, es afortunado pues encuentra en el buen Pascual, el molinero, al fiel escudero Sancho Panza. Encontradas armas y armaduras usadas, Don Pedro se lanza con Pascual a empresas similares a las de su modelo, encontrando continuas ocasiones para recibir numerosos apaleamientos. Don Pedro encuentra a su Dulcinea al conocer a una mísera vieja; cuando su ánimo se manifiesta con madrigales y baladas, la vieja y el marido malhumorado piden la intervención de la autoridad. El comisario y cinco gendarmes, tras numerosas carreras y fatigas, consiguen capturar a los dos infelices y conducirles al manicomio. El despertar de Don Pedro y de Pascual en la triste enfermería de los locos es terrible: Pascual llora siempre y don Pedro, sollozando por sus antiguos quehaceres, se promete solemnemente quemar el libro de don Quijote.

Comentario: De la lectura de la sinopsis (sacada de la publicidad de Milano Films en la revista turinesa *La Vita Cinematográfica*, nº 11, 15 de julio 1911) y ante la imposibilidad de ver la película, sólo podemos extraer algunas deducciones a partir del título y del argumento que hemos reproducido. Así, lo primero que podemos decir es que obviamente no es una adaptación de la novela, sino que se trata más bien de una parodia a costa de la misma, o de

una sátira sobre la imposibilidad del quijotismo en el siglo XX. En cualquier caso, nos encontramos ante una obra de carácter cómico, que traspone la acción a la época contemporánea de su producción, y en la que destaca sin duda su dimensión metaliteraria: al igual que don Quijote enloquece al leer novelas de caballerías y parte en busca de aventuras que emulen la de sus héroes, así este don Pedro, pluriempleado y sevillano, se decide a imitar al personaje cervantino, pero según parece sin mejores resultados para su integridad física que su modelo. Y si, al final don Quijote muere tranquilamente en su cama, cuerdo y renegando de las novelas de caballerías, así don Pedro también parece recuperar su cordura y abomina de la novela, si bien acaba internado en un manicomio junto a su impostado escudero. La productora fue Milano Films, sociedad fundada en 1910, responsable de títulos como *L'Inferno* (1910), el considerado como primer largometraje italiano (1.300 metros), o *L'Odissea* (1911).

Otros títulos que pudiera tener esta película son: *Parodia de Don Quijote; La parodie de Don Quichotte.*

Un récit héroïque [Una historia heroica]

Francia, 1911.

Producción: Comica.

Dirección y Guion: Roméo Bosetti.

Blanco y negro.

Ficción.

Metraje: 105 m.

Fecha de estreno: París, 15 de junio de 1911 en el cine Omnia Pathé.

Sinopsis: Un zuavo, de regreso de África, realiza un relato agitado de sus campañas. En la primera escaramuza, como fusilero, convierte el comedor en un campo de batalla. Los platos, los vasos vuelan como balas, las botellas de champán explotan como obuses, mientras que los invitados, escondidos detrás de los muebles, escuchan con un terror religioso. ¡Adelante artillería! Una pila de muebles, representando una fortificación, se desploma en medio de un ruido terrible. Todos los miembros de la familia, más o menos afectados, podrán a su vez hacer un relato emocionado de sus campañas.

Comentario: Como vemos por la sinopsis, hay poco que pueda justificar la presencia de esta

obra aquí, pero la razón para ello nos la proporciona el título que, según hace constar Riccardo Redi, tuvo la película para su exhibición en Italia, *Don Chisciotte in 18º* (*Film stranieri sugli schermi italiani*; Giannini editore, Nápoles, 2003, pág. 46), con el que quizás buscaban asimilar la fantasía del soldado zuavo con la del hidalgo manchego. Añadamos que la historiadora Anna Pasqualina Forgione reproduce estas declaraciones del mismo Redi: “La *Revista Pathé* de 1911 anuncia la distribución de la película en Italia, por supuesto con el título italiano, indicando asimismo el código telegráfico necesario para realizar el pedido. En el número de 18 de junio de 1911, para *Don Chisciotte in 18º*, el código telegráfico es «Navarin» y por eso ha sido fácil remontarse al título original en el Catálogo Pathé, precisamente *Un récit héroïque*” (*Don Chisciotte al cinema*, Giannini editore, Nápoles, 2005, pág. 106). Y así llegamos hasta el *Catalogue Pathé des années 1896 à 1914*, donde el film figura con el número 4278, catalogado como “scène comique” (Henri Bousquet, Henri: *Catalogue Pathé des années 1896 à 1914. Vol. 3: 1910-1911; 1944*, pág. 408; de aquí proceden tanto la sinopsis como los datos de la ficha).

Su director, Roméo Bosetti (1879-1948), estuvo trabajando en Gaumont, especializándose en películas de persecuciones, y donde dirigió dos series cómicas de su creación: *Roméo* (1907-1908) y *Calino* (1909-1913). Esta última la dejaría a la mitad, pues en 1910 abandonaría Gaumont para dirigir otras series cómicas para Comica, una nueva empresa afiliada a Pathé, como *Rosalie* (1911-1912) o *Bigorno* (1912-1914), además de la producción que nos ocupa.

Don Quichotte



Francia, 1912.

Producción: Films Valetta.

Dirección y Guion: Camille de Morlhon.

Argumento: Basado en novela homónima de Miguel de Cervantes.

Operador: Abeilard.

Asistentes: Fernand, Bohm, Lesage, Dayet, Casset.

Muebles: Lewinsky.

Intérpretes: Claude Garry (don Quijote), Vallez (Sancho Panza), Léontine Massart (Dulcinea del Toboso), Allain Durthal (Cardenio), Henri Etiévant (Don Fernando), Jeanne Grumbach (el ama de Don Quijote), Madeleine Guitty (la mujer de Sancho Panza), Scheffer (criado de Don Fernando), Person Dumaine (el ventero), Emile René (el campesino), Camille Mars (el médico), Pierre Delmonde (el caballero), Christian (el castellano), Dupré (el criadito de Don Quijote), Monti (arquero), Léonin (arquero), Florencie (el mensajero de Lescande), M. Leprieur, MM. d'Umès, Schaff, Ramberg (artilleros), Bohm (el enmascarado), Mme Montavon (Luscinda), Mme Wissenka (el ama de Luscinda), Mme Dhermont (el ama de don Fernando), Ellen Lowe (la que guarda los gansos), Mme Roussel (la primera viuda), Mme Joubert (una viuda), Paquerette.

Ficción.

Metraje (estreno): 1.150 m (de los cuales, 995 en color).

Metraje (rodaje): 1.680 m.

Fecha de estreno: 14 de marzo de 1913.

Sinopsis: Don Quijote, viejo hidalgo, confinado en su quinta de un pueblo de la Mancha, se exalta con la lectura de los libros de caballerías. Sueña con poder ser investido caballero, salir en busca de hazañas y acudir en defensa de las viudas, los huérfanos y los más débiles. Como todo buen caballero, necesita un fiel escudero, y acude a casa de su vecino, el campesino Sancho Panza. Para convencerle de que sea su sirviente escudero y le siga en sus aventuras, le promete recompensarle con un reino, y Sancho ya se imagina gobernando a sus súbditos. Pero don Quijote también busca a la bella amada que ha de ser su dama. En el camino encuentra a una campesina en su burro; pensará en ella como su dama, Dulcinea del Toboso, a la que ve hermosa, ricamente ataviada y montada en un caballo. Vestido con armadura, escudo y lanza, está listo para partir en su caballo Rocinante, junto a Sancho y su rucio. Llegan a una posada, que don Quijote toma por un castillo, y al ventero por el señor del mismo, al que ruega que le arme caballero, lo que éste hace no sin gran rechifla por su parte y la de los huéspedes y sirvientes de la posada.

Mientras tanto, a una rica mansión señorial llega Cardenio para ver a su enamorada Luscinda. Ambos se aman con pasión. Cuando los enamorados se despiden, un rico libertino que pasa por la calle, don Fernando, se enamora de Luscinda y se encapricha con ella. Contrata a unos hombres que, enmascarados, la raptan mientras duerme. El ama de Luscinda se recupera de su inconsciencia y manda a un criado con una carta para Cardenio explicándole lo sucedido.

De vuelta a la venta, don Quijote se encuentra velando las armas de noche en el patio, lo que causa molestias a los huéspedes que, cansados de sus extravagancias, apalean al caballero y a su escudero. Son rescatados por el mesonero, que les conmina a abandonar su venta. Cansados y molidos, regresan a casa, donde don Quijote es atendido por el ama y por su sobrino Cardenio, que recrimina a Sancho por su irresponsabilidad. Sancho, que llega maltrecho y sin riquezas a casa, se teme lo peor, y así sucede, pues su mujer le propina una paliza. En la habitación del convaleciente Don Quijote, Cardenio recibe la carta donde le dan cuenta del rapto de Luscinda, y así se lo comunica a su tío, al que tiene que dejar en tan lamentable estado para ir en rescate de su amada, aunque aquél hace esfuerzos desesperados por levantarse para ayudar a su sobrino.

Encontramos de nuevo a don Quijote en camino junto a Sancho Panza. Al divisar unos molinos de viento, el caballero cree ver a los malvados gigantes que han raptado a Luscinda. Las explicaciones y ruegos de Sancho no pueden detenerle, y, montado en su caballo, lanza en ristre, enviste al primer molino, con tan mala fortuna que queda enganchado del aspa y cae estrepitosamente. [Don Quijote y Sancho llegan maltrechos a otra venta. En el patio, don Quijote toma por una dama a una sirvienta y la requiebra, siendo golpeado por ella.] Reposando en la venta, don Quijote sueña con el consuelo de Dulcinea y la orden de Caballería. [La sirvienta entra en el establo; don Quijote, dormido y en sueños, le coge la mano y la intenta seducir; ella forcejea, despertando a los otros huéspedes, que apaciguan al caballero.] Por la mañana, don Quijote se dispone a abandonar la venta, resuelto a continuar con su misión. El mesonero le reclama el dinero del hospedaje, pero don Quijote entiende que éstas no son cuestiones de caballeros y se marcha de la venta. El mesonero no se da por vencido y le reclama a Sancho, que tampoco quiere pagar, ante lo que es descabalgado de su jumento y manteado sin piedad, sin que don Quijote desde fuera pueda hacer nada por ayudarle.

Mientras, don Fernando persigue por el bosque la pista de Luscinda, que ha conseguido

escapar de sus raptos. Disfrazada de chico, está a punto de esquivarlos, pero es reconocida y capturada de nuevo. Don Quijote, que se encuentra reposando en el bosque, ha oído los gritos y acude al lugar, pelea con don Fernando y libera a Luscinda. Llegan Cardenio y Sancho Panza, con gran sorpresa del joven al encontrar sana y salva a su amada. Se produce la llegada triunfal del grupo al pueblo, recibidos con júbilo, con un don Quijote satisfecho y agradecido de su escudero Sancho.

Más tarde, don Quijote se está muriendo en su cama. Tiene visiones en las que, acompañado de su amada Dulcinea, consuela a huérfanos, viudas y ancianos, a los que ha consagrado sus hazañas. Finalmente, acompañado del ama, Cardenio, Sancho y el médico, Don Quijote expira.

Comentario: Antes de nada, debemos especificar que la sinopsis la hemos elaborado a partir del visionado de una copia incompleta procedente de los Archives Françaises du Film del Centre National de la Cinématographie. Las descripciones de las escenas situadas entre corchetes no están en esta copia, sino en otra distinta que hemos podido visionar en la Filmoteca de Catalunya, también incompleta, y que hemos ubicado en la sinopsis por su posible orden en la misma.

Por la sinopsis, se ve claramente que estamos ante una versión muy libre de la novela, en la que se ponen en escena dos líneas narrativas: una se basa en algunas de las aventuras de don Quijote y Sancho, limitadas (excepto la muerte del protagonista, II:74) a la primera parte de la novela (capítulos 1, 3, 5, 8, 16 y 17); la otra, es una particular condensación de la historia de Luscinda y Cardenio (que se desarrolla en los capítulos 23, 24, 27, 28, 29 y 36 de la primera parte). Camille de Morlhon aporta de su cosecha varias invenciones y hace confluir las dos líneas en un final glorioso bien distinto al de la novela (salvo por la muerte del caballero en su cama), justificando la intervención de don Quijote en la historia de Cardenio al hacer de éste el sobrino de aquel. Por otra parte, vemos que se ha producido una reducción de personajes: en la casa de don Quijote no hay ni cura ni barbero, y la sobrina ha mutado en sobrino (Cardenio). También la historia de éste y Luscinda se reduce a ellos y don Fernando; ni rastro de Dorotea (a la que, no obstante, nos parece que se evoca cuando Luscinda, huida de sus captores, deambula disfrazada de chico por el bosque).

Como se ha dicho, no existe copia completa de esta película, pero se conserva copia del guion del rodaje (que lleva por título *Don Quichotte de la Manche*) "desglosado en 66 escenas, visiblemente todas rodadas, puesto que el documento tiene una cruz en cada

escena, signo distintivo de que se ha ejecutado un plan." (Eric Le Roy: *Camille de Morlhon, homme de cinéma (1869-1952)*; L'Harmattan, París, 1997, pág. 86). De la lectura y estudio del mismo, Jean Claude Seguin concluye que "el guion de Camille de Morlhon confirma claramente que la cinta no solo está incompleta, sino que, además, los cuadros, tal y como aparecen, han sido desplazados. Eso explica que la visión de la película se convierta en poco más que un rompecabezas. Lo más problemático está relacionado con la historia de Luscinda y Cardenio, que se hace poco menos que incomprensible por falta de unos intertítulos explicativos y por el desplazamiento de unos cuantos cuadros. El guion, mucho más explicativo y detallado (en él figuran incluso los diálogos entre los personajes, lo cual significa probablemente que, aunque fuese muda, la película se rodaba con auténticos diálogos, mucho antes de que lo hiciera Abel Gance), muestra que Camille de Morlhon escogió una estructura narrativa doble, con las aventuras de don Quijote y Sancho, por una parte – limitadas a la primera parte –; y, por otra, la historia de Luscinda y Cardenio." ("Cuando Don Quijote era mudo...", en Heredero, Carlos F. (ed.): *El cine y el Quijote*; Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Madrid, 2009, págs. 163-169).

Como ya hemos dicho, hemos podido ver otra versión, aún más reducida, de esta película, de cuyo visionado podemos resumir su argumento en los siguientes cuadros: 1. Lectura de libros de caballería y exaltación de don Quijote. 2. Don Quijote convence a Sancho para que sea su escudero. 3. Don Quijote idealiza en una campesina a su amada Dulcinea. 4. Camino de aventuras, don Quijote confunde unos molinos con gigantes y acaba por los suelos. 5. En una venta que don Quijote confunde con un castillo, pide al ventero que le arme caballero, ante la rechifla general. 6. Don Quijote y Sancho llegan maltrechos a otra venta. En el patio, don Quijote toma a una sirvienta por una dama y la requiebra, siendo golpeado por ésta. 7. De noche en el establo, don Quijote sueña con su dama y con los honores de caballería. La sirvienta entra en el establo, don Quijote, dormido y en sueños, le coge la mano y la intenta seducir; ella forcejea, despertando a los otros huéspedes, que apaciguan al caballero. 8. Don Quijote se va de la venta sin pagar. El ventero agarra a Sancho, ante cuya negativa a pagar es manteado. 9. Sancho lleva maltrecho a don Quijote a su casa, donde su ama y un familiar lo recogen y recriminan a Sancho la salida. 10. Sancho llega cansado a su casa, allí su mujer le recibe con una paliza. 11. Don Quijote está en la cama, moribundo. Tiene visiones de los desfavorecidos a los que ha consagrado su ayuda. Rodeado de sus seres queridos, expira.

Como vemos, la principal diferencia entre ambas, aparte de la duración, es la desaparición

en la segunda de cualquier referencia a la historia de Luscinda y Cardenio. En esta segunda hay, no obstante, una secuencia previa en la segunda venta (cuadro 6) y el final del cuadro 7 que no están en la primera versión.

El autor de esta película fue uno de las personalidades más importantes de la cinematografía francesa durante las décadas de 1910 y 1920, para después caer en un injustificado olvido. De origen aristocrático, Camille de Morlhon (de verdadero nombre Louis Camille Adrien Edouard de la Valette de Morlhon, 1869-1952), fue autor y director teatral hasta que Leon Gaumont le anima en 1908 a hacer una película, comenzando entonces una filmografía formada por alrededor de 160 títulos y que finaliza en 1930. También se ocupa activamente de la profesión cinematográfica: fue un gran defensor de los derechos de autor y de los realizadores, y funda en 1917 la Société des Auteurs de Films. Contratado por Charles Pathé en 1908 como guionista y después también como director, en su filmografía se alternan guiones originales y adaptaciones del patrimonio literario y teatral francés. A pesar de alcanzar gran autonomía en la empresa, las inquietudes artísticas de De Morlhon le llevan a fundar su propia sociedad en mayo de 1912, la Films Valetta, cuyas películas continúan siendo distribuidas por Pathé. Con ella rueda este *Don Quichotte* (número en el Catálogo Pathé: 5683), la cuarta producción de Films Valetta, que ejemplifica la filosofía de la empresa: un mayor metraje y presupuesto para la época, vestuario y decorados variados y de calidad (algunos inspirados por los grabados de Gustave Doré, como se encargó de destacar la publicidad de la cinta), un elaborado trabajo de efectos especiales y fotográficos (los fundidos y sobreimpresiones que permiten visualizar las visiones y los sueños de Don Quijote, y ofrecerlas en el mismo plano de la acción real), y la intervención de prestigiosos actores del teatro, como Claude Garry, procedente de la Comédie Française, en la que fue su única película con este director; o Léontine Massart, su actriz fetiche por mucho tiempo, que aquí interpreta a Dulcinea.

El rodaje discurrió durante el mes de octubre de 1912: en el estudio Pathé, para los decorados (realizados en tela pintada), y en localizaciones como Fontainebleau, Bièvres y Clamart, para los exteriores. La recepción del público francés no fue muy entusiasta y la crítica del país galo le presta más bien poca atención; y fue muy mal recibida por la crítica española. De hecho fue el primer fracaso económico de la Films Valetta, que marcó el fin de sus adaptaciones literarias y reconstrucciones históricas (como señala Éric Le Roy: "14.919,00 francos de beneficio por 19.279,45 de gastos"; *óp. cit.*, pág. 87).

Reseña: "(...) los lugares falsos, los tipos mal estudiados, los cuadros de ningún valor positivo. Ni hay belleza moral, ni sabemos a qué viene Don Quijote en la película. No hay relación lógica en la obra, y sólo se han propuesto presentarnos efectos cómicos y panorama (...)" ("Film-Omeno", seudónimo de Andrés Pérez de la Mota, en *Arte y Cinematografía*; Barcelona, 31 de enero de 1913, pág. 4.).

La gitanilla (L'Enfant de la roulotte)

Francia, 1914.

Producción: Gaumont.

Director y Guion: Louis Feuillade.

Intérpretes: Suzanne Privat (Lucette), René Navarre (Maugras), Renée Carl (adivina), Edmond Bréon (gitano), Mademoiselle Le Brun (gitana), Berthe Jalabert (madame d'Hauterive), Bout de Zan (el niño La Biffe).

Blanco y negro.

Ficción.

Metraje: 1.069 m.

Comentario: Esta película en cinco actos nada tiene que ver con la "Novela Ejemplar" homónima de Miguel de Cervantes, ya que es el título que los exhibidores, llevados sin duda por el ambiente gitano de la cinta, dieron en España a esta producción de la Gaumont. Lo curioso es que el director de la misma, Louis Feuillade, sí que escribió en 1914 un guion que adaptaba la novela cervantina, pero finalmente renunció a rodarlo. Y, para echar más leña al fuego, una película del propio Feuillade que en España se llamó *Pepita la Gitana* (1914), en su estreno en Francia se tituló *La gitanilla*, sin que tampoco sea una adaptación de Cervantes, como bien puntualiza Jean Claude Seguin, a quien remitimos para una más precisa y mayor información sobre estas películas: "Lo cierto es que existen elementos comunes: la atmósfera gitana, las relaciones interclasistas, la huida, el homicidio..., pero también pertenecen a la tradición de la representación del mundo gitano y a la españolada. Que Louis Feuillade conociera la obra cervantina, no hay muchas dudas sobre todo si admitimos que fue él quien escribió el guion de *La gitanilla*, el inspirado por la novela ejemplar." ("Las novelas ejemplares en tiempos del cine silente", en Emmanuel Marigno, Carlos Mata Induráin y Hugo Hernán Ramírez Sierra [eds.]: *Cervantes creador y Cervantes*

recreado; Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, Pamplona, 2015, pág. 255).

La gitanilla

España, 1914.

Producción: Barcinógrafo.

Dirección artística: Adrià Gual.

Dirección técnica: Alfred Fontanals, Joan Solà i Mestres, Adrià Gual.

Guión: Adrià Gual, Rafael Marquina.

Argumento: la "Novela Ejemplar" homónima de Miguel de Cervantes.

Adaptación: Rafael Marquina.

Ayudante de dirección: L. Munt.

Fotografía: Joan Solà i Mestres.

Decorados: Joan Morales.

Vestuario: Adrià Gual.

Intérpretes: Elisa Beltrán (Preciosa/Constanza), I. Cardalda (gitana vieja), Gerardo Peña (D. Juan de Cárcamo/el gitano Andrés), Enric Giménez (corregidor), Avelino Galcerán (paje), Joaquim Carrasco (D. Fernando de Cárcamo), Emília Baró (La Carducha), Jaime Devesa (gitano).

Blanco y negro.

Ficción.

Metraje: 1.000 m. aproximadamente, en tres partes.

Fecha de estreno: Barcelona, 7 de junio de 1915; Madrid, noviembre de 1915.

Sinopsis: La hija de los Sres. De Guiomar, cuando apenas contaba dos años, fue robada por una vieja gitana.

Pasados quince, y educada por aquellos, fue Preciosa (que así la bautizaron) la más bella y encantadora bailarina de la raza.

Hallándose de paso por cierta villa, con toda la comparsa gitanesca, el joven Don Juan de Cárcamo se enamoró locamente de ella, y cuál fue su sorpresa cuando, llamado por sus padres, encontrarla en su propia casa diciéndoles la buenaventura. Con el pretexto de que también a él se la dijera, declaróle su amor, al que ella se dispuso a corresponder, siempre y

cuando pasase dos años en su compañía y la de los suyos convertido en gitano.

El joven Don Juan dijo a sus padres que deseaba luchar en Flandes. Aquellos le dieron su consentimiento, pero Don Juan tomó esto como pretexto, cambió sus ropas por otras miserables, y compareció en el campamento de los gitanos, donde después del consiguiente ritual, fue aceptado entre ellos y reconocido como futuro esposo de Preciosilla.

Siguiendo sus correrías, llegaron a cierto mesón, donde la hija del mesonero se enamoró de Andrés (que tal fue el nombre que Don Juan tomó entre la gitanería). Pero Andrés rehusó la pasión de la Carducha, y ésta, por vengarse del desprecio recibido escondió en el ático de Andrés un rico collar de perlas, acusándole de ladrón, en el momento que se disponían a abandonar el mesón él y los suyos.

Encontrada como lo fue la joya en el ático de Andrés, fue detenido y viose imprecado y burlado por la muchedumbre, y a tal punto llegó la insolencia de un soldado, que le cruzó el rostro de un bofetón. Andrés acordose de la sangre que acreditaba su linaje, y con la propia espada del que así le injurió diole muerte, por cuyo motivo fue temida una fatal sentencia.

Preciso es advertir que, por una extraña coincidencia, el que había sido paje de Don Juan se encontró cierto día necesitado de auxilios que casualmente le prodigaron los gitanos donde militaba su antiguo señor, y agradecido el paje hizose criado gitano del que fue su amo en la nobleza.

Cuando se enteró de la prisión de su amo, junto con Preciosa y la vieja gitana fueron a implorar del Corregidor el perdón para el infortunado Andrés.

No hallándose el Corregidor en casa, hablaron con su esposa, la cual, al ver pendiendo del cuello de la gitanilla cierta medalla que ya ostentaba al ser robada por la vieja, reconoció en ella a la hija de sus amores, de tantos años desaparecida.

Llegó el corregidor, que no era otro que el Sr. de Guiomar, y reconociendo también a su hija quedó maravillado al enterarse de que imploraba el perdón para su amado, y de aquel era un simple gitano, pero el paje apresurose a acreditar el verdadero linaje de su amo. Fue Andrés conducido a presencia del corregidor, y explicó los motivos que le impuso el amor para llegar donde lo veían, y los amores de los dos jóvenes llegaron a feliz concierto, fue perdonada la vieja gitana, y los padres de Preciosa coronaron así los días de su vejez.

Comentario: Al no existir copia de esta película, su comparación con la obra de Cervantes la tenemos que hacer a partir de la sinopsis que hemos reproducido (según manuscrito original mecanografiado; documento depositado en la Filmoteca de Catalunya bajo el

epígrafe «Argument del film “La Gitanilla”», y consultable en línea: <http://repositori.filmoteca.cat/handle/11091/8680>), junto con los textos de los rótulos escritos por el dramaturgo, escritor, crítico teatral y periodista Rafael Marquina (1887-1960) para la película, según documentos que forman parte del legado "Llorenç Mata" y que se reproduce en el libro de Miquel Porter-Moix *Adrià Gual i el cinema primitiu de Catalunya (1897-1916)* (Publicacions i edicions de la Universitat de Barcelona; Barcelona, 1985). A partir de estos dos textos, lo primero que podemos deducir es que se trata de una adaptación fiel en líneas generales, pero que presenta las siguientes diferencias respecto al original literario: según el documento citado, en la película un rótulo nos indica que "cierto día la vieja gitana robó a la hijita de los Guiomar", mientras que en la novela no sabremos hasta el final que la gitanilla fue secuestrada por la vieja gitana, cuando ésta confiese a los Guiomar que Preciosa es hija de ellos; en la película, "el caballero D. Juan de Cárcamo, prendado de la belleza de la gitanilla le envía un paje como mensajero de su amor", pero en la novela D. Juan no tiene ningún paje, y le declarará su amor a Preciosa personalmente, esperándola a las afueras de la ciudad. En la película, se dedican varias escenas para introducir de nuevo en la acción al paje de D. Juan ("Buscando a su señor defiende un día a un caballero, su amigo"; "En su fuga fue perseguido por unos perros que le hirieron en una pierna"; "Y en busca de auxilio llegó casualmente al campamento de los gitanos en donde halló a su amo"; "Y hacíase gitano, jurando fidelidad a su amo"), que tendrá al final una intervención decisiva en la salvación de su señor al acreditar ante el corregidor el linaje del mismo (con lo que se justifica así el asesinato del soldado cometido por Andrés en función de la ofensa que supone para un noble el ser abofeteado). Sin embargo, en la novela, el paje Sancho (llamado Clemente en su nueva vida gitana al unirse a éstos) ha conseguido huir de la captura de los gitanos encargada por el alcalde tras el asesinato cometido por Andrés, y ya no aparecerá más: será la vieja gitana quien ponga al corriente al corregidor y su señora, no sólo de que Preciosa es su desaparecida hija Constanza, sino también de la verdadera personalidad y noble condición del gitano Andrés, que en realidad es el señor don Juan de Cárcamo.

La gitanilla fue la cuarta película dirigida por Adrià Gual (1872-1943), de las ocho que llegó a realizar, todas rodadas a lo largo del segundo semestre de 1914 bajo el sello de la empresa Barcinógrafo, de la que fue socio fundador y primer director artístico. Pintor, escenógrafo, autor y director teatral, Gual fue uno de los hombres más importantes y prestigiosos de la

cultura catalana de su época y, al contrario que otros intelectuales contemporáneos suyos, mostró un gran interés por el cine. Como director, aspiraba a poder realizar un cine de calidad, que ampliase el horizonte cultural de los espectadores, de ahí que sus primeras películas, cuya realización era tributaria de la corriente del *film d'art* francés, se basasen en prestigiosas obras de autores de la literatura mundial, como fueron, por este orden, *El Alcalde de Zalamea* (Calderón de la Barca), *Misteri de dolor* (sobre la obra teatral del propio Gual), *Fridolin* (Friedrich Schiller), *La gitanilla* (la película que nos ocupa, según Cervantes) y *Los cabellos blancos* (León Tolstoi). Pero el hecho de que estas producciones no cumplieran las expectativas comerciales esperadas, hizo que se viera obligado a realizar otro tipo de cine más popular, con películas cómicas como *Linito por el toreo*, o dramas folletinescos como *El calvario de un héroe* o *Un drama de amor*. Esto parece explicar el que, estando al parecer pensada *La gitanilla* como la primera de la "Serie Cervantes", adaptaciones de obras del escritor alcalaíno producidas por Barcinógrafo, el proyecto no tuviera continuación. Por fin, en 1915, y cansado de las presiones e insistencia de sus socios en la rentabilidad comercial de sus producciones, abandonó la empresa y la práctica cinematográfica, y se centró en el teatro, la radio y la colaboración en diversas publicaciones.

Del análisis de los textos señalados, Miquel Porter Moix extrae importantes conclusiones que nos permiten acercarnos al trabajo cinematográfico de Gual, poniendo en relación esta película con los otros títulos realizados anteriormente por él: "a) Siendo el número de rótulos sensiblemente igual al de planos, podemos contar que, con los añadidos de Gual a los rótulos previstos por Marquina, el filme constaba de no menos de 50 planos, lo cual nos daría, en principio, un filme bastante más corto que los anteriores. Por otro lado, hay que tener presente que, en esta ocasión, se trataba de adaptar prosa narrativa y no una pieza de origen teatral, lo que representaba de entrada una mayor abundancia de rótulos. Parece demostrarlo igualmente el tipo de redacción de los rótulos, que indican más una idea compleja de la acción, como veremos a continuación, que no el sencillo juego rótulo-imagen de las adaptaciones anteriores (Véase el rótulo 37: ["Los gitanos en la venta, con el episodio de la Carducha, hija del ventero, que se enamora del fingido gitano Andrés"])." Y a continuación, prosigue: "b) Tal aspecto parece confirmarse también en la reafirmación del montaje de 'coincidencia' – es decir, diferentes acciones que pasan simultáneamente – aunque en el filme vayan alternadas a causa de unas leyes de la cinematografía que Gual aplica correctamente gracias a su intuición. Así, los planos o tomas que van del rótulo

número 40 hasta el final del filme, en los cuales hay tres vectores de la acción -Andrés, Preciosa y el paje-, operando simultáneamente para coincidir de manera definitiva en el plano o toma que sigue el número 42 bis ["El gitano-paje atestigua el linaje de su amo"]. Es curioso como este montaje resulta idéntico al utilizado en el cine americano, especialmente por D. W. Griffith, en los filmes de acción, en aquellos mismos años." (*óp. cit.*, págs. 122-124).

Como hemos dicho, la productora de la película fue Barcinógrafo. Promovida por sectores de la burguesía industrial catalana y de su partido afín, la Lliga Regionalista, la empresa se constituyó en diciembre de 1913, y comenzó sus actividades en la primavera de 1914, con Llorenç Mata como gerente y, recordemos, bajo la dirección artística de Adrià Gual. Tras estrenarse con un documental de actualidad, abordó las producciones mencionadas dirigidas por Gual. Tras el fracaso comercial y la dimisión de éste, fue contratado el periodista Magí Murià, que entre 1915 y 1917 consigue una cierta recuperación económica de la empresa, gracias a una serie de películas cómicas y melodramas protagonizados por la insigne actriz Margarita Xirgu, que consiguen una buena difusión internacional, pero no suficiente para impedir que la productora cese su actividad en 1918.

La película, que se rodó entre el 20 de octubre y el 13 de noviembre de 1914, se estrenó al año siguiente. Las críticas fueron desiguales, mientras que según Fernando Méndez-Leite: "Adrián Gual dirigió la obra con pulso firme y el público acogió con agrado este bien intencionado trabajo." (*Historia del cine español. Tomo I*; Ediciones Rialp, S.A., Madrid, 1965, pág. 105).

Terminemos este comentario señalando que, entre los intérpretes de la película, en un papel secundario, se encuentra James Devesa, que en la década siguiente intervendrá en la versión francesa de *La gitanilla* dirigida por André Hugon en 1924, pero esta vez interpretando el papel protagonista de Don Juan/el gitano Andrés.

Reseña: "Sólo por cumplir hemos asistido al Gran Teatro, al reclamo de *La Gitanilla* adaptada al cine. De antemano sabíamos que no quedaría en la película nada de lo que constituye el encanto de la novela ejemplar: ni la discreción de Preciosa, ni la pintura amena del vivir gitano, ni mucho menos aquellos rasgos admirables y sutiles por donde aún podemos asomarnos a la intimidad de los hogares de la época, como el alborozo de las pobres mujeres por solazarse con las gitanas y el episodio de la moneda, que dio ocasión a las famosas palabras de Preciosilla: *Cohecho vuesa merced, señor Teniente, cohecho*. Pero,

aun sacrificando todo esto, no esperábamos tamaño fracaso. *La Gitanilla* que nos presenta la Casa Barcinógrafo es de una pobreza de ambiente y de recursos incomparable. La vista carece hasta de paisaje; las escenas son fotografías tomadas contra un muro, como se fusila a la gente." ("Fósforo", seudónimo de los críticos Alfonso Reyes y Martín Luis Guzmán, en la revista *España*; Madrid, 25 de noviembre de 1915, núm. 44, pág. 14).

The Husband's Experiment [El experimento del marido]

EE UU, 1914.

Producción: Biograph Co.

Intérpretes: Charles Parley (el marido), Robert Drouet (el amigo).

Metraje: 1.000 m.

Blanco y negro.

Ficción.

Fecha de estreno: 24 de enero de 1914.

Sinopsis: Seis meses después de la luna de miel, el marido nota a su esposa apática. La afirmación del profesor Von Tetter de que la virtud sin probar carece de valor, es la gota que colma el vaso de este hombre. Así que para poner a prueba la teoría del profesor, deja a su esposa a cargo de un amigo mientras él se va de viaje. Entonces ficción y realidad corren paralelas: en el tren, leyendo en *El Quijote* la historia de otro marido idiota que intentó hacer lo mismo, se da prisa por regresar a su casa, para encontrar que su mujer y su amigo se han aburrido tanto que se han quedado dormidos.

Comentario: Como vemos por la sinopsis que hemos elaborado a partir de breves reseñas aparecidas en la revista *The Moving Picture World* (de 24 de enero y 7 de febrero de 1914), estamos ante una libre y contemporánea adaptación de la "Novela del curioso impertinente" de Miguel de Cervantes (capítulos 33 a 35 de la primera parte de *El Quijote*), en la que el "marido" del título sería el Anselmo de la novela, y el "experimento", la prueba de fidelidad a la que somete a su esposa, Camila, con la ayuda de su íntimo amigo Lotario. Es digno de resaltar el juego metarrefencial que la película establece con la obra cervantina, pues el marido lee en la novela precisamente los mismos hechos que él acaba de poner en práctica en la realidad. Y también el hecho de que la historia que lee el marido al parecer es puesta en imágenes: "La parte sustancial de la película es la historia que él lee, interpretada

en elegante vestuario y plena de encanto, pero bastante irreal. Se agradece la belleza de la misma." (s/f: *The Moving Picture World*, vol. 19, nº 6, 7 de febrero de 1914, pág. 676).

Il sogno di Don Chisciotte [El sueño de Don Quijote]

Italia, 1915.

Producción: Film Artistica "Gloria".

Dirección y Guion: Amleto Palermi.

Intérpretes: Gina Montes (Ausonia), Arturo Petrucci (Guglielmone), Attilio Pietromarchi (Francescone), Arduina Lapucci, M. Ille Barthell, Guido Petrunaro, Miss Selma.

Blanco y negro.

Ficción.

Fecha de estreno: Roma, 11 de abril de 1916.

Comentario: A falta de poder ver la película, reproducimos a continuación un texto publicado en diciembre de 1915 que nos da unas cuantas pistas sobre el argumento y la puesta en escena:

"Es verdaderamente una película original, única en su género: es la primera vez que se ha podido asistir a una verdadera y propia revista cinematográfica. El intento es novedoso e interesante. Si en teatro la revista puede valerse de dos elementos indispensables: la palabra y la música, en la película la ausencia de estos elementos podría constituir un peligro grave. ¿Podrían bastar sólo la acción y la coreografía para una sátira eficaz?, ¿serían suficientes para una acción completa?...

Parece que sí, desde el momento en que Amleto Palermi, ideando y poniendo en escena esta fantasía suya, nos ha convencido plenamente.

Es de resaltar que Palermi no se ha servido de aquel género que parecía más fácil: la fábula alusiva. No, la suya es una verdadera revista que pone en escena todos sus personajes libremente, pero con una agudeza y un sentido de veracidad absolutamente extraordinario.

El conjunto está teñido de una sutil ironía, de un humor elegante y, en fin, un sarcasmo comedido y por ello eficaz.

En los dos actos en los que interviene Guglielmone - llamado Don Quijote Demolemontañas - los sucesos de la guerra europea son reconstruidos con acertados y vivaces extractos. Se asiste a la obsesión de conquista que «agita el sueño de aquel que duerme con bigotera»;

en los combates, en la cocina infernal de Don Quijote, donde, desde el gas y el almirante con sus submarinos, al valiente oficial que practica cortando con su sable manos y brazos de muñecos de bebés; todo resume la loca y feroz preparación teutónica. Se asiste a las deliciosas escenas con Kron...Friz, que pasa revista a un ejército de... soldaditos; a los suspiros en Villa Marianna, a los atentados contra la independencia de Bélgica, a la alianza con Inglaterra.

Y después a la violación de los países neutrales, al asalto de Francia, al... avance en Rusia, a los vanos intentos de Don Quijote y de su compañero Francescone del Capestro a través de Italia, y también a la liberación de Trento y Trieste. Al final, el epílogo alegórico es una idealización original y felicísima, una verdadera manifestación artística.

Ninguna vulgaridad, la sátira es aguda pero llena de elegancia y refinamiento; especialmente conseguidas están las escenas de la Oficina infernal, del viñedo de Francescone, con el paseo lleno de patíbulos, las de la inútil visita a Ausonia, en los momentos finales.

Tal vez falta la eficacia de la parte fantástica, que se confió al trabajo de los técnicos. Pero es un pequeño defecto que nada resta al valor del film; valor mayor aún teniendo en cuenta que se considera muy novedoso el resultado del experimento, que abre nuevas formas de nuestro arte.

Amleto Palermi puede estar orgulloso de su obra, por la idea y por la ejecución, que confirman sus grandes cualidades de guionista original y de gran director.

La ejecución es óptima: Petrucci es un Gugliemone magnífico por su parecido y por vis cómica. Eficaz es además el popular Atoff, un Francescone extraordinariamente divertido. La fotografía podría haber sido mejor." (Veritas en *La Vita Cinematografica*; Turín, diciembre 1915).

A partir de este texto, lo primero que tenemos que destacar es que al parecer nos encontramos ante una adaptación de una especie de revista musical, en la que el personaje de Don Quijote es una referencia alegórica, dentro de lo que podríamos considerar como una sátira política, con ribetes fantásticos, de la I Guerra Mundial. La productora fue la turinesa Film Artistica Gloria, que nace en 1913 a iniciativa de Domenico Cazzulino. Durante la Gran Guerra fue de las primeras compañías en comprender que el apoyo del cine al esfuerzo bélico tenía que ir más allá de las comedias bufas que, como estaban haciendo otras productoras, situaban a los macistes y similares venciendo ellos solos con sus

bravuconadas a los ejércitos teutones. Su aportación fue más sutil, por ejemplo, mediante títulos que apelaban a los sentimientos patrióticos y morales, como *Il piccolo patriota padovano* (Leopoldo Carlucci, 1915) o *Dagli Appennini alle Ande* (Umberto Paradisi, 1916), sendas adaptaciones de algunos de los cuentos más populares de la novela *Cuore* de Edmondo De Amicis. O como este *Il sogno di Don Chisciotte* que parece apelar desde el espíritu de la novela de Cervantes. De la dirección de esta última se encargó Amleto Palermi (1889-1941), autor teatral y, más tarde, a partir de 1914, director y guionista que rodó más de ochenta películas a lo largo de su carrera. Entre sus títulos más conocidos se encuentran *Carnavalesca* (1917), *La donna e l'uomo* (1923) y *Los últimos días de Pompeya* (*Gli ultimi giorni di Pompei*, 1925), en el periodo mudo, y ya en el cine sonoro se especializó sobre todo en comedias, generalmente al servicio de actores como Totò, Angelo Musco o Vittorio de Sica.

Reseña: "(...) La idea - encarnar en el legendario «caballero de la triste figura» al Kaiser megalómano - es óptima. Por desgracia, la pretensión se detiene ahí: las aventuras del modernísimo Don Quijote del casco puntiagudo no tienen analogía alguna con la maravillosa empresa del héroe de Cervantes, mientras que habría sido de muy buen gusto mantener la línea de la sátira tradicional, adaptando la gesta a los acontecimientos de hoy.

En cambio, tenemos las representaciones ya habituales del teatro de opereta, con elementos cómicos de sabor demasiado común. A diferencia de las escenas patrióticas, que están influenciadas por anticuadas «apoteosis» que las compañías de cómicos de la legua ofrecen a la mirada emocionada de los campesinos, con lentejuelas de plata de gran lujo, cajas doradas y luces de bengala. Recordemos, por ejemplo, la resurrección de Bélgica representada por un niño de rodillas, sobre el que extienden la mano protectora las cuatro naciones de la Cuádruple, respetables matronas absortas con gesto enfático, y la liberación de Trento y Trieste, en forma de chicos jóvenes que regresan con alegría a la madre común. ¿Es posible que la reconocida genialidad del «guionista» no encontrara una manera de visualizar más artísticamente estos episodios?

La película - concebida para un más modesto objetivo comercial - tiene su intrínquilis. Suceso popular hecho de sentimiento que se centra más en el significado que en el valor estético de los encuadres, y que nos hace reencontrar, materializadas en la pantalla, las cotidianas alusiones a la guerra. No son necesarias especiales virtudes interpretativas para este guion, con lo que todos responden suficientemente a las exigencias. El equipamiento es decoroso,

poco verosímil la reproducción del armamento alemán y no muy cuidada la «caracterización» de personajes conocidos. Es un género, sin embargo, que merecería ser cultivado." (Antonio Rosso en *Apollon*, Roma, mayo, 1916).

Don Chisciotte in frack [Don Quijote en frack]

Italia, 1916.

Producción: Cines.

Intérpretes: André Habay (Ruggero Salvi), Ines Lazzerini, Gemma de'Ferrari, Ruggero Bracci.

Blanco y negro.

Ficción.

Metraje: 1.048 m.

Fecha de estreno: Roma, 22 de septiembre de 1916.

Sinopsis: Ruggero Salvi es un periodista de provincias que se aventura en la gran ciudad invitado por un diputado al cual él ha apoyado en su periódico durante las últimas elecciones. Una vez elegido, el diputado le devuelve el favor nombrándolo cronista ayudante del director de un gran periódico. La historia narra las heroicas peripecias del tosco provinciano para insertarse en sociedad, una de las cuales es una embarazosa situación sentimental entre el periodista y la esposa del diputado. Al final, Ruggero prefiere volver a su pueblecito.

Comentario: Estamos ante una película que, por lo que vemos, no tiene nada que ver con la obra de Cervantes, salvo la referencia que hay implícita en el título de la misma. Es algo que ya se encargó de reflejar algún crítico de la época, como Pier da Castello: "El trabajo no es malo: todo lo contrario, es muy simple, casi ingenuo, bien realizado, pero no tiene nada que justifique el título. Vendría más al pelo *Un pez fuera del agua*, o también *Quédate con tus iguales*; títulos que sin duda serían menos llamativos pero más adecuados, ya que no hay nada de real, ni de paródico, que recuerde al héroe de Cervantes. (...) Así, en este trabajo no veo nada más que a un pobre provinciano fuera de su ambiente: eso es todo. En cuanto a ejecución e interpretación, no está mal; pero la obra pierde interés a lo largo de su desarrollo, porque el público espera inútilmente ver algo de las hilarantes andanzas del héroe español..." (*La Vita Cinematografica*; Turín, 22/30 de agosto de 1916).

Don Quixote

EE UU, 1916.

Producción: Fine Arts Film Company.

Dirección: Edward Dillon.

Supervisión: David Wark Griffith.

Guion y Adaptación: Chester Whitey.

Argumento: basado en la novela homónima de Miguel de Cervantes.

Fotografía: Alfred Gosden.

Intérpretes: De Wolf Hopper (don Quijote), Max Davidson (Sancho Panza), Fay Tincher (Dulcinea), Chester Withey (don Fernando), Rhea Mitchell (Luscinda), George Walsh (Cardenio), Julia Faye (Dorotea), Edward Dillon (mozo de mulas), Carl Stockdale, William Brown.

Blanco y negro.

Ficción.

Metraje: 5 rollos.

Fecha de estreno: 21 de febrero de 1916 en el teatro Knickerbocker de Nueva York.

Sinopsis: En un pueblo de la provincia española de la Mancha vive un viejo gentilhomme de nombre don Quijote, amable e inofensivo, que pasa sus días leyendo libros de caballería. Su vecino es el bueno de Sancho Panza, a cuyos dos hijos les gusta jugar con el hidalgo, y a él con ellos, a quienes lee sus novelas. Estando Quijote en el jardín enfrascado con una novela, unos caballeros que pasaban por allí, al oírle se acercan y no pierden ocasión de hacer burla de su afición. El más bravucón, don Fernando, se atreve a arrancarle las páginas del libro, ante la indignación de don Quijote que intenta responder con su espada, si no fuera porque se lo impide la hija de Sancho. La lectura de las novelas, cuyas historias visualiza, excitan la mente del hidalgo y acaban por volverlo loco. En el mismo pueblo vive la bella Dorotea, a quien don Fernando colma con sus atenciones. Este consigue con dinero que el ama de la joven deje abierta esa noche la ventana de Dorotea. Mientras tanto, don Quijote decide hacerse caballero andante para corregir los males y reparar las injusticias. Recupera una vieja armadura, se arma con su espada y convence a su vecino Sancho, prometiéndole gobernar un reino, para que le acompañe como su escudero. Don Quijote, a lomos de su fiel Rocinante, y Sancho, sobre su rucio, parten en pos de las valerosas hazañas que les

aguardan. En el camino, se topan con dos molinos de viento que don Quijote toma por gigantes. Sancho sólo ve molinos y así se lo dice a don Quijote, pero el caballero enviste lanza en ristre al molino, cuyas aspas le golpean y descabalgan. Enganchado al aspa, da vueltas en el aire y finalmente cae con estrépito, quedando inconsciente.

[Cuando se recupera, es atendido por Dorotea, que ha sido echada de su casa al ser seducida y abandonada por Don Fernando. Don Quijote determina antes de nada enmendar la injusticia cometida con la joven, pero al llegar a una posada, que él imagina un castillo, se enamora de una criada, a la que considera la más bella dama en toda España y la llama Dulcinea. Una noche en la posada es suficiente para que el propietario los echa a él y a su escudero a la mañana siguiente. Mientras recorren el camino se encuentran con varios prisioneros y sus guardias, que los llevan a las galeras. Sin vacilar, don Quijote espolea a su viejo corcel hacia ellos, y hace huir a los guardias. Sucede que uno de los prisioneros es Cardenio, que ha sido declarado culpable por amar a Luscinda contra la voluntad de su padre. Don Quijote se ofrece a interceder en su favor y juntos reanudan de nuevo el camino. Cardenio se adelanta y llega junto a su amada cuando está a punto de convertirse en la esposa de Don Fernando. Pensando que le ha sido desleal, intenta suicidarse con el veneno de una víbora. Don Quijote, que llega más tarde, irrumpe en la mansión y detiene la boda justo a tiempo: “¿Qué hay de Dorotea?”, pregunta, y Fernando se encoge de miedo. Entonces don Quijote busca a Cardenio y lo trae de vuelta junto a su señora. Pero don Fernando no es tan fácil de derrotar y, con sus secuaces, secuestra a Luscinda. Sigue una persecución y una gran pelea con espadas cuando les dan alcance. Don Quijote, que ha seguido su camino y que, casualmente, rescata a Dorotea de un cruel amo para el que ha estado cuidando sus cabras, llega en medio de la pelea. Se vuelve más loco aún ante su tema favorito, y cada vez que encuentra una figura postrada se lanza y reclama el honor de matar al villano. El enfrentamiento crece en intensidad, cuando un trabuco entra en juego y don Quijote recibe un disparo en el pecho. Mientras se arrastra a la posada de la bella Dulcinea, el canalla de don Fernando es atacado por Cardenio. Finalmente, este sale victorioso y el cuerpo de don Fernando cae por un barranco. Dorotea, que ha visto la lucha, se reúne con ellos y juntos se retiran a la posada. Tiene lugar la feliz reunión entre Luscinda y Cardenio, y el permiso para casarse sin reservas se da por sentado. En este grupo feliz, don Quijote se tambalea. Sus fieles Sancho Panza y Dulcinea lo conducen al establo, descubren el agujero en su armadura y tratan de contener la hemorragia. Pero todos los esfuerzos

fracasan. Con el acompañamiento del alegre grupo arriba, el adorable y anciano personaje expira sobre la paja, y la devota pareja a su lado se aflige.]

Comentario: La sinopsis ha sido elaborada, una parte a partir del visionado de las imágenes conservadas en una copia incompleta procedente de la Cinémathèque Française, y otra (el texto situado entre corchetes), reproducida de una reseña en *The Moving Picture World* (11 de marzo de 1916, págs. 1714 y 1716). Tras su lectura, vemos como la historia, aunque basada fundamentalmente en la primera parte de la novela de Cervantes y sus personajes, es muy libre. Asistimos, con notables variaciones, a los comienzos de la historia: la lectura compulsiva de los libros de caballería y la locura de Don Quijote (I:1), cómo convence a Sancho para que le acompañe (I:7) y la lucha contra los molinos de viento (I:8). Como ya ocurriera con la versión de Camille de Morlhon (1913) y ocurrirá en la posterior de Lau Lauritzen (1926), aquí también se narra la historia de Dorotea, don Fernando, Luscinda y Cardenio (I:23, 24, 27, 28, 29 y 36), hasta el punto de que esta línea narrativa, a ratos se cruza y a ratos discurre en paralelo, hasta que don Quijote interviene directamente en su desenlace para restablecer el orden, siendo herido mortalmente en la misión. Señalemos que se reproduce el capítulo de la liberación de los galeotes (I:22), pero el guionista hace que uno de ellos sea Cardenio, que le cuenta su desdicha a causa de su amor por Luscinda (este hecho viene a ser el equivalente a cómo Cardenio le cuenta su historia a don Quijote en Sierra Morena en I:23). En cuanto a Dulcinea, el caballero sale en busca de aventuras sin dama de la que estar enamorado y a la que encomendarse. Dulcinea aparece ya avanzado el relato, y aunque, como siempre, don Quijote cae enamorado y la idealiza, ésta es una posadera en cuyos brazos acaba expirando el protagonista.

De las pocas imágenes que hemos podido ver se deduce una producción algo pobre de medios, con algunos efectos fotográficos: pantalla dividida en dos, mediante reserva de negativo (cuando Don Quijote lee con fruición sus novelas en su gabinete y las visualiza: se suceden parejas de amantes, torneos a caballo y lanza, duelos de espadas), fundidos (cuando Don Quijote le promete a un Sancho reacio un reino si es su escudero, y Sancho se imagina a sí mismo como un rey, rodeado de sus hijos y con siervas bailando, cambiándosele el semblante) y sobreimpresiones (en la escena de los molinos, sobre estos se sobreimpresionan dos figuras humanas gigantes). La película está rodada en decorados para los interiores y en escenarios naturales para los exteriores.

Este *Don Quixote* es una producción de David Wark Griffith a través de su propia compañía,

la Triangle Film Corporation, fundada en 1915 junto a Mack Sennet y Thomas Ince. Cada uno de estos directores estaba al frente de una división de la compañía, y Griffith se ocupó de la dirección artística de la Fine Arts, que tenía como especialidad las series de arte. Bajo su supervisión se produjeron películas como una nueva versión de *Enoch Arden* (Christy Cabanne, 1915), un *Macbeth* (John Emerson, 1916), adaptaciones de Ibsen, etc., que en general no tuvieron buena fortuna comercial. No sabemos si a Griffith le hubiera gustado dirigir este *Don Quijote*, ya que entonces estaba de lleno volcado en los trabajos de producción y rodaje de su película *Intolerancia*, por lo que en su lugar asumió la dirección Edward Dillon (1879-1933), uno de los varios ayudantes de dirección que Griffith tuvo en esta espectacular superproducción. Dillon era un actor teatral que entró en el mundo del cine en 1908. Trabajó varios años como intérprete en la Biograph, bajo la dirección de Griffith, en títulos como *The Fugitive* (1910) o *The Lonedale Operator* (1911). Cuando Griffith dejó la Biograph en 1913 para formar su propia compañía, arrastró consigo a un buen número de actores y de colaboradores técnicos, entre los que se encontraba Edward Dillon, que intervino en títulos como *Judith of Bethulia* (1914), *Home Sweet Home* (1914) y en la citada *Intolerancia* (1916). Entre 1915 y 1921 Dillon fue fundamentalmente director, dirigiendo obras con sus actores favoritos, como De Wolf Hopper y Ann Pennington. Volvió de lleno a la actuación a principios de los años veinte, en papeles de carácter y principales, llegando hasta la etapa sonora.

Para el papel de don Quijote se eligió a uno de los actores teatrales más populares del momento, DeWolf Hopper (1858-1935), especializado en papeles cómicos y en musicales, gracias a su poderosa voz, y hoy día recordado sobre todo por haber hecho famoso el poema *Casey at the Bat*, dedicado al mundo del béisbol que tanto amaba, y que recitó, interpretó y grabó cientos de veces. Griffith le ofreció un suculento contrato de 125.000 \$ por un año de trabajo, y su interpretación del ilustre hidalgo supuso su debut en el cine: “La principal molestia para un actor de teatro que viene al mundo del cine, consiste en rodar las distintas escenas fuera de su orden habitual. Esto se debe a los diversos cambios de localización, por lo que, por supuesto, cuando estábamos en Santa Bárbara tuvimos que rodar sólo las escenas que se ajustan a esa localización en particular. El hecho más extraordinario para mí fue que fui convocado a morir seis semanas antes de encontrarme con los molinos de viento y toda clase de escenas aventureras que siguieron a ese incidente. La bala fatal que me mató fue disparada desde el arcabuz ocho días antes de que me

alcanzara." (Declaraciones recogidas en *Motography*, 29 de enero de 1916, pág. 233). Por su parte, el actor de origen alemán Max Davidson (1875-1950) se puso en la piel de Sancho Panza, y sería a partir de mediados de los años 1920 cuando, de la mano de Hal Roach, alcanzaría cierta popularidad al protagonizar algunas comedias al lado de estrellas como Laurel y Hardy, Mabel Normand o Charley Chase.

La película no llegó a estrenarse en España, con buen criterio según opinión de Carlos Fernández Cuenca, quien además señala: "En la preparación y el rodaje intervinieron dos ilustres personalidades: el P. Eugenio Sagrañes, de la iglesia católica de Old Plaza, de Los Ángeles, y el historiador Charles F. Lummis, autoridad en historia y costumbres españolas", lo que no impidió que la película "resultara, desde el punto de vista artístico, un completo fracaso: no pudieron conseguir la necesaria propiedad del ambiente, ni menos aún el vuelo poético que el tema exigía." (*Historia cinematográfica de "Don Quijote de la Mancha"*; Cuadernos de Literatura, Madrid, 1948, pág. 15).

Dreamy Knights [Caballeros soñadores]

EE UU, 1916.

Producción: Vim Comedy Film Company.

Directores: Will Louis, Arthur Hot.

Intérpretes: Oliver Hardy (Plump), Billy Ruge (Runt), Ray Godfrey (doncella en apuros).

Blanco y negro.

Ficción.

Metraje: 1 rollo.

Ficción.

Fecha de estreno: 10 de agosto de 1916.

Sinopsis: Plump y Runt se encuentran pescando en su bote. Se quedan dormidos y sueñan que son los héroes de una gran aventura. Aunque sin moverse del presente siglo, se imaginan que son un par de valientes caballeros cuya misión es rescatar bellezas en apuros y derrotar malvados a cada momento. Una doncella secuestrada es liberada por ellos, y una fortaleza pirata derrocada. Sus gallardos corceles son un burro pequeñajo y una cabra malnutrida. Plump y Runt forman una ridícula pareja de espadachines, hasta que son despertados de su agradable sueño al inundarse la barca.

Comentario: Pocos datos sabemos de esta obra, “una divertida parodia de la obra inmortal de Cervantes *Don Quijote*”, según se recoge en una gacetilla publicada en *The Moving Picture World* (26 de agosto de 1916, pág. 1417), de donde hemos reproducido también la sinopsis. Que es una comedia nos queda claro al leerla, y que el referente sea la novela cervantina lo podemos deducir de algunos elementos, como la diferente fisonomía de la pareja protagonista, ya implícita en sus nombres: Plump, algo así como “regordete”, y Runt, “enano”; o, naturalmente, su misión de salvar doncellas en peligro y desfacer entuertos, si bien esto es más extensivo al mundo de las novelas de caballerías en general (como sabemos, objeto de la parodia de la propia novela de Cervantes). Señalemos por último el protagonismo de un Oliver Hardy (1892-1957), que formó con Billy Rue el dúo cómico de Plump & Runt en varios títulos, a una década de asociarse con Stan Laurel y pasar ambos a una merecida posteridad como “El gordo y el flaco”.

Un émule de Don Quichotte

Francia, 1917.

Producción: Eclair.

Metraje: 265 m.

Comentario: Este título, y los pocos datos reseñados más arriba, aparece citado en la base de datos *on-line The Complete Index to World Film Since 1895*, y carecemos de cualquier otro dato que nos permita confirmar su existencia.

La Señorita Don Quijote (Mademoiselle Don Quichotte)

Italia, 1918.

Producción: Vera Film.

Director: Aldo Molinari.

Fotografía: Tommaso De Giorgio.

Intérpretes: Vania Krasiensky (*Mademoiselle Don Quijote*), Sta. Milla (*Ketty*), Aldo Molinari, Guido Guiducci.

Blanco y negro.

Ficción.

Metraje: 1.720 m.

Sinopsis: Milla de Jussart era la única heredera y habitante de las vastas posesiones de Kermor; pero su espíritu juvenil y extravagante se sentía oprimido por aquella inmensa soledad, razón por la cual ella misma había bautizado el castillo de Kermor con el nombre de "Castillo del Fastidio".

Durante el día encontraba sus pequeñas diversiones en la pesca y en las excursiones en bicicleta, y de noche le acompañaban en las largas veladas el buen pastor evangélico y el notario de Kermor, transcurriendo las horas entre los bostezos de los dos buenos viejos que mal podían disimular el sueño y el aburrimiento.

Pero un día, Milla quiso acabar con la monotonía de aquella vida estúpida. La lectura de las fantásticas aventuras del inmortal *Don Quijote*, de Cervantes, exaltó a tal punto su fantasía, que decidió correr mundo ella también, a la ventura, libre y feliz. Enorme fue la estupefacción del pastor y del notario al decirles Milla que les confiaba para siempre el Castillo del Fastidio. Ketty, la tosca y leal camarera, que tanto la quería, decidió marchar también con su ama.

Milla entró en la vida del gran mundo con gran desenvoltura, y bien pronto consiguió hacer amistades. Entre estas, la contrajo íntima con la princesa india Vania, dama que imponía la moda con su lujo fastuoso y excéntrico, acompañada del mayor Forrest, el gran conquistador de corazones femeninos y cuyas estupendas hazañas le valían la admiración de todo el mundo. Desde el primer momento, Milla fue una de las más fervientes admiradoras del hermoso caballero indio.

Tampoco se aturdió Ketty al encontrarse de golpe en la vida del gran mundo, y a las finas extravagancias de su ama, correspondía ella con las exaltaciones de su tosca fantasía ansiosa de libertad y emancipación.

Pronto pudo ver Milla satisfecha su sed de aventuras al encontrarse de repente envuelta en el torbellino de una de ellas tan extraña como trágica y fatal. Una red oculta que se manifestaba en tenebrosos atentados, se extendía sobre el palacio y sobre la existencia de sus amigos, la princesa Vania y el mayor Forrest. Durante una fiesta en casa de la princesa Vania, mientras ésta bailaba ante sus invitados una voluptuosa y sugestiva danza de su país, Milla acertaba a conjurar un terrible atentado en el propio palacio y lograba poner en fuga a dos siniestros individuos enmascarados. Pero mientras los invitados cumplimentaban a la joven por su arrojo, ésta evocaba con angustia la mirada profunda y punzante de dos ojos verdes, la misma que le había impresionado intensamente la noche anterior durante una

fantástica escena de la que fue testigo por extraña casualidad. La escena se desarrolló en el cuarto inmediato al suyo, en el gran hotel donde se hospedaba... En medio de los intensos perfumes que lanzaban unos pebeteros, un indio cumplía sus prácticas religiosas arrodillándose ante un sarcófago, en el cual yacía un cuerpo humano envuelto en sendas vendas de lienzo blanco. La mirada de aquel indio era idéntica a la del individuo enmascarado que ella acababa de ahuyentar momentos antes en el palacio de la princesa.

Y al volver al hotel aquella misma noche se encontró esta extraña misiva: "Dejad que se cumpla la justicia del dios Ingogho... Guardaos de mezclaros en la obra de los sacerdotes de Gukirama por proteger a unos aventureros...".

Motivo más que sobrado era este para su cabecita soñadora, y desde aquel punto se prometió descubrir el singular misterio.

En tanto, para solemnizar el triunfo de su emancipación, se estableció espléndidamente en una deliciosa villa, organizando en seguida una gran fiesta a la que invitó a los personajes más eminentes en el mundo de la política. Pero... preocupada con la elección de estos personajes, no se dio cuenta hasta el momento en que ya no tenía remedio el olvido, que sólo había invitado a caballeros sin acordarse de las damas. Su fino ingenio no se turbó por esto, y la noche de la recepción estuvo más espiritual y encantadora que nunca.

En el tráfago de la nueva vida, Milla no olvidaba, sin embargo, su aventura, y habiendo descubierto que había cierta trabazón entre el misterioso indio del hotel Majestic y los persecutores de la princesa Vania, resolvió vigilar y proteger a sus amigos.

El misterioso indio se vio de improviso espiado, vigilado, perseguido por un tipo original de pequeño apache que oponía a la astucia la astucia, a la audacia la audacia, y sólo pudo gozar la libertad de sus movimientos cuando logró encerrar a su enconado enemigo en un lóbrego desván defendido por una recia puerta y vigilado por un brutal cancerbero... Con un valor y una audacia inconcebibles, el pequeño apache consiguió evadirse de su encierro por un estrecho agujero que daba a una altura espantosa. Fueron infinitas las peripecias de fuga tan peligrosa, pero al fin se vio libre... El pequeño apache era... la baronesita de Jussart, más resuelta cada vez a deshacer la trama que estrechaba cada día con más fuerza a sus protegidos.

Émula de Don Quijote, ella no se daba cuenta de haberse lanzado por un camino lleno de peligros, con un punto de mira loco, y que, de no haber encontrado tan trágicas situaciones, habría sido ridículo. ¡Una sola mirada sensata a la intimidad de la excéntrica princesa y de su

héroe el comandante Forrest, la hubiera hecho desistir, corrida y humillada, de sus locas empresas!

Pero mientras ella aseguraba la tranquilidad de sus amigos mandándolos al Castillo del Fastidio como puerto de salvación, donde el buen pastor y el notario se desvivían por cumplimentar las órdenes de la baronesita, en distraer y hacer agradable la vida de sus nuevos huéspedes, ella quedaba en la ciudad con la voluntad firmísima de estorbar la persecución de sus protegidos. Ketty, la brava camarera, se había dejado llevar también por las fantasías de su ama y la secundaba ciegamente en la desaforada aventura.

Y ¿quiénes eran, en suma, sus protegidos? Dos aventureros, indios de origen, perjuros y sacrílegos de su religión, escapados una noche a uña de caballo, para salvarse de las iras y de la venganza que los sacerdotes del dios Ingogho habían jurado a los profanadores del Templo Sagrado. Dania, sacerdotisa y custodio del cuerpo del fakir Gukirama (purificado con las santas pruebas que preparan a los más altos misterios), con la complicidad del hermano Nigel, guardián del Templo, había cometido el más nefando sacrilegio haciendo desaparecer el cuerpo del fakir y metiéndose Nigel en el sarcófago con el fin de apoderarse del ojo del dios Ingogho, el famoso diamante que la sacerdotisa debía depositar envuelto en el sagrado papiro, junto al cuerpo consagrado del fakir. Pero cuando seguros de que su crimen quedaría impune y protegidos por el misterio de la noche profunda, trataban de huir, después de haber robado las maravillosas alhajas que ornaban la imagen del dios Ingogho, el gran sacerdote que, oculto, había presenciado la profanación, trató de detenerles para imponerles el merecido castigo. Fue en vano, pues que vencido el pobre viejo, acabaron por meterle en el sarcófago aprisionado por las vendas que momentos antes se había quitado Nigel. Al alba los sacerdotes del Ingogho, descubrieron el consumado sacrilegio, y cuando los soldados se lanzaron sobre las huellas de los perjuros, era demasiado tarde. Entonces ante la sagrada imagen del dios profanado, fue jurada la venganza contra los infieles.

Este fue el relato que a la baronesita Milla de Jussart le hizo el gran sacerdote, después de una trágica lucha, en la cual el viejo tuvo en gran peligro su vida, como consecuencia de la despiadada persecución de Milla, que creía salvar así una vez más a las supuestas víctimas de una conjura criminal. El gran sacerdote era el propio indio que Milla había descubierto en el hotel Majestic y al que había perseguido con tanta saña.

Cuando nuestra heroína se dio cuenta de que había estado defendiendo la causa de unos vulgares malhechores, perjuros y sacrílegos, juró castigarles.

Mientras tanto, éstos, convertidos en dueños del Castillo, aprovechando la hospitalidad, se dedicaban a robar bonitamente al infeliz notario en combinadas partidas de bacará que organizaban en el salón del Castillo.

Y precisamente en el momento en que el buen notario, habiendo descubierto la trampa, se lanzaba sobre el granuja Forrest, entraba en su casa Milla como juez supremo, a castigar a los culpables, y los aventureros fueron desenmascarados por la valerosa joven, quien se apresuró a entregar al gran sacerdote el diamante del dios Ingogho después de arrancárselo a viva fuerza a la falsa princesa.

... Y aun por esta vez pudieron escapar los falsarios montados en fogosos caballos, durante una noche tempestuosa...

Y mientras en la lejana India se reconsagraba el Templo del dios Ingogho con solemnidad fantástica, el Castillo del Fastidio abría sus puertas a la felicidad.

Comentario: Como podemos ver por el argumento, que hemos reproducido de un programa de mano español de la época, no se trata de ninguna adaptación de la obra de Cervantes. El papel del libro queda reducido en la película a excitar la fantasía de la rica aristócrata protagonista, que no está trastornada sino tan solo aburrida de la vida que lleva, e "inspirarla" a llevar un tipo de vida distinto que la saque de la monotonía y le permita buscar aventuras y entuertos que resolver. En esta nueva vida que emprende estará acompañada en todo momento de una fiel y servicial "escudera", su camarera Ketty. Y los personajes del pastor y del notario nos recuerdan, aunque mucho menos activos en la trama, al cura y al barbero de la obra cervantina.

Tampoco es, como apuntan algunas fuentes, una adaptación de la novela de igual título de Philippe Maquet, publicada en París en 1908, pues el cotejo de la sinopsis reproducida con el citado libro así lo certifica. La única similitud es la procedencia aristocrática de la protagonista, su existencia tranquila en su pequeña localidad, con las visitas del notario y el rector (en la novela, acompañados de un joven reservado) y la repentina decisión de irse a París a luchar por la justicia para los más desfavorecidos, frente a los poderosos. Una vez en París, la novela deviene en una historia de amor, en realidad dos, en cuyo final feliz tiene mucho que ver la generosidad y bondad de la protagonista.

Vittorio Martinelli apunta que: "A la censura no le gustaron las escenas en las que la princesa mostraba el vientre semidesnudo, y decretó su eliminación." ("Il cinema muto italiano. Il film della Grande Guerra. 1918", en *B&N. Revista del Centro Sperimentale di*

Cinematografia, Nuova Eri Edizioni Rai, Turín, 1991, pág. 128). Mientras que la opinión de un crítico de la época, Giuseppe Lega, no habla muy bien de la calidad del resultado: "Película incompleta, absurda, plagada de errores técnicos y deficiencias interpretativas. Nos sorprendemos mucho porque está compuesta por un joven -Aldo Molinari- de demostrada competencia cinematográfica y de talento no mediocre. Aldo Molinari piensa. Puede bastar -recuerdo- tan solo un trabajo para comprometer seriamente la fama de una Casa." (*Apollon*, 31 de marzo de 1919).

El joven talento del que habla el crítico es Aldo Molinari (1885-1959), director, y también actor, de esta película. Molinari había dirigido en 1914 *Mondo Baldoria*, presentado como el primer guion futurista en el cine (aunque no fuera reconocido por los futuristas), y también fue director artístico en la película *La Bibbia* (Pier Antonio Gariazzo, 1920).

Señalemos que el programa de mano español de la época se anuncia una longitud de 2.000 metros.

El Quijote modern (The Knickerbocker Buckaroo)

Título en Argentina: El moderno Don Quijote.

EE UU, 1919.

Producción: Douglas Fairbanks Pictures Corporation.

Productor: Douglas Fairbanks.

Director: Albert Parker.

Guion: Elton Banks [Douglas Fairbanks], Joseph Henabery, Frank Condon, Ted Reed.

Fotografía: Hugh McClung, Glen MacWilliams.

Dirección artística: Max Parker.

Montaje: William Shea.

Intérpretes: Douglas Fairbanks (Teddy Drake), Marjorie Daw (Rita Allison), William A. Wellman (Henry), Frank Campeau (sheriff corrupto), Edythe Chapman (madre de Teddy), Albert MacQuarrie (Manuel López), Ted Reed (hombre del club en Nueva York), James Mason (villano).

Blanco y negro.

Ficción.

Metraje: 5.200 m.

Fecha de estreno: 18 de mayo de 1919.

Sinopsis: El alegre Teddy Drake, expulsado de su exclusivo club de la Quinta Avenida por bromista y por saltar encima de los muebles, decide corregir sus impulsos egoístas. Ansioso de hacer "algo por alguien", toma un tren con destino al suroeste. Después de ayudar a una anciana en el tren, Teddy se sube a un tren equivocado y se encuentra con Manuel López, un bandido mexicano, que va a visitar a su madre enferma. Para esconder a López de un *sheriff* corrupto, y dado que Teddy se dejó su camisa en el primer tren, Teddy intercambia la ropa con él. En la ciudad fronteriza de Sonora, el *sheriff* persigue a Teddy por los tejados hasta que, viendo a una chica en la cárcel, Teddy se deja apresar. Al conocer que la chica, Rita Allison, tiene dinero escondido que el *sheriff* quiere robar, Teddy se escapa. Después de que López le salve de un linchamiento, Teddy encuentra el dinero, retiene a la banda del *sheriff* hasta que llegan los U.S. Marshall, y luego regresa a Nueva York con Rita, ahora su prometida.

Comentario: Nada tiene que ver esta película con la novela cervantina, pero a los exhibidores argentinos les debió de parecer que el personaje interpretado por Douglas Fairbanks (1883-1939), en su ansia por buscar el bien del prójimo en su misión redentora, bien merecía ser considerado como *El moderno Don Quijote*, pues tal es el título que la película recibió en la Argentina cuando se estrenó en 1920 de la mano de la Sociedad General Cinematográfica. Y hasta tal punto cundió el ejemplo, que es posible que sea la misma película que apareció en los cines españoles en octubre de 1923 titulada *El Quijote moderno*. Señalemos como curiosidad que, hacia 1923, Sadakichi Hartmann escribió un guion basado en *El Quijote* para que fuera interpretado por su amigo Douglas Fairbanks, proyecto que nunca llegó a realizarse.

AÑOS 1920

P.D.Q.

EE UU, 1921.

Producción: Universal-Jewell.

Director: William Watson.

Guion: Scott Darling.

Intérpretes: Lee Moran (Don Quijote), Marie Torpie (la hija del millonario).

Blanco y negro.

Ficción.

Metraje: dos rollos.

Fecha de estreno: 24 de octubre de 1921.

Sinopsis: Nuestro protagonista participa en una carrera de bicicletas. Pero es un compasivo ciclista que de vez en cuando se detiene para ayudar a algunos desafortunados, y no duda en apagar un fuego, sacar un automóvil de un barrizal y ocuparse de un picnic. Luego se sube a su bicicleta y continúa la carrera. A pesar de todas estas distracciones, consigue ganar la carrera y por casualidad también a la hija de un millonario, con la que se casa en el camino. Entonces se despierta para descubrir que todo ha sido un sueño y que se ha quedado dormido durante la carrera.

Comentario: La sinopsis que hemos reproducido pertenece a una reseña en la que se alude al protagonista como un "don Quijote" (s/f: *Exhibitors Trade Review*; vol. 10, nº 24, septiembre-noviembre de 1921, pág. 1662), y, en algunas fichas, tal es el nombre asignado al personaje interpretado por el director, guionista y actor cómico Lee Moran (1888-1961), si bien como vemos se trata tan solo de una referencia que apela al buen corazón de este para ayudar a cualquier prójimo en apuros, sin ir más allá. De hecho, es muy probable que la D. y la Q. del título correspondan a "D.on Q.uixote", sin que hayamos podido deducir a qué alude la P. inicial.

Il cavaliere della lieta figura [El caballero de la alegre figura]

Italia, 1922.

Producción: Lombardo Film.

Dirección y Guion: Ubaldo Maria del Colle.

Argumento: libremente inspirado en las aventuras de Don Quijote.

Fotografía: Giacomo Bazzichelli.

Intérpretes: Giovanni Raicevich (el atleta), Gennarino Sebastiani (Bull-Dog), Ubaldo Maria del Colle.

Blanco y negro.

Ficción.

Metraje: 1.533 m.

Fecha de estreno: Roma, 13 de septiembre de 1924.

Sinopsis: Giovanni Raicevich es un atleta perseguido por el fanatismo de sus admiradores. Bull-Dog es su secretario, un enano que se gana unas monedas permitiendo a los fans de Giovanni echarle un vistazo mientras duerme. Cuando se despierta, el atleta le pide un libro a su secretario, a continuación se sienta y cae dormido de nuevo, y sueña: viaja con su inseparable Bull-Dog; se dirigen a caballo a un castillo para liberar a una princesa que está prisionera de una banda de ladrones. Por el camino se le presentan al protagonista continuas oportunidades de demostrar, en las aventuras más singulares, su fuerza y generosidad. Liberada la princesa, van a parar a una isla de caníbales: pero incluso en este caso su extraordinario poder asusta y conquista a los nativos, que lo hacen rey. Pero todo termina cuando despierta...

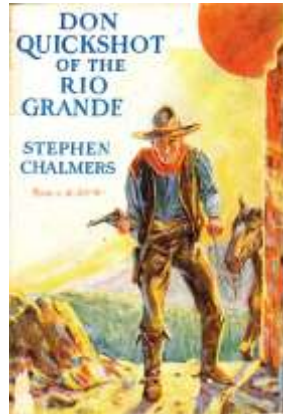
Comentario: En la ficha que hemos reproducido (de Vittorio Martinelli: *“Il cinema muto italiano. Il film degli anni venti/1921-1922”*, en B&N. *Revista del Centro Sperimentale di Cinematografia*, Roma, enero/junio 1981, pág. 378), se indica que el argumento de esta película se inspira en las aventuras de Don Quijote, mientras que por su parte Hervé Dumont la cita en su *Encyclopédie du film historique*, en el que señala que es una transposición de Don Quijote al siglo XX. Con esto y con el argumento de la película (tomado del comentario de Eva Rognoni Randi en la revista *Bianco e Nero*, nº 7-8, Roma, 1952, pág. 114), vemos que estamos ante una nueva muestra de una producción que toma prestado al personaje de la novela de Cervantes para inspirar las acciones heroicas del protagonista de la película, que parecen tener lugar cuando se queda dormido tras leer un libro (probablemente alguno sobre caballeros andantes, sino el mismo Don Quijote de la Mancha). La identificación viene potenciada ya desde el título, que juega con el cambio de la palabra “alegre” por el “triste” del conocido apodo del héroe cervantino, y de manera icónica por las diferencias físicas de la pareja protagonista: el atleta, fuerte y alto, y su secretario, un pícaro enano.

La productora de la película fue la Lombardo Film de Nápoles, fundada en 1909 por Gustavo Lombardo, y con el tiempo convertida en una de las más prestigiosas de la industria, pasando a denominarse más tarde Titanus. De la dirección se encargó el actor, guionista y director Ubaldo Maria del Colle (1883-1955), autor de títulos como *Giovanna d'Arco* (1913), *I figli di nessuno* (1920) o *Napule ca se ne vá* (1926), y entre los intérpretes destaca el nombre de Giovanni Raicevich, deportista y campeón mundial de lucha grecorromana, que

interpretó en algunos títulos a uno de los héroes musculosos al estilo de Maciste, tan en boga en la Italia de la época.

Título también conocido como: Il cavaliere dai lieto volto.

Don Quijote Tiroseguro (Don Quickshot of the Rio Grande)



EE UU, 1923.

Producción: Universal Pictures.

Productor: Carl Laemmle.

Director: George Marshall.

Guion: George Hively.

Argumento: basado en la novela homónima de Stephen Chalmers.

Fotografía: Charles Kaufman.

Intérpretes: Jack Hoxie (Jack 'Pep' Pepper), Emmett King (Jim Hellier), Elinor Field (Tulip Hellier), Fred C. Jones (George Vivian), William A. Steele (Bill Barton), Bob McKenzie (Sheriff Littlejohn), Harry Woods (Caballero), Hank Bell (forajido), Ben Corbett (forajido), Skeeter Bill Robbins (Barfly).

Blanco y negro.

Ficción.

Metraje: 5 rollos.

Fecha de estreno: 4 de junio de 1923.

Sinopsis: 'Pep' Pepper, un romántico cowboy cuya facultad para la ensoñación le hace perder sus empleos, trata de emular el coraje de Don Quijote después de la lectura del clásico de la literatura española. Estando en el saloon se produce una pelea; de repente, un cuchillo es lanzado, matando al propietario; y Pep es culpado falsamente de la muerte.

Logra escapar, saltando a través de una ventana y montado en su caballo. En su deambular errante, conoce y se enamora de Tulip Hellier, la hija de un rico ganadero. Cuando ésta es secuestrada por una banda de forajidos, Pep consigue rescatarla y capturar al cabecilla, Bill Barton, que resulta ser también el culpable de la muerte del dueño del saloon, con lo que Pep es exonerado del cargo de asesinato.

Comentario: Este western se inscribe dentro del grupo de películas que, no siendo una adaptación de la novela de Cervantes, su relación con la misma se establece porque el personaje protagonista admira las hazañas y los ideales que animan al hidalgo manchego. Así, el protagonista es un cowboy con tendencia a imaginarse que es el héroe favorito de sus lecturas, Don Quijote, por lo que, para empezar, adopta el nombre de Don Quickshot, que figura en el título original, y que es un juego con las palabras “Quick” (rápido) y “Shot” (bala o disparo) para que fonéticamente suene parecido a Quijote en inglés (“Quixote”), además de aludir a la habilidad del protagonista con las armas. Por su parte, la filosofía del personaje queda más patente en el título español de la película, que apuesta por dejar aún más claras ambas cosas: Don Quijote Tiroseguro. Para reforzar esta idea, la película se inicia con una secuencia en la cual 'Pep' (Jack Hoxie) sueña que lucha con un caballero vestido con su armadura (Harry Woods). No fue posible ver la película, pero sí hemos leído la novela en la que se basa, y en ella vemos cómo el protagonista tiene noticia de Don Quijote (“ese hombre gallego”, en palabras del escritor) gracias a un profesor que trabaja en el rancho, al que le pide que le cuente cosas sobre él; el profesor, encantado, “le resume la más bien triste que humorística historia del caballero de La Mancha”, que produce en el joven cowboy una honda impresión (Stephen Chalmers: Don Quickshot of the Rio Grande; “Photoplay Edition”, Garden City Publishing Co. Inc., Nueva York, 1925, págs. 8-9).

El personaje protagonista fue interpretado por el actor Jack Hoxie (1885-1965, de verdadero nombre John Hartford Hoxie), especializado en papeles de cowboy; comenzó interpretando personajes secundarios para el teatro con el nombre de Hart Hoxie, y a principios de los años veinte ya protagonizaba series de westerns independientes cuando en 1923 fue contratado por la Universal, donde protagonizó 36 westerns y alcanzó una gran popularidad, a pesar de su limitado talento como actor: "Sin embargo sobre un caballo ya era otra cosa. Su primera película para la Universal, Don Quickshot of the Rio Grande, afortunadamente le mantuvo sobre la silla de montar la mayor parte del tiempo y le permitió realizar algunas complicadas acrobacias, brincos y un salto desde un caballo a galope a un tren en

movimiento. Nunca se tomó muy en serio esta película, pero era dinámica desde la primera escena hasta la última y estaba magníficamente fotografiada en majestuosos exteriores.” (William K. Everson: *El Western de Hollywood. 90 años de cowboys, indios, bandidos, sheriffs y pistoleros además de otros héroes y villanos*; Odín Ediciones, Barcelona, 1994, pág. 107). Por su parte, la realización de la película recayó en George Marshall (1891-1975), un prolífico director de Hollywood, considerado como un eficaz artesano que tenía una especial afinidad por la comedia, aunque se amoldaba bien a cualquier género, sobre todo al western.

La novela en la que se basa la película fue publicada en la revista *Short Stories Magazine* el 25 de octubre de 1921. Su autor, Stephen Chalmers (1880-1935), nació en Escocia, pero una tuberculosis le forzó a trasladarse al lago Saranac, en el estado de Nueva York. Gran admirador de Robert Louis Stevenson, escribió poesía, novelas y relatos cortos, como los protagonizados por el personaje de Don Quickshot. En 1926, la Universal abordó la adaptación de otro relato de este escritor con el mismo personaje: *Don Quickshot Looking for Trouble*, publicado en *Short Stories Magazine* el 10 de marzo de 1925. La película resultante, que llevó por título *Looking for Trouble* (Robert North Bradbury, 1926), estuvo protagonizada de nuevo por Jack Hoxie, repitiendo así su "quijotesco" papel.

Por último, señalemos que otra estrella del western, Ken Maynard, se basó en Don Quijote Tiroseguro para su película de 1925 *The Grey Vulture*, pero, a diferencia de aquella, el personaje de Maynard está obsesionado con la lectura de un libro protagonizado por el caballero *El Buitre Gris*, que guía sus pasos en sus “caballerescas” aventuras para desfacer entuertos.

Don Quixote

Gran Bretaña, 1923.

Producción: The Stoll Picture Productions Ltd.

Director: Maurice Elvey.

Guion: Sinclair Hill.

Argumento: Basado en la novela homónima de Miguel de Cervantes.

Fotografía: John J. Cox.

Dirección artística: Walter W. Murton.

Montaje: H. Leslie Brittain.

Intérpretes: Jerrold Robertshaw (don Quijote), George Robey (Sancho Panza), Minna Leslie (Dulcinea), Bertram Burleigh (Sansón Carrasco), Marie Blanche (duquesa de Alvarez), Sydney Fairbrother (Teresa Panza), Frank Arlton (cura), Edward O'Neill (duque de Alvarez), Adeline Hayden Coffin (ama), Will Corrie (barbero), W.G. Saunders (chamberlain).

Blanco y negro.

Ficción.

Metraje: 1.281 m.

Sinopsis: Don Quijote es un noble y valiente hidalgo aficionado a la lectura de viejos libros de caballerías, con cuyas aventuras sueña hasta el punto de que se vuelve loco e imagina ser uno de ellos. Su leal ama sufre por la salud de su señor, y le traslada su preocupación al señor cura. Exaltado por las lecturas, el hidalgo sueña que el Rey Arturo le arma caballero: don Quijote de la Mancha, y como tal, tiene el privilegio de todos los caballeros andantes: el rescate de damas en peligro. Despierta de su sueño dando mandobles con su espada a diestro y siniestro. En una de sus estocadas atraviesa la puerta de su casa y le da en el trasero a un Sancho con aspecto de borrachín, que entra a pedir explicaciones. Don Quijote le pregunta si trae información de alguna damisela en apuros, a lo que Sancho duda, y recuerda que le trae una carta... que resulta ser una factura vencida. Pero un caballero andante como él, destinado a grandes aventuras, no puede ocuparse de semejantes naderías. Sancho se va a marchar pero el hidalgo se lo impide ("¡Desiste!"), y le dice que se alegre, porque será su escudero "y partirán en secreto al amanecer en busca de desconocidas y quizás terribles aventuras". Sancho no parece motivado por estas palabras, e intenta marcharse de nuevo, pero el hidalgo le reclama de nuevo y se queja de su ingratitud. Sancho le espeta que le encantaría acompañarle, pero tiene mujer e hijos, aunque le cuesta recordar cuántos, y de nuevo trata de irse. Don Quijote le dice que si le acompaña le hará rico. Ante estas palabras, Sancho acude presto a besar la mano de su señor: acepta ser su escudero, y se va contento. Al salir, se cruza con Carrasco, quien se parte de la risa ante los inútiles intentos de Sancho de subir a su rucio y ponerle en camino, risa que se contagia al cura, ante la mirada reprobatoria del ama.

De camino a la barbería, Carrasco planea una broma. Pregunta al barbero si conoce a una doncella que se pueda hacer pasar por una princesa. El barbero le indica una sirvienta, fea, gorda y desastrada, que está dando de comer a los cerdos. Se lo plantean y la mujer se parte

de la risa.

El cura y el ama, en busca de desesperados remedios para la locura del hidalgo, queman todos sus libros. Mientras, Don Quijote mantiene terribles e imaginarios combates contra caballeros, gigantes y monstruos, surgidos de las sombras y la oscuridad de su aposento.

Mientras Sancho se encuentra cenando con su mujer y sus seis hijos, Don Quijote vela sus armas en casa. Con su familia dormida apiñada en su pobre cama, el escudero se dispone a partir, triste, no sin antes decirle a su rucio que quién sabe si llegará a ser rey y su mujer reina, y lo vemos imaginárselo en su reino.

Al amanecer, Don Quijote y su escudero parten en pos de la aventura. Marchan todo el día, hasta que llegan a la venta del Toboso. Carrasco y el barbero los ven venir y preparan a todo el mudo para la broma en la que han disfrazado de princesa a la porqueriza. Al llegar a la venta, y ante la incredulidad de Sancho, Don Quijote la toma por un magnífico castillo que podría ser el de la amada Princesa Dulcinea. El ventero y su sirviente asienten, y asisten a los recién llegados, mientras Carrasco esconde a la "Princesa". Sancho, aún perplejo, enseguida se fija en una jarra de vino, pero Don Quijote le impide beber, y le insta a que entren. Los sirvientes y clientes se sienten entre asombrados y temerosos ante la figura del caballero con su armadura. Don Quijote brinda y bebe por la incomparable belleza de la Princesa. Sancho intenta hacer lo propio con una jarra de vino, pero es de un rudo cliente, que se lo impide. Aparece Carrasco que anuncia la presencia de la "Princesa". Ésta aparece, Don Quijote la saluda caballerosamente y le declara que es la dueña y soberana de su corazón. A todo esto, el ventero ha descubierto que Don Quijote se ha bebido dos pintas de su mejor amontillado y, cuando el caballero se despide de su dama y se dispone a marcharse, aquél le reclama el pago del vino. Don Quijote se decepciona, pues pensaba que estaba en un castillo, no en una venta, y en cualquier caso no es costumbre de los caballeros andantes el pagar, y se va. Sancho va a hacer lo propio, pero los presentes en la venta se lo impiden y le mantean salvajemente, mientras su señor es despedido reverencialmente por el ventero, el barbero y Carrasco, que entran muertos de la risa, a tiempo para asistir al manteo del escudero, que es echado a empujones. Entre maldiciones, Sancho alcanza al caballero en el camino y le sigue a pie, pues no consigue subir a su burro.

De repente, se encuentran con unos molinos de viento, que Don Quijote imagina que son gigantes, con quienes va a pelear por la gloria de la amada Dulcinea. Se acerca a ellos y los desafía, pero entonces acude Sancho a pararlo, con tan mala fortuna que un aspa se

engancha en su sayo, lo eleva y cae al suelo. Sancho le reprocha de que se trataba de un simple molino, a lo que Don Quijote responde que quizás un mago haya hechizado sus ojos. Cogen sus cabalgaduras y siguen su camino, llegando a las montañas de Andalucía.

Por la sierra avanza una carroza con la duquesa de Álvarez, quien, junto a su dama de compañía y su séquito, se dirige a la corte de su marido. Llegan hasta ella, Don Quijote saluda cortésmente y ofrece sus servicios a la duquesa. El barbero, que desde lejos observa regocijado el progreso de la broma, se acerca a la comitiva y le dice a uno de los servidores que el caballero está mal de la cabeza; el servidor se lo susurra a la dama y ésta a la duquesa. Mientras Don Quijote ofrece hacer hazañas en su nombre, la duquesa, divertida, le pide a un sirviente que se adelante y que le diga a su esposo que va a llevar al loco caballero y a su escudero. La duquesa le ruega a Don Quijote que las escolte a su palacio, y el caballero acepta tal honor. También piden que el escudero suba con ellas a la carroza, lo que hace Sancho tras enganchar su burro a la parte de atrás. El barbero ayuda a subir a Don Quijote y lo despide entre risas. Parte de nuevo la comitiva. Sancho se encuentra un tanto cohibido sentado al lado de la dama de compañía. Mientras, el sirviente llega al palacio y le comunica al duque las noticias, ante el jolgorio general. El duque ordena a su Chamberlain que prepare todo para recibir a los héroes y prepara a la corte para la broma.

En otro lugar, el barbero llega hasta donde están el cura y Carrasco; les cuenta el encuentro con la duquesa, y que ha oído a esta prometer a Sancho el gobierno de una ciudad por sus servicios.

Poco a poco, y mientras Sancho va tomando confianza con las damas, la comitiva llega al Palacio, donde son recibidos por una multitud que los aclama. A Don Quijote le llevan hasta una biblioteca, y Sancho es escoltado por el Chamberlain y un cuerpo de guardia hasta un gran salón, donde es saludado reverencialmente. Don Quijote se siente feliz entre libros, mientras unas damas entran, danzan a su alrededor y le ponen una gran capa. Sancho se sienta en un sillón; le traen una palangana y una jarra, que el bebe pensando que es vino, pero se trata de agua para su aseo. También le traen unas ropas apropiadas, que se niega a ponerse, pero los criados le visten a la fuerza. Don Quijote con su capa acude a presencia de los duques y su corte, se hacen reverencias los unos a los otros y, entre risas, el duque pide al caballero que ocupe su sillón. Sancho está vestido de manera extravagante, como un bufón, y es escoltado por la guardia hasta los duques, marchando adelante y atrás al compás del paso de los guardias. Entre payasadas, por fin se detiene frente a los duques. El

duque solicita una espada y Sancho, creyendo que le ataca, intenta huir, pero le detienen, ya que lo que va a hacer el duque es nombrarle gobernador de la Ciudad de Barataria. A oírlo, Don Quijote se siente orgulloso y Sancho, muy contento, le dice lo equivocado que estaba pensado que estaba loco. Toda la corte se alborozó y les vitorea. Mientras Don Quijote se retira a la biblioteca, Sancho se queda para recibir los respetos de toda la nobleza de Barataria. Sentado al lado de la duquesa, una interminable fila de personas le van saludando. Lanza pícaras miradas a las damas, hasta que llega la dama de compañía de la duquesa, a la que coge, sienta en sus rodillas, y tontea con ella mientras va saludando al resto de la nobleza, que parece no acabar nunca. Exhausto de tanto saludo, con los dedos hechos nudos, Sancho solicita comer algo y el duque hace que le acompañen. En la biblioteca, Don Quijote, ajeno a las danzas de las muchachas, está enfrascado en la lectura de los libros. El Chamberlain y el bufón acompañan a Sancho hasta una mesa, donde les hace unos juegos de mano mientras llega la comida. Unos criados le ponen un babero y un succulento asado delante. Pero cuando Sancho se dispone a comérselo, el Chamberlain se lo impide diciéndole que su comida está envenenada, y se lo retiran. Le traen otro plato, pero se lo vuelven a escamotear; un trozo de queso, también parece estar mal. Por fin parece que puede hincar el diente a una gran salchicha, pero la prueba y le sienta mal.

Don Quijote acude a presencia de los duques. Cuando está con ellos, hace entrada un caballero en armadura que dice llamarse el Caballero Blanco de Castilla, y desafía a un combate mortal a Don Quijote, quien recoge el guante. Esa noche, Don Quijote sueña con el combate, y Sancho, con su rucio, con vino y con... su mujer. Los dos duermen sin sospechar que el clímax de la broma está siendo preparado cuidadosamente por el duque y su corte: organizan una gran pelea con espadas en el patio, cuyo ruido despierta a Sancho, que trata de esconderse. A su habitación llegan unos soldados y el Chamberlain, que le comunica que están siendo atacados y le pide que les salve, pero Sancho se vuelve asustado a la cama. Pero los soldados le ponen dos grandes escudos, uno delante y otro detrás, y armado con una lanza sale a luchar, enfrentándose con los supuestos atacantes con valentía; pero cuando se ve apuntado por decenas de lanzas, distrae a los enemigos y se las apaña para salir huyendo, lo que provoca el jolgorio general. Sancho fracasado, Don Quijote tiene que enfrentarse solo con el Caballero Blanco de Castilla. En el patio del palacio se dispone todo para el combate; los caballeros están preparados; Sancho asiste escondido detrás de una columna; el público y los duques jalean y se divierten. Empieza la lucha, que es muy dura, y

Sancho sufre enormemente por su señor. Don Quijote es derrotado y cae maltrecho, y Sancho, llorando y lleno de indignación por las risas de la gente, sale de su escondite y llega hasta el malherido caballero, que está siendo atendido por un encapuchado. Sancho lo toma entre sus brazos y le besa, entre lloros y lamentos, maldiciendo a todo el mundo por su crueldad. Los soldados le apartan de Don Quijote, que es introducido en una jaula de madera sobre un carro. Sancho forcejea violentamente, consigue desasirse y monta en el rucio detrás de la carreta que se lleva a Don Quijote. Son despedidos entre vítores y burlas por los duques y toda su corte.

Ya en el camino, la triste comitiva está encabezada por el Caballero Blanco de Castilla, que no es otro que Carrasco, mientras que el encapuchado que atendió a Don Quijote en el Palacio es el cura y el paje que conduce el carromato es el barbero. Sancho no sale de su asombro, y se lamenta porque el ridículo romperá el corazón de su señor. Sacan a Don Quijote de la jaula, y le ponen al corriente de todo lo que ha pasado. Don Quijote se siente un viejo humillado y avergonzado, inconsolable a pesar de los intentos de animarle de Sancho, y los dos rompen a llorar. Las lágrimas parecen contagiarse a todos los presentes. Ayudan a subir a don Quijote al burro de Sancho y los dos parten solos, y Carrasco, el cura y el barbero les despiden de nuevo entre risas. "Fue un sueño espléndido, una ilusión nacida de la vanidad. Pero también los sueños tienen un final". Don Quijote y Sancho se pierden por el horizonte.

Comentario: La sinopsis la hemos elaborado a partir del visionado de una copia (incompleta) procedente del National Film Archive Collection de Londres. Estamos ante una versión muy libre de la novela de Cervantes, en la que se alternan la adaptación de capítulos (con alteraciones de orden y, a veces, también del sentido de los mismos), tanto de la primera como de la segunda parte, con nuevas situaciones inventadas. La película comienza con la locura de Don Quijote (I:1), y desde el primer momento Sancho entra en escena, con aspecto permanente de estar bebido, antes de la primera salida. Asistimos a cómo Don Quijote le convence para que le acompañe (I:7). El momento de velar las armas sucede en casa de Don Quijote antes de partir (y no en la venta, en la primera salida en solitario, I:3). Cuando Sancho se despide de su familia, vemos que es padre de una numerosa prole (tiene seis hijos, y no dos, todos pequeños). El cura y el ama proceden a la quema de la biblioteca de Don Quijote (I:6). Sansón Carrasco aparece desde el principio, presentado como un holgazán y bromista adinerado (en la novela, el bachiller no aparece hasta la edición de la

segunda parte), pero tendrá también el papel decisivo que tiene en la novela. Sus acciones, en connivencia con el barbero primero, y luego también con el cura, tienen más protagonismo, son más propias de cretinos caprichosos y están guiadas más por diversión gratuita que por tratar de volver a la cordura al hidalgo. Así, Carrasco y el barbero preparan la farsa del encuentro de don Quijote con "Dulcinea" en la venta (que por supuesto el caballero ha tomado por un castillo), que no está en la novela, pero allí reconocemos, entre otros, el suceso del intento del ventero de cobrar al caballero y el manteo de Sancho (I:17). A continuación, sucede la aventura de los molinos de viento que Don Quijote toma por gigantes (I:8), pero el que es enganchado por el aspa del molino y termina maltrecho por los suelos es Sancho y no don Quijote. Por último, tenemos toda la parte de la estancia en el palacio de los Duques de Álvarez (en la novela los duques no tienen nombre) y el gobierno de Sancho de la Ciudad de Barataria (en la novela es una ínsula), que condensa y toma escenas del amplio bloque de capítulos que en el libro ocupa II:30-57, pero también con variaciones muy libres que conducen a la película hacia su desenlace. Por ejemplo, lo que en el libro se anuncia como un combate de Don Quijote con el lacayo Tosilos (II:56), que finalmente no tiene lugar, en la película se convierte en la feroz lucha con el Caballero Blanco de Castilla (en la novela, se trata del Caballero de la Blanca Luna, II:64); en ambos casos, este caballero es Sansón Carrasco y el final es igual: Don Quijote acaba vencido y malherido; pero en la película se dispone una jaula de madera para su traslado a la aldea, mientras que en la novela el empleo de la jaula sucede hacia el final de la primera parte (en I:46), cuando el cura y el barbero montan la farsa en la venta para hacer creer a Don Quijote que sufre un encantamiento y trasladarlo así a la aldea. El final de la película nos muestra a Carrasco, al cura y al barbero burlándose de nuestros personajes, quienes, vencidos y humillados, se pierden en el horizonte camino de casa.

Los autores de esta película apostaron claramente por una versión cómica de la novela, realizada primordialmente para hacer reír; de ahí sin duda la elección de George Robey para el papel de Sancho Panza, potenciando así su bufonesco protagonismo. Nacido George Edward Wade (1869-1954), Robey fue un comediante de music-hall muy popular en aquellos tiempos, llegando a ser conocido como "El Primer Ministro de la Risa". En los escenarios, desarrolló un tipo de personaje propio caracterizado por una nariz enrojecida y unas cejas grandes y fuertemente ennegrecidas. Caracterización que Robey conserva en esta película, lo que constituye una buena prueba de la sumisión del personaje al actor, y no

al revés. Otro ejemplo de ello lo tenemos en que la estrella Robey, en sus actuaciones, y ante la hilaridad constante de los espectadores, les espetaba siempre: "Desist!" ("¡Desistid!"), lo que hacía las delicias de su público; este latiguillo se lo dice un par de veces don Quijote a Sancho en las primeras escenas de la película. Cuando interpretó esta película tenía 54 años, y una década más tarde repetiría el mismo papel, pero sin el exceso de carga bufonesca, en la versión inglesa de Don Quijote de Georg Wilhem (1933). Su compañero en la película en el papel de don Quijote fue Jerrold Robertshaw (1866-1941), prestigioso actor teatral que comenzó a intervenir en el cine a comienzos de los años veinte, llegando a trabajar con directores como Alfred Hitchcock (*Downhill*, 1927), Herbert Wilcox (*Tiptoes*, 1927) o Victor Saville (*Kitty*, 1929), además de estar en varias ocasiones a las órdenes de Maurice Elvey, el director de este Don Quixote. De verdadero nombre William Seward Folkard, Maurice Elvey (1887-1967) empezó como actor y tramoyista, aunque rápidamente pasó a dirigir y producir obras teatrales con su propia compañía. Cambió el teatro por el cine en 1912, deviniendo un director prolífico y con merecida fama de rápido (algunas fuentes cifran su producción en alrededor de 300 largometrajes y una gran cantidad de cortometrajes).

La película no se llegó a estrenar en nuestro país.

La gitanilla

Francia, 1924.

Producción: Films André Hugon.

Dirección y Guion: André Hugon.

Argumento: Basado en la "Novela ejemplar" homónima de Miguel de Cervantes.

Fotografía: Alphonse Gibory, Julien Ringel.

Intérpretes: Ginette Maddie (la gitanilla), James Devesa (Andrés), Jeanne Bérange (Dolores), Georges Deneubourg (alcalde), Léon Courtois (jefe de los gitanos), José Durany (Antonio), Marie-Louise Vois, Robert Guilbert, Los Caritos.

Blanco y negro.

Ficción.

Metraje: 1650 m.

Fecha de estreno: Francia, 18 de abril de 1924; España, octubre de 1925.

Sinopsis: Existía una costumbre entre los gitanos que consistía en robar una niña, si la casualidad los llevaba a Madrid el día de la fiesta de Santa Ana. Para obedecer esta vieja costumbre, roban una niña, y la tribu es recompensada por este rapto con un éxito completo en todas sus hazañas.

Fue la vieja gitana Dolores quien se encargó de robar a la niña; la pequeña es bautizada solemnemente ante el jefe de la tribu de los gitanos con el nombre de Gitanilla que significa "gitana pequeña". Gitanilla se había convertido en la mascota de la tribu. Bonita, espiritual, bailarina extraordinaria, era a la vez una ladrona de primera clase. Gitanilla llamaba a Dolores, abuela, creyendo ser su nieta; la Gitanita se sentía, por otra parte, muy orgullosa entre sus amigos los gitanos.

Por donde pasaba, Gitanilla levantaba, por su gracia y sus bailes, la admiración de las gentes sencillas y de los ricos y nobles; pero era pura y rechazaba a todos los pretendientes que la pretendían. Entre éstos, se encontraba un gitano famoso por su insolencia y temeridad, llamado Antonio El Gran, pero Gitanilla lo despreciaba. Sin embargo, un día, en el transcurso de una fiesta local, en un baile de 8 gitanos, 4 ancianas y 4 jóvenes, que Antonio, gran bailarín, encabezaba, la Gitanilla, que por primera vez aparecía en un concurso, tenía tanto encanto que maravilló a todo el mundo. Acudieron de todas partes para verla, y se le acordó por unanimidad el premio al mejor baile.

Allí un gentilhomme se fijó en ella y le hizo la corte insistentemente; con agudeza ella había respondido a sus intentos diciéndole que sólo se casaría con un gitano, y el joven se había entristecido. Sus compañeros de diversión no habían podido alegrarle. Este joven era el hijo de una de las más importantes familias de España. Era conocido por su belleza y grandeza de alma. Se llamaba Andrés.

Muy triste esa tarde, Andrés deambulaba sólo por la ciudad cuando oyó gritos. Le pareció reconocer la voz de la Gitanilla. Voló a socorrerla. Era en efecto la bella bailarina que luchaba con Antonio. Este había aprovechado la noche para atraer a la muchacha a una verdadera emboscada. Andrés llegaba en el momento oportuno para liberar a la Gitanilla, y Antonio loco de rabia se lanzó contra el joven. La Gitanilla le gritó a Andrés que huyera, temiendo la cólera del gitano y conociendo su temible fuerza y sus mañas, pero Andrés le esperó a pie firme. Fue un combate rápido del que Andrés salió victorioso. La Gitanilla estaba asombrada, miró a Andrés a los ojos y para darle las gracias le dijo: ¡Hazte gitano! ¡Hazte gitano!, esta frase se repetía como un leitmotiv en la mente de Andrés. ¡Hazte

gitano!

Entonces, una noche que, en su campamento, los gitanos contaban el dinero y mercancías que habían robado en camino, y la Gitanilla estaba bailando a la luz de las linternas, surgió un joven que pidió ser recibido por el jefe de la tribu. Declaró que quería hacerse Gitano. Gitanilla reconoce al joven que le hace la corte, suplica al jefe de la tribu que lo acepte entre ellos, y el desconocido es admitido en el grupo con el nombre de Andrés Caballero. Pero Antonio estaba al quite: "La costumbre quiere, dijo, que nadie sea admitido en nuestra tribu sin haber realizado las pruebas que debe superar un verdadero gitano". La costumbre es estricta y el anciano jefe tiene que doblegarse. Andrés y la Gitanilla se miran, y una leve sonrisa ilumina el bello rostro de Andrés. Está dispuesto a sufrir todas las pruebas que quieran.

Gitanilla está un poco intranquila, pues conoce la dificultad de estas pruebas. Los gitanos forman un círculo; las mujeres delante sentadas y en cuclillas en el suelo, con los ojos brillantes, felices de asistir a un espectáculo muy apreciado entre ellos. Los hombres de pie, con el cigarro pegado a los labios, con expresión despectiva y socarrona hacia el hombre de ciudad que quiere imponerse la dura vida que llevan ellos. Dos gitanos jóvenes colocan a Andrés sobre el tronco de un árbol, le ponen un martillo y unas tenazas en las manos y le hacen dar dos saltos a los sonos de las guitarras. Andrés lo hizo con una gracia y una soltura que sorprendió a todo el mundo. Antonio miraba con cierta extrañeza, pero esperó con impaciencia las pruebas finales. Después desnudaron un brazo de Andrés, le anudaron un pañuelo de seda, a través del cual metieron un palo y apretaron con fuerza. Andrés no rechista. Mira a Gitanilla con una sonrisa. Muchas gitanas, viejas y jóvenes, contemplaban a Andrés, unas con admiración, otras con amor. Ahora había que franquear el fuego. Un gran brasero estaba encendido en medio del rancho, tomando aliento, había que atravesarlo saltando. Andrés lo consiguió de nuevo, después fue el turno de la doma del caballo. Andrés lo volvió a lograr. Terminadas estas ceremonias, el gitano viejo, tomo a Gitanilla de la mano, la puso frente a Andrés y habló así: "Si la quieres, tómala como esposa". Pero Gitanilla respondió: "Le concedo dos años para reflexionar". Andrés aceptó todas las condiciones.

Después hubo grandes festejos, y las danzas entre gitanos y gitanas se continuaron a la luz de los fuegos encendidos en el rancho, durante una buena parte de la noche. Como todo buen gitano, Andrés debía ser iniciado en el robo. Numerosos compañeros se ofrecieron para darle lecciones, pero Andrés declaró que prefería robar solo, lo que provocó la burla de

Antonio, que vio con desprecio como Andrés se lanzaba en su caballo campo a través. "Sabes -dijo a uno de sus compañeros que estaba cerca de él- lo que Andrés nos traerá esta noche". El otro le miró interrogante. "El Viento", le respondió. El otro se dio media vuelta y se fue escéptico, porque Andrés había sido la admiración de todos. Por la noche Andrés volvió y depositó ante el gitano viejo el trabajo del día, que era un puñado de pollos, un cargamento de conejos, frutas, vino del mejor, etc. Andrés, él solo, había robado más que todos los demás; en su rincón Antonio reventaba de desprecio, mientras que la Gitanilla miraba a su "prometido" con admiración. Al día siguiente Andrés partió de nuevo a caballo. Iba a pagar a las personas a las que había robado la víspera el importe de sus hurtos. Andrés era un ladrón admirable, pero pagaba lo que tomaba con su dinero.

Un día, en un mesón, Andrés encuentra a un hombre que le insulta, se baten en duelo, y Andrés mata a su ofensor. Lo meten en prisión por orden del gobernador de la provincia. Gitanilla está desesperada; pide al gobernador autorización para visitar en prisión a su amado. El gobernador rehúsa; entonces ella se dirige a la mujer del gobernador. Es una mujer melancólica que no quiere recibir a nadie. Sin embargo acaba por recibir a la Gitanilla, que va con su vieja Dolores. Después de varios incidentes dramáticos, y las preguntas hechas a Gitanilla, la mujer del gobernador reconoce a la hija que le robaron, y la vieja Dolores no tiene más remedio que confesar su crimen.

Pero el gobernador, implacable con los gitanos que han cometido gran número de robos en la provincia, ha querido dar un escarmiento y condena a Andrés a muerte. La mujer del gobernador implora clemencia por Andrés, pero es demasiado tarde, Andrés deberá ser ejecutado, la orden acaba de ser dada, precisamente en el momento en que el gobernador se entera de que Gitanilla es su hija y novia del gitano. Gitanilla pide entonces casarse con Andrés en la cárcel. Los gitanos podrían quizá asaltar la prisión y liberar a Andrés.

Mientras tanto la gitana Dolores, ha huido y se presenta en casa del padre de Andrés, anciano desesperado por no tener noticias de su hijo. Ella le confiesa la verdad y le cuenta todo lo sucedido. Entonces el padre se presenta ante el rey e invoca clemencia por su hijo. Se le concede la gracia, sobre todo teniendo en cuenta que el hombre muerto no era gran cosa y estaba perseguido por numerosos crímenes. Gitanilla recupera por fin a Andrés Caballero; su noviazgo es oficial. Gitanilla va a despedirse de sus amigos los gitanos, quiere que asistan a su boda, cosa que hacen; el día de la ceremonia varios de sus amigos aprovechan la ocasión para arramblar con los cubiertos de plata. Pero esta vez, la vieja

Dolores, ascendida a intendente, llena de dignidad, quiere entregarlos a la justicia.

Comentario: No se conservan copias de esta película, por lo que sólo hemos podido comparar, con todas las cautelas, la novela con la sinopsis que hemos reproducido de *Le Film français*, nº 19, 1 de marzo de 1924, págs. 873-876. De esta comparación encontramos que, aunque se mantiene la línea principal de la acción, hay algunas diferencias importantes entre una y otra. La película comienza con el secuestro de la niña que crecerá como la gitanilla, cuando en la novela, sólo al final sabremos que fue robada a sus verdaderos padres. También se enamora de ella un noble llamado Andrés (en la novela se llama D. Juan de Cárcamo; Andrés Caballero será el nombre que adopte cuando decida vivir con los gitanos), al que la gitanilla rechaza diciendo que ella sólo se casaría con un gitano. Pero la gran diferencia está en la creación de un personaje que no existe en la novela y que tendrá un gran protagonismo en la película: el gitano Antonio, pretendiente de la gitanilla, al que ella rechaza. Su insolencia hará que intente aprovecharse de la gitanilla, pero la intervención afortunada de Andrés se lo impide, peleándose y venciendo a Antonio, lo que provoca el odio de éste y la admiración de la gitanilla, que pide a Andrés que se haga gitano. Una vez que Andrés decide hacerse gitano por amor, viene toda la parte de las duras pruebas a las que es sometido para convertirse en uno de ellos, que en la novela no son tantas y son más suaves. En la película desaparece toda la historia relacionada con el paje poeta Alonso Hurtado (que al principio de la novela proporciona romances a la gitanilla y se convierte más tarde en camarada del "gitano" Andrés) y el personaje de Juana Carducha, enamorada de Andrés, quien, en la novela, al rechazar éste sus requerimientos amorosos, se venga tendiéndole una trampa para que le detengan por robo (lo que hará que Andrés mate a un soldado, sobrino del Alcalde, que le ha abofeteado, y se le condene a muerte por ello). En su lugar, será un duelo en el que Andrés mata a un personaje de baja estofa lo que dé con él en la cárcel y desencadene el resto de los acontecimientos, a partir de aquí muy similares a la novela, con algunas variaciones: la parte en la que la gitana Dolores va a buscar al padre de Andrés y la intervención de este solicitando clemencia al rey para su hijo y consiguiéndola, lo que no sucede así en la novela (serán las acciones del corregidor las que, al hacerse pública la verdadera identidad de la gitanilla/Constanza y de Andrés/Don Juan, fuercen la decisión del alcalde, tío del soldado muerto, de retirar el pleito, ayudado también por una generosa cantidad de dinero).

El director de la película fue André Hugon (1886-1960), quien comenzó su carrera a

mediados de los años diez, y desde entonces fue autor de más de cincuenta títulos, la mayoría de los cuales también produjo, pero cuya obra, a pesar de estar salpicada de éxitos, cayó en el olvido después de su muerte. Hugon demostró a lo largo de su carrera su interés por nuestro país, como lo prueba que al menos cuatro de sus producciones estaban ambientadas en España: *Rose de Grenade* (1921), *Fille de rien* (1921), *El Jefe político* (*La Réponse du Destin*, 1926), y, por supuesto, *La gitanilla*; y, en particular, su interés por la obra de Cervantes, ya que antes de realizar esta última al parecer había tratado de llevar al cine *Don Quijote de La Mancha* en 1921, proyecto que no llegó a realizarse.

En la película es reseñable la presencia entre los intérpretes de dos actores españoles: James (Jaime) Devesa (de origen argentino, y que ya había intervenido, en un papel secundario, en la adaptación de esta novela de Cervantes dirigida por Adriá Gual en 1914), y José Durany. El primero, que da vida en esta ocasión a Andrés, actuó en España en varios títulos dirigidos por Henry Vorins a principios de los años veinte; más tarde prosigue su carrera, sobre todo en Francia, hasta que a comienzos de los años treinta protagoniza varias de las producciones que los estudios americanos realizaban en español, primero en los estudios que la Paramount tenía en Joinville-Le-Pont (París), y más tarde en Estados Unidos. En esta etapa es destacable su intervención en varios títulos protagonizados por el cantante Carlos Gardel. Por su parte, José Durany (el gitano Antonio en la película) debutó en los años diez en nuestro país, y mantuvo una carrera de cierta consideración a las órdenes de los principales directores de la época, como Ricardo Baños, Albert Marró, Adriá Gual, Fructuoso Gelabert o Josep Gaspar, hasta que falleció durante la Guerra Civil.

Mientras que los interiores de la película se rodaron en los estudios de Joinville-le-Pont, es muy probable que algunos exteriores se rodaran en España, al menos eso se deduce de algunas noticias en la prensa de la época (*Cinémagazine*, nº 16, 18 de abril de 1924).

Reseña: “Una nueva película de marca hispana, es decir, siempre un motivo de curiosidad y de esperanza, y muchas veces de temor. Hasta hoy, la producción cinematográfica era española por los intérpretes, y por los paisajes, fondo y figuras; pero pocas veces hemos podido admirar aunados lo castellano de la manufactura con lo español del asunto. Hoy, con *La gitanilla*, de Cervantes, nos ofrecen la más española de las películas, sin españolismos ni españoladas. Delicada y fuerte, sentimental y picaresca, popular y castiza, *La gitanilla* del inmortal Cervantes cobra vida corpórea, integrándose de un modo fehaciente y tangible al grupo de las más grandes creaciones del arte español. Si la producción nacional obtiene

actualmente favorable acogida por casi todos los públicos españoles, no es dudoso que a La gitanilla le aguarda un éxito rotundo, tan sólo sea como homenaje al primero de nuestros literatos: al excelso autor de Don Quijote de la Mancha." (V.G.: "La gitanilla, de Cervantes", en *El Imparcial*, Madrid 3 de octubre de 1925, pág. 6).

"Las aventuras de capa y espada poseen un indiscutible atractivo desde que en ellas reina el romanticismo, y la fantasía se puede ejercitar libremente. Ningún tema mejor que la Gitanilla podría prestarse a este juego, ya que la intriga del cuento español no solo elige como marco la última patria de la caballería errante, sino también los campamentos gitanos. Así el drama cinematográfico escapa al ridículo de algunas reconstituciones históricas y adquiere un color y un ritmo que se convierten en sus principales factores de interés. Una vida intensa anima cada escena, y la cadencia de algunas peleas es digna de las películas americanas. Las pruebas de iniciación de Andrés, su duelo en la venta, están compuestas con un loable cuidado en el movimiento, y todos los actores interpretan con inaudita convicción." (*Le Film français*, nº 19, 1 de marzo de 1924).

"Rodada al otro lado de los Pirineos, La Gitanilla, muy hábilmente adaptada está interpretada con mucho entusiasmo por Ginette Maddie, encantadora y trepidante muy a gusto en el personaje de la gitana. James Devesa, al que ya habíamos tenido ocasión de aplaudir en Militona, lleva a cabo con vehemencia y talento el papel simpático de la acción, papel que hubiera querido Douglas Fairbanks. Las notables cualidades deportivas de este joven galán se dan rienda suelta: salta, brinca en los tejados, monta a caballo con soltura y facilidad. Durany hace un traidor de aspecto inquietante. Mme. Bérange, que pone siempre tanto cuidado en sus composiciones, perfila una gitana vieja, y Marie-Luise Vois una noble española. Courtois, Deneubourg, Guilbert y los bailarines Los Caritos, completan esta distribución homogénea, que evoluciona en medio de paisajes pintorescos elegidos con gusto certero." (*Cinémagazine*, nº 16, 18 de abril de 1924, pág. 133).

Cyrano de Bergerac (Cirano di Bergerac)

Italia/Francia, 1925.

Producción: Extra Film Genina, UCI-Unione Cinematografica Italia.

Director y Productor: Augusto Genina.

Guion: Augusto Genina, Mario Camerini, Diego Angeli.

Argumento: Basado en la obra teatral homónima de Edmond Rostand.

Fotografía: Ottavio de Matteis.

Decorados: Luigi Sapelli.

Maquetas: Camillo Innocenti.

Intérpretes: Pierre Magnier (Cyrano de Bergerac), Linda Moglia (Roxana/Maddalena Robin), Angelo Ferrari (barón Christian de Neuville), Umberto Casilini (conde de Guiche), Alex Bernard (Ragueneau), Gemma de Sanctis (Gobernanta), Roberto Parisini, Maurice Schutz.

Coloreada.

Ficción.

113 minutos.

Fecha de estreno: Roma, 25 de enero de 1926.

Sinopsis: Cyrano de Bergerac es uno de los más grandes espadachines del París del siglo XVII, pero su coraje, la poesía y el ingenio no pueden compensar su grotesca nariz. A pesar de que está enamorado de su hermosa prima Roxane, lo mantiene en secreto. El apuesto Christian, sin embargo, está dispuesto a declarar su amor a la bella Roxane, pero no tiene el don de palabra que posee Cyrano. Así que Bergerac se ofrece a ayudarlo, escribiéndole cartas de amor con las que Christian consigue enamorarla. Ambos hombres van a la guerra, y Christian, que descubre que Cyrano ama a Roxane, se deja morir en la batalla. Cyrano, sin embargo, todavía no confiesa la verdad. Roxane la descubre por sí misma años más tarde, después de que el exhéroe se ha visto reducido a la pobreza. Cyrano muere a causa de las heridas que ha recibido en una pelea con sus enemigos.

Comentario: Conocida es la admiración que el dramaturgo francés Edmond Rostand (1868-1918) profesaba por Miguel de Cervantes (hasta el punto de que, en el jardín de su casa, Rostand instaló un busto del escritor alcalaíno en un lugar privilegiado junto a Victor Hugo y William Shakespeare), por lo que resulta natural que su creación más famosa, Cyrano de Bergerac, profesara idéntica devoción por don Quijote. Esto justifica la presencia de este título aquí, ya que la fuente original en la que se basa la película, la obra teatral homónima escrita por Rostand en 1897, incluye una referencia a la obra Don Quijote de La Mancha, la cual prevalece en esta adaptación al cine, la sexta que se realizará desde los inicios de éste, y a la que seguirán otras más, buena prueba del enorme éxito de la obra teatral. Son apenas unas líneas que cierran la escena VII del Acto II, un diálogo entre el protagonista, el valiente mosquetero gascón Cyrano de Bergerac, y el confabulador y traidor conde de Guiche, que se

desarrolla así:

DE GUICHE, que se ha dominado, con una sonrisa: ... ¿Habéis leído Don Quijote?

CYRANO: Sí, y me descubro ante el nombre de ese extravagante.

DE GUICHE: ¡Podrías entonces meditar...

UN PORTEADOR, apareciendo al fondo: Aquí está la silla.

DE GUICHE: ... sobre el capítulo de los molinos!

CYRANO, saludando: Capítulo trece.

DE GUICHE: Pues, cuando se les ataca sucede a menudo...

CYRANO: ¿Yo ataco entonces a la gente que cambia según el viento?

DE GUICHE: ... que un molino con sus grandes brazos de tela ¡os lance al barro!...

CYRANO: ¡O bien a las estrellas!

(Edmond Rostand: *Cyrano de Bergerac*. Comédie heoïque en cinq actes, en vers, Fasquelle Éditeurs, París, (s/f), págs. 82-83).

Nos hemos tomado la molestía de reproducir el diálogo porque, como vemos, Cyrano (Rostand) señala equivocadamente como el trece el capítulo de los molinos de viento, cuando en realidad es el ocho, y ello quizá se debe a que, como señala Mauro Armiiño, al estar escrita la obra en verso alejandrino clásico, Rostand ha de hacer rimar la palabra chaise (silla) con treize (trece) (Edmond Rostand: *Cyrano de Bergerac*. Prólogo, traducción y notas de Mauro Armiiño; Alianza Editorial, 2008, pág. 178, nota 30. Por cierto, Armiiño señala aquí que el citado capítulo de *El Quijote* es el XVIII, en lo que sin duda ha debido de ser un error al querer poner VIII). En cualquier caso, este error no se reproduce en esta película muda, ya que los intertítulos abrevian el diálogo, si bien sucede el hecho curioso de que la alusión al capítulo cervantino parece pronunciada por Cyrano y no por De Guiche:

«... ¿Ha leído usted Don Quijote? ¡En el capítulo de los molinos! Pues, cuando les atacan, sucede a menudo.../ ¡Que un molino con sus grandes brazos cargados de telas os lance al barro!...»

La película fue realizada en 1922, pero durante cerca de tres años estuvo sometida a un laborioso proceso de coloreado a mano en los talleres Pathé, por medio de plantillas, fotograma a fotograma, y cuyo bello resultado se puede apreciar en la copia restaurada por David Shepard en 1999 (con música de Kurt Kuenne, interpretada por la Olympia Chamber Orchestra bajo la dirección de Timothy Brock), que es la que el sello Divisa editó en DVD en 2008. El director de la película fue el italiano Augusto Genina (1892-1957), un prolífico

cineasta que empezó su carrera en 1912 y que se prolongó hasta los años cincuenta, rodando no sólo en su país de origen, sino también en Francia y Alemania. Entre sus títulos, destacan *La signorina Ciclone* (1916), *El corsario (Il corsario)*, (1923), *Premio de belleza (Prix de beauté)*, (1930), la coproducción con España Sin novedad en el Alcázar/*L'assedio dell'Alcazar* (1940) o *Cielo sobre el pantano (Cielo sulla palude)*, (1949).

Don Quijote de la Mancha (Don Quixote af Mancha)



Dinamarca, 1926.

Producción: Palladium Films.

Dirección y Guion: Lau Lauritzen.

Argumento: Basado en la novela homónima de Miguel de Cervantes.

Ayudante de dirección: Ignacio Caro.

Fotografía: Lars Jensen, Lauritz Fuglsang.

Decorados: Carl Jorgensen.

Sastrería: Peris Hermanos.

Intérpretes: Carl Schenstrøm (Don Quijote), Harald Madsen (Sancho Panza), Marina Torres (Dulcinea), Carmen de Toledo (Luscinda), Carl Bentsen (Cardenio), Max Jespersen (cura), Solveig Oderwaed-Lander (duquesa), Lorenzo Solá (ventero), Sra. de Solá (ventera), Faustino Breñaño (caballero de la Blanca Luna), Manuel Rosellón (capitán de galeotes), Ignacio Caro (mozo de la venta). Y en otros papeles: Jorgen Lund, Svend Nielsen, Holger Reenberg, Christian Schroeder, Gottfried Kolvergen, Kate Valentin.

Laboratorio en España: Laboratorios Madrid-Film.

Blanco y negro.

Ficción.

Metraje: 3.829 m.

Fechas de estreno: Copenhague, 30 de noviembre de 1926 (Palads); Barcelona, 18 de mayo de 1927 (Tívoli); Madrid, 24 de diciembre de 1927 (Real Cinema).

Sinopsis: Un letrado nos sitúa en La Mancha, "tierra desheredada y pobre de la provincia de Toledo". Encerrado en su casa, vive un hidalgo que se pasa todo el tiempo leyendo novelas de caballerías, con héroes que rescatan a princesas en peligro, castigan a los malvados y liberan a los oprimidos. Su sobrina, el ama y sus amigos, el cura, el barbero y el bachiller, se encuentran preocupados con esta afición, por la que ni come ni duerme. Exaltado por estas lecturas, que le hacen luchar espada en mano contra gigantes que sólo están en su imaginación, acaba perdiendo la razón: él quiere ser un caballero andante. En el granero de su casa recupera una vieja armadura. Sus allegados piensan en hacerlo desistir, aunque tengan que encerrarlo, pero al amanecer, nuestro hidalgo parte a caballo, armado con su lanza. Sabe que "un caballero andante sin amor es como un árbol sin hojas y sin fruta", y cuando se encuentra a una campesina en el camino, en su imaginación ve una Princesa, a la que llama Dulcinea del Toboso y a la que, arrodillado, consagra su corazón y sus aventuras. Emprende la senda, dejando a la muchacha ensimismada. Unos mercaderes de Toledo se cruzan en su camino; Don Quijote les da el alto y les exige confesar que no hay en el mundo dama que iguale la belleza de "la emperatriz de La Mancha, la incomparable Dulcinea del Toboso". Como quiera que los mercaderes le responden que sin ver a la tal Princesa no pueden hacer semejante afirmación, Don Quijote se ofende de que no les baste su palabra y se lanza contra ellos. Pero uno de los mercaderes consigue derribarlo y le propinan una paliza que le deja por los suelos. Un campesino vecino que pasa por allí le atiende, y al hacerlo le reconoce.(...)

[Don Quijote regresa al pueblo]

Cerca de la casa de Don Quijote vive el buen campesino Sancho Panza, al que un día el hidalgo se dirige para proponerle que le sirva como escudero, cosa que aquél acepta. Don Quijote le promete hacerle gobernador de una ínsula, ya que tales ganancias están en las vicisitudes de los caballeros andantes. Sin decir nada a nadie, los dos parten a la mañana siguiente. Pronto darán con su primera aventura: en su camino se encuentran con unos molinos de viento que Don Quijote toma por unos desmesurados gigantes. Sancho no ve los

gigantes que ve su señor, y trata de convencerle de que nos lo combata. Pero es inútil, y Don Quijote se lanza hacia ellos cabalgando, hasta que una de las aspas del molino le golpea y le derriba de su montura. Sancho acude presto a ayudarlo y se lamenta de la confusión de su señor.

Mientras tanto, en otro lugar, el padre de Cardenio le dice a este que le va a enviar junto a Fernando, el hijo del duque Ricardo. La noticia preocupa a Cardenio, que se verá así alejado de su novia, Luscinda. Acude a despedirse de ella, prometiéndose ambos que su amor será para siempre. Ya con Fernando, pronto se hacen amigos íntimos, sin secretos entre ambos. Fernando lleva a Cardenio a conocer a la dama de la que está enamorado, Dorotea, una joven tímida que no parece corresponder a los modos rudos de Fernando.

Por su parte, Don Quijote y Sancho, extenuados, llegan a una venta, que el caballero toma por un castillo. El ventero ayuda a Don Quijote a bajar del caballo y le proporciona un camastro para dormir en el cobertizo, con otros huéspedes, pero Sancho tiene que buscarse su acomodo. A la mañana siguiente, el ventero les quiere cobrar, pero Don Quijote responde que esas no son cosas que atañan a los caballeros andantes y se marcha. Sancho intenta hacer lo mismo, pero el ventero y sus sirvientes lo agarran y lo mantean salvajemente. Don Quijote lo ve volar por lo aires desde fuera y maldice. Cuando Sancho aparece, Don Quijote se lamenta de que no ha podido ayudarlo por haber sido víctima de un encantamiento.

Mientras, Fernando, al ver la tristeza de su amigo Cardenio por no poder estar con su amada, le propone partir inmediatamente para acudir a su lado. Llegan a la casa de Luscinda y Cardenio le pide a Fernando que le espere escondido. Los amantes se encuentran y manifiestan su impaciencia por casarse. Pero Fernando se ha quedado prendado de la belleza de Luscinda.

Don Quijote y Sancho topan en su camino con un rebaño de ovejas, que el hidalgo toma por un ejército que marcha hacia ellos al ritmo de tambores y trompetas. Sancho ni ve ni oye tal cosa, simplemente ve a las ovejas balando, y no puede impedir que su amo se lance lanza en ristre contra los pobres animales, ante la desesperación de los pastores que tratan de detenerlo.

Fernando no puede dejar de pensar en Luscinda, y tiene que disimular cuando Cardenio le habla de una carta en la que ella le ruega que pida a su padre que solicite al suyo su mano. Fernando se ofrece para interceder por su causa.

El señor Antonio es el barbero de dos pueblos, y cada día hace el trayecto de uno a otro. Para protegerse del sol y de la lluvia, acostumbra a ponerse en la cabeza su bacía. Cuando Don Quijote lo ve, piensa que lleva puesto el yelmo de Mambrino y se lanza hacia él para arrebatárselo, pero no hace falta, pues al ver el barbero acercarse a Don Quijote con su lanza, se apea del mulo, sale corriendo y cae tras de sí la bacía. Don Quijote se congratula de su "conquista", aunque Sancho piensa que se trata de una bacía. Con ella puesta, Don Quijote se siente "invulnerable".

Cardenio recibe una carta de Luscinda en la que le dice que Fernando ha cumplido con la promesa que le hizo, pero lo ha hecho para pedirla en matrimonio para él, y no para Cardenio, por lo que se encuentra desesperada y le ruega que acuda lo antes posible. Cardenio acude raudo para tratar de impedir la boda. Escondido en la iglesia, ve llegar a la pareja y a los invitados. Cuando Fernando da el sí, Cardenio pierde la razón, y no puede ver como Luscinda se desmaya sin dar su asentimiento.

En esto que Don Quijote y Sancho ven acercarse una cuerda de presos. El caballero les detiene y pregunta por qué van así "estas pobres gentes", a lo que los guardias responden que son galeotes que van presos a servir al rey. Ante esto, Don Quijote exige su liberación, y como quiera que los guardias le llaman loco y se burlan de él, les ataca y empieza una pelea, durante la cual los galeotes se liberan y ahuyentan a sus vigilantes. Don Quijote exige a los liberados que acudan a postrarse ante Dulcinea de su parte y le cuenten lo que ha hecho por ellos, cosa que no están dispuestos a hacer, por el contrario, en señal de "agradecimiento", apedrean a amo y escudero, y huyen de allí. De noche en la sierra, Sancho se queda dormido mientras monta guardia sobre su rucio. Uno de los galeotes liberados le roba sigilosamente el rucio a Sancho, mediante un ingenioso ardid: poniendo cuatro palos de madera bajo la montura, a modo de rudimentaria estructura, en lugar del rucio, sin que se despierte Sancho. Al despertar, se asombran de lo sucedido, que Don Quijote achaca a "los encantadores que les persiguen sin tregua". Cuando están comiendo tranquilamente, Sancho ve en lo alto de las rocas a un joven, que se acerca con agresividad, pero se calma y Don Quijote le ruega que les cuente la desdicha que le ha llevado a vivir allí como un salvaje y le ofrece su ayuda. Se trata de Cardenio, quien en el transcurso de su relato de su amor por Luscinda y la traición de su amigo Fernando, sufre un arrebató de locura, ataca a caballero y escudero y sale corriendo. Sancho increpa al joven, pero Don Quijote le comprende y siente que su desesperación también debe ser la suya, porque es

propio de caballeros sufrir penas de amor. Decide que hará penitencia por su dama: se despojará de la ropa y de las armas, se dará de cabeza contra las rocas y dará volteretas, pero antes ordena a Sancho que parta a decirle a Dulcinea que está loco de amor por ella. Sancho se pone en camino, y cerca de una venta se encuentra al cura y al barbero que, inquietos por la suerte de Don Quijote, habían salido en su búsqueda. Sancho rehúsa la invitación de entrar en la venta, porque es donde le mantearon y piensa que está encantada. Aunque temeroso, finalmente accede y les refiere el estado del hidalgo y lo que hace para ganarse el corazón de Dulcinea. Entonces al cura se le ocurre montar una comedia: pide al ventero que le preste un traje de mujer y disfraz a al barbero, que se hará pasar por una princesa errante, de padre destronado, que acude a pedir ayuda a Don Quijote. Sancho, convencido de hacerlo por el bien de su amo, conduce al cura y a la "princesa" por la Sierra. En un riachuelo ven a un muchacho refrescándose los pies, pero al acercarse descubren que se trata de una joven, que al verlos trata de huir. La calman y le piden que les cuente que desdicha la ha llevado allí, pero en ese momento Sancho descubre en las rocas a Cardenio, el cual se acerca a ellos violentamente, pero enseguida se fija en la chica, a la que reconoce como Dorotea, la enamorada de Fernando. Al ser interrogada, les cuenta que, no pudiendo soportar más la pena y la vergüenza, había decidido encontrar y matar al causante de su deshonor, pero al no ser posible por la marcha de él, se refugió en la soledad de la Sierra. Cardenio le pregunta si sabe que la mujer por la que Fernando le ha traicionado es su amada, lo que sorprende a Dorotea. Ante la emoción de Cardenio, Sancho teme otra crisis como en el encuentro anterior, y alerta al cura, pero éste pone calma y asegura que todo acabará bien. Pero antes, solicita a Dorotea su colaboración para ayudar a otro desgraciado, haciéndose pasar por princesa. Al llegar donde está Don Quijote haciendo su penitencia, Sancho se adelanta y le anuncia la llegada de una princesa que demanda su protección para salvar a su padre de un malvado encantador. Don Quijote se viste presto con su armadura para recibirla; la "princesa" se postra a sus pies y le cuenta su pesar, pero este le hace levantarse y se pone a su servicio.

En otro lugar, unos enmascarados entran por la fuerza en un convento y secuestran a una novicia.

El grupo de Don Quijote llega a la venta, donde se recibe a la princesa con digna atención. Sancho sale al patio a ocuparse de Rocinante, y se encuentra con su rucio; también aparece el ladrón, que huye perseguido y maldecido por Sancho.

Los enmascarados y su secuestrada llegan a la venta, y el ventero anuncia su llegada a nuestros amigos. Como quiera que Dorotea no desea ser vista por nadie, se retira a otra habitación, acompañada por Cardenio. El misterioso aspecto de los recién llegados, y los lamentos de la mujer, totalmente cubierta con una sábana, hacen que el cura se acerque para ofrecerle consuelo. Pero el que la acompaña le pide que no se ocupe de "una ingrata" y "que no la haga hablar sino quiere escuchar sus mentiras". Al oír estas palabras, la mujer se descubre y asegura que ella no miente: "Por haber sido demasiado sincera me encuentro en tal estado". Al oír su voz, Cardenio reconoce a Luscinda, y sale de la habitación, seguido de Dorotea. Se encara con el enmascarado, le quita el antifaz y descubre al miserable Fernando, al quien exige razón de su traición. Dorotea se acerca a Fernando y se arrodilla, Luscinda se abraza a Cardenio y detiene su furia; Don Quijote asegura que no permitirá una pelea delante de una mujer, y "quienquiera que haya cometido una injusticia se las verá con él". Pide a Fernando que repare sus culpas sino quiere sentir su cólera. Dice a Cardenio y Luscinda que conoce su sufrimiento y les pide que sean dichosos a partir de ahora. "¡Esta es la voluntad de Don Quijote!" Cardenio y Luscinda son felices de estar juntos de nuevo; Fernando, que reconoce sus culpas y la injusticia cometida con Dorotea, pide a ésta que le perdone. Esa noche, cuando las dos parejas están de nuevo juntas y enamoradas, Sancho irrumpe apresuradamente para anunciar que su señor está librando un combate terrible y ha visto correr la sangre. Acuden todos y ven a Don Quijote luchando enconadamente con unos odres de vino, que al romperse desparraman todo su contenido. El ventero consigue calmarle echándole un cubo de agua por encima. En su desvarío, Don Quijote dice haber matado a todos: "Veis el reguero de sangre". Pero Sancho le dice que no es sangre, sino vino, y que ha destrozado todos los odres, que habrá que pagar.

"Con la ayuda de un subterfugio, el cura y el barbero han conseguido llevar de nuevo a Don Quijote a su casa". La sobrina se pregunta si se mantendrá en la casa, a lo que el cura le replica que ha tomado cuidado para que nada le recuerde las historias de caballerías. Así, cuando Sancho acude a visitarlo, intentan impedirselo, pero Don Quijote lo ve y reclama su presencia. Sancho le habla de la ínsula que le prometió, y Don Quijote le dice que "un caballero jamás olvida su palabra" y le despide con un "nos veremos de nuevo, Sancho" que deja inquietos a sus allegados.

Concedores de las extraordinarias aventuras de Don Quijote, los duques de Médoc se prometen ofrecerle su hospitalidad en su castillo y regocijarse con todas sus locuras. Un día

que están de caza se topan con Don Quijote y Sancho, quienes, al verles, y tras subir a sus monturas con dificultad y varias caídas debido al nerviosismo, se dirigen a saludar a la comitiva ducal. Los duques les corresponden y les dicen que "es un honor encontrarse con el más célebre de todos los caballeros". La duquesa también reconoce al "famoso Sancho Panza", lo que emociona a éste. El duque les invita a acompañarles para que su padre pueda conocer a Don Quijote, cosa que aceptan. La comitiva, encabezada por tambores y cornetas, se pone en marcha. Las gentes de palacio están avisadas de la llegada de Don Quijote, que es recibido con toda la guardia haciéndole los honores. Ante la presencia del gran duque se arrodilla, pero éste le pide que se levante. Don Quijote le dice que desde este momento "vuestros enemigos son los míos y mi brazo y mi lanza son vuestros". Una dama se fija en Sancho, "considerado el más célebre de los escuderos", lo que le ruboriza, y provoca la risa del grupo de damas. El gran duque le dice que sabe que su sueño es ser rey o gobernador, y decide hacérselo realidad, concediéndole el gobierno de una ínsula de su propiedad. Don Quijote alaba la honestidad y la virtud de Sancho, que le harán un buen gobernador, y le ofrece su consejo para cuando lo necesite. La alegría de Sancho es incontenible.

Los habitantes de la ínsula están advertidos de la farsa en la que harán creer a Sancho que es el gobernador y así, le hacen un recibimiento grandioso, a los gritos de "¡Viva el nuevo gobernador!". Enseguida empiezan sus responsabilidades: vestido con ropajes acorde a su cargo, sentado en el sillón en un gran salón, empieza por impartir justicia: una mujer dice haber sido violada por el hombre que le acompaña y le exige una indemnización de cinco reales; éste se niega a pagar, diciendo que se acostaron voluntariamente sin que ella le hubiese hablado de dinero, y se origina una pelea entre ambos; Sancho decreta que el hombre le pague los cinco reales. Cuando la mujer se retira, Sancho insta al hombre a que vaya rápido a quitarle el dinero que le ha dado; consecuentemente la pareja regresa a la sala forcejeando; la mujer quejándose de lo que intenta hacer el hombre dice que antes le quitarían la vida que la bolsa con el dinero. Sancho, que ha visto con que fuerza se defiende la mujer, así hubiera defendido su honra, por lo que ve que su testimonio es falso y le exige que devuelva el dinero al hombre, lo que hace entre lloros. Los pleiteantes se retiran, ante la admiración de los circunstantes. Llega la hora de la cena. Le conducen ante una mesa con abundantes y deliciosos manjares en rica vajilla, rodeado de pajes para servirle. Sancho se relame y decide empezar por el pato. Un paje le acerca la bandeja, pero cuando le va a hincar el diente, un señor que está a su lado con una varilla, y que dice ser su médico, se lo

impide, diciéndole que ese manjar es demasiado pesado para su estómago. Lo intenta con un encebollado de liebre, pero de nuevo el médico se lo impide, por tener picante. Sancho mira suplicante el rostro impasible del médico. Prueba con el pollo, pero no; con el pescado, tampoco. Todo le parece malo al médico para el señor gobernador, por lo que le retiran todos los platos, salvo unas frutas. Pero Sancho se indigna y manda colgar al médico; los guardias se lo llevan, pero cuando están fuera de la vista de Sancho, le sueltan y todos se ríen. La séptima noche de su gobierno, Sancho, menos harto de pan y vino que de restituir la justicia y de hacer ordenanzas, decide reunirse con su maestro. Cuando todos duermen en el castillo, Sancho se marcha en su rucio. Por la mañana en el camino se encuentra con Don Quijote, al que le refiere entre lamentos que no quiere ser más tiempo gobernador, y su señor le consuela.

El bachiller Sansón Carrasco explica a los familiares y amigos de Don Quijote que lo mejor será que él, disfrazado de caballero andante, le desafíe en combate y le venza, ordenándole que se retire un año sin tocar sus armas, cosa que hará como buen seguidor de las leyes de caballería. De esta manera, estando en el camino Don Quijote y Sancho ven venir hacia ellos un caballero de blanca armadura: dice llamarse el Caballero de la Blanca Luna, y asegura que su dama es más bella que la tal Dulcinea del Toboso. Don Quijote se arrebató, dice que no hay dama más bella que su Dulcinea, y le desafía. El Caballero de la Blanca Luna acepta el combate y le plantea sus condiciones en caso de vencer, a lo que Don Quijote se muestra conforme. Empieza el combate. Sancho se aleja, preocupado. Intentando ayudar a su señor, le golpea con una piedra al lanzarla. El combate es muy duro, y acaba venciendo el Caballero de la Blanca Luna. Pone su lanza en el cuello de un Don Quijote caído, y exige a éste cumplir con las condiciones establecidas. Pero Don Quijote le pide que le quite la vida, ya que le ha quitado el honor. El de la Blanca Luna pide al escudero que ayude a su señor a levantarse. Cuando llega, Don Quijote le dice que sabe que éste ha sido su último combate, a lo que Sancho le replica que no se preocupe que un año se pasa rápido; incorpora al maltrecho Don Quijote, le monta en su rucio y se lo lleva de allí.

Don Quijote yace muy enfermo en su cama. A su lado, su sobrina, el ama y el cura recitando oraciones; llegan el barbero y el bachiller; el caballero le dice a su sobrina que el cielo le ha devuelto la razón y que siente mucho todas sus locuras; acuden otros vecinos a mostrarle sus respetos; llega Sancho corriendo y se abre paso hasta su señor, le toma la mano, se la besa y le dice, entre lágrimas, que no se puede morir, que le prometió que partirían de

nuevo. Don Quijote le da las gracias por su fidelidad; cierra los ojos, y expira.

Comentario: La sinopsis la hemos elaborado a partir del visionado de la copia (incompleta) procedente del Musée du Cinéma de la Cinémathèque française, más el apoyo de la adaptación literaria del film escrita por el crítico de cine francés Boisyvon (*Don Quichotte*; Éditions Jules Tallander, París, 1929). Estamos ante una adaptación de la novela que sigue con bastante fidelidad los capítulos, tanto de la primera como de la segunda parte, que se engarzan en el guion. Lógicamente los capítulos están más resumidos, en ellos hay supresiones y diferencias, y algunas alteraciones en el orden de los mismos. Entre estas últimas la más significativa es la que tiene que ver con la historia de Cardenio, Luscinda, Fernando y Dorotea. No tanto por su contenido, muy condensado, pero en líneas generales fiel, como cuanto a su ubicación en la película, distinta a la de la novela. En ésta, la historia irrumpe cuando Don Quijote y Sancho se encuentran a Cardenio vagando por Sierra Morena y éste les empieza a contar su historia, que desde ese momento se nos narra desde distintos puntos de vista, primero por medio de Cardenio, luego por parte de Dorotea, y por último en la venta por todos los implicados, que la completan. En la película, este relato, protagonizado por Cardenio, lo vamos conociendo en diversas etapas, antes de que éste y Dorotea aparezcan en Sierra Morena, y se va alternando con las aventuras de Don Quijote y Sancho, hasta que su resolución confluye en la venta con todos los implicados. Por otra parte, en la novela Sancho se cree a pies juntillas la farsa de la princesa Micomicona, urdida por el cura y el barbero con la colaboración de Dorotea, para sacar a Don Quijote de su penitencia y llevarlo a la aldea, mientras que en la película Sancho está al tanto de todo desde el principio.

El orden en el que se disponen los capítulos en la película es el siguiente: el comienzo es como I:1-2, pero debemos señalar que en algunos planos aparece el bachiller Sansón Carrasco, cuando éste no interviene hasta la segunda parte de la novela (II:3), y la "Aldonza Lorenzo" (en la película nunca aparece este nombre) es una campesina con la que se encuentra el caballero nada más salir por primera vez, a la que idealiza y hace su dama como Dulcinea del Toboso. El encuentro con los mercaderes de Toledo es la parte correspondiente de I:4, pero en la novela, sólo le propina la paliza uno de los criados; luego es recogido por un vecino (I:5). Ya con Sancho convertido en su escudero (I:7), los dos parten y sucede el incidente con los molinos de viento (parte correspondiente de I:8). A partir de aquí comienza la historia de Cardenio, Luscinda, Fernando y Dorotea que la

película toma, con algunas variaciones que veremos, de los capítulos I:23, 24, 27, 28, 29 y 36, y que se irá intercalando con las aventuras de Don Quijote y Sancho, hasta que confluyan todos en la venta. Cardenio ante su padre, su despedida de Luscinda, su marcha y la amistad con Fernando, que le presenta a Dorotea (parte de I:24; pero en la novela Cardenio sólo sabe de Dorotea por Fernando y no será hasta su vagar por Sierra Morena cuando la conozca). A continuación, se narran los sucesos de don Quijote y Sancho en la segunda venta (I:16, 17 y comienzo de 18). De vuelta a Cardenio y Fernando, éste le propone que vuelvan a casa de Cardenio (parte de I: 24, aunque en la novela Fernando propone la marcha para que Cardenio no le cuente al padre de Dorotea, el duque Ricardo, su deseo de tomar por esposa a su hija –a la que ya ha seducido-. Don Quijote y Sancho encuentran en su camino un rebaño que el hidalgo toma por un ejército (I:18; en la novela son dos rebaños y por tanto dos ejércitos). Proseguimos con Cardenio y Fernando, que se ofrece a interceder por su amigo (parte de I:27). Llega el episodio de la obtención del yelmo de Mambrino (I:21). Las penas de Cardenio ante la traición de Fernando y la celebración de la boda con Luscinda (parte de I:27). Don Quijote y la liberación de los galeotes (I:22, comienzo de I:23) y su ocultación en Sierra Morena (I:23), donde roban el rucio a Sancho mientras duerme estando montado sobre él (en la novela el robo es más simple, y no será hasta la segunda parte de la misma, al principio de II:4, cuando Sancho relate a Sansón Carrasco la forma en que le fue hurtado el rucio), y aparece Cardenio (parte de I:23); éste les habla de su desesperación, hasta que un brote de locura al evocar al traidor Fernando, hace que ataque a Don Quijote y a Sancho (principio y final de I:24, porque la parte del relato ya la hemos visto antes en la película; en la novela, también está el cabrero que primero les ha hablado de Cardenio, y el acceso de locura se produce al discutir con don Quijote, a propósito de la reina Madasima del Amadís de Gaula). Don Quijote decide hacer penitencia en las rocas y manda a Sancho a que le cuente a Dulcinea lo que hace por ella (I:25, pero sin la redacción de la carta para Dulcinea, entre otras cosas). Sancho se encuentra con el cura y el barbero en la entrada de la venta, y cómo éstos urden un plan para llevar a Don Quijote a la aldea (I: 26; en la novela, Sancho no llega a entrar en la venta, y el que primero se viste de princesa es el cura, aunque luego cambia de opinión y se lo pide al barbero). El cura, el barbero y Sancho en la Sierra, se encuentran con Dorotea, enseguida con Cardenio, y montan la farsa de la princesa Micomicona ante don Quijote (I:27, 28 y 29; pero en la novela encuentran primero a Cardenio y luego a Dorotea, y el cura y el barbero aparecen ante Don

Quijote sin excusa alguna que justifique su presencia). Asistimos al secuestro de Luscinda por Fernando (final de I:36). El grupo de don Quijote llega a la venta (I:32). Sancho recupera su rucio (I:30; pero en lugar y momento distinto a la novela, donde la recuperación tiene lugar en Sierra Morena, antes de que el grupo llegue a la venta). Con la llegada a la venta de Fernando con la secuestrada Luscinda, se produce el encuentro de éstos con Cardenio y Dorotea, culminando su historia (I:36; la gran diferencia con la novela es que en ésta don Quijote no es testigo de estos sucesos, ya que permanece dormido en otro lugar de la venta). Don Quijote lucha contra los cueros de vino (parte correspondiente de I:35). Don Quijote es llevado a la aldea mediante un subterfugio (aunque en la copia de la película sólo hay una didascalia, hemos de suponer que esto se corresponde a parte de I:46 y de I:52). De nuevo Don Quijote en casa, parientes y amigos procuran mantenerle alejado de la causa de su locura y de todo lo que se lo recuerde, sobre todo Sancho (II: 1 y 2). A continuación viene toda la parte del encuentro de Don Quijote y Sancho con los Duques (II:30; en la novela los duques no tienen nombre alguno) y la llegada y estancia en su palacio (que condensa II:31 y 32; aquí la película incorpora la figura del padre del duque, que es quien manda en el palacio); el gobierno de Sancho en la ínsula, con la llegada en olor de multitudes (principio de II:45), Sancho impartiendo justicia (se reproduce el pleito de la falsa violada, parte de II:45) y el médico que le impide comer los sabrosos manjares (principio de II:47); la séptima noche y sin que nadie se entere, Sancho deja el cargo y abandona la ínsula (final de II:53; en la novela se marcha en presencia de varios servidores); ya en el camino, Sancho encuentra a Don Quijote, al que abraza y cuenta su desengaño (II:55; pero en la novela el episodio es más complicado, ya que don Quijote encuentra y ayuda a rescatar a Sancho y a su rucio de una sima en la que habían caído por la noche). Ahora viene una didascalia que dice que "Por tercera vez don Quijote parte a la aventura", que parece evidente que está desubicada en esta copia. En una especie de flashback, vemos como Sansón Carrasco cuenta su plan para conseguir que don Quijote abandone la caballería andante (parte de II:15). A continuación, se produce el enfrentamiento con el Caballero de la Blanca Luna/Sansón Carrasco: Don Quijote es vencido y se retira maltrecho (II:64; pero en la novela la acción se desarrolla en una playa y no en el campo, hay otras personas presentes, además de Sancho, y llevan a Don Quijote a Barcelona en una silla de manos). Don Quijote yace enfermo en su cama, y muere (II:74).

Esta película fue la primera producción extranjera basada en la novela de Cervantes que se

rodó en escenarios naturales españoles, en aras de buscar una ambientación adecuada, por lo que, en la primavera de 1926, y durante cinco meses, el equipo de la película recorrió España, mientras que el rodaje de los interiores tuvo lugar, a lo largo de mes y medio, en los estudios de la Palladium en Copenhague. Esta compañía productora fue fundada en 1921 por Svend Nielsen, con Lau Lauritzen como jefe artístico, y tuvo una carrera exitosa en los años veinte, gracias sobre todo a las películas del dúo Fyrtaarnet og Bivognen. Palladium produjo también la principal película muda de Dreyer, el drama familiar intimista El amo de la casa (Du skal ære din Hustru, 1925). Después de la adaptación de la novela de Cervantes, parece ser que Lauritzen y sus productores tenían intención de acometer la de las Novelas ejemplares, empezando por La gitanilla, pero esta parte del proyecto quedó inédita.

Este Don Quijote fue dirigido por Lauritz "Lau" Lauritzen (1878-1938), quien empezó en el cine como actor en 1907. Más tarde fue también guionista, y debutó como director en la Nordisk Films en 1914, donde adquirió una rápida reputación como director de comedias. En 1921 recaló en la Palladium como director artístico, donde fue el creador de la pareja cómica Fyrtaarnet og Bivognen, a los que dirigió en una treintena de títulos que tuvieron un gran éxito en los países escandinavos y una extraordinaria aceptación popular también en el resto de Europa. Lauritzen llegó a dirigir alrededor de unas doscientas películas hasta 1936, dos años antes de suicidarse.

El citado dúo Fyrtaarnet og Bivognen (Faro y Remolque en su traducción literal, Fy y Bi como nombres abreviados), estaba formado por los actores Carl Schenstrøm (1881-1942) y Harald Madsen (1890-1949). El primero era un actor teatral que se inició en el cine en 1909 en Nordisk Films (donde conoció a Lauritzen cuando éste se incorporó, quien le dirigió en un buen número de títulos), mientras que el segundo era un payaso de circo que hizo sus pinitos en el cine a partir de 1917. Fue precisamente en el circo donde descubrieron que sus contrapuestas características físicas garantizaban la comicidad: el uno alto, delgado, de semblante serio (Schenstrøm), el otro bajo, rellenito, de carácter alegre (Madsen). Trasladaron esta sociedad cómica al cine, donde el dúo obtuvo fama internacional gracias a unos rasgos que después reconoceremos en otras parejas cómicas célebres, como Laurel y Hardy o Abbot y Costello, e hizo la fortuna de la productora Palladium. Aunque posteriormente la historia del cine apenas si los ha tenido en cuenta, buena prueba de su popularidad lo demuestra los diferentes nombres que el dúo tuvo en toda Europa: Watt en ½ Watt en Holanda; Pat und Patachon en Alemania y Austria; Doublepatte et Patachon en

Francia; Long & Short en Gran Bretaña; Telegrafstolpen och Tilhengern en Suecia; y, en España, Pat y Patachón. Llegaron a trabajar en Gran Bretaña, Austria y Alemania, e hicieron su última película juntos, *I de gode gamle Dage*, en 1940. Entre sus obras más logradas se encuentran *Takt, Tone og Tosser* (1925), *Vester-Vov-Vov* (1927), y este *Don Quijote* (1925), cuya puesta en marcha se debe precisamente a la iniciativa de los actores, quienes, además de su adecuación física a los personajes, deseaban alejarse un tanto del estereotipo marcado en las películas que venían haciendo y protagonizar un producto de calidad, a la altura del prestigio de la novela. Esto explica las dimensiones de la empresa: catorce meses dedicados a la preparación, la filmación y la postproducción, rodaje en escenarios naturales en España, un notable esfuerzo en los decorados y la ambientación, y una duración de cerca de tres horas en su versión íntegra, que solo se pudo ver en su estreno en Copenhague. Posteriormente, la película fue exhibida en un montaje reducido para las salas comerciales de todo el mundo (Ferrán Herranz: *El Quijote y el cine*; Cátedra, Madrid, 2016, pág. 110).

Como no podía ser de otra forma, tratándose de un rodaje en España, los productores decidieron contar con la participación de técnicos y actores españoles. Entre los primeros, señalemos la aportación de los experimentados laboratorios Madrid-Film, de la sastrería Peris Hermanos, y un ayudante de dirección español, Ignacio Caro. Entre los intérpretes, destacan dos actrices: Marina Torres, que encarna a la campesina que Don Quijote idealiza como Dulcinea, y Carmen de Toledo, que hace lo propio con el personaje de Luscinda.

La chica del gato

España, 1926.

Producción: Film Numancia.

Dirección, Productor y Guion: Antonio Calvache "Walken".

Argumento: según la obra teatral homónima de Carlos Arniches.

Fotografía: Armando Pou.

Decorados: José María Torres.

Intérpretes: Josefina Joubert Ochoa (Guadalupe), Elena Salvador (Chuncha, la viuda), María Mayor (Eufrasia), Consuelo Quijano (Nena), Carlos Díaz de Mendoza (Paco, el botones), Carlos Handt (Segismundo, gerente de la fábrica), Luis Pérez de León (Sr. Venancio), Fernando Díaz de Mendoza (Sr. Barcaza), Vicente García de Orejuela (Sr. Eulalio),

Julia Posada (Sebastiana), Tirso Quiñones (Álvaro), Antonio Riquelme ("El Canaleja"), Javier Millán Astray (Primi), Victoria y Laura Pinillos (las bailarinas), Infiesta, Francés, Martí.

Blanco y negro.

Ficción.

74 minutos.

Fecha de estreno: Madrid, 6 de enero de 1927 (Palacio de la Música).

Sinopsis: Madrid, barrio de las Injurias. Guadalupe es una muchacha recogida por una familia de malos antecedentes, que intenta incluirla en sus actividades delictivas. Al negarse Guadalupe, la amenazan y sale de casa dispuesta a no volver, con su gato Pablo y su pájaro Crispín. Muerta de hambre y frío, intenta robar en casa de los señores de Barcaza. Al ser descubierta les narra su historia, por lo que la señorita Nena se apiada de ella y le da trabajo. De Nena está enamorado Segismundo, un alemán que dirige la fábrica de la familia, y que amenaza con arruinarles si Nena no consiente en su boda. Guadalupe descubre que está casado y lo desenmascara, con lo que devuelve el favor a la señorita Nena.

Comentario: La inclusión de este título se debe a que, como señala Carlos Fernández Cuenca, Don Quijote tiene una breve aparición poética en esta película, aparición a la que también alude Fernando Méndez-Leite en este comentario: "La alusión que en la película se hace al Quijote es de depurado gusto y se ha realizado con dominio de medios de expresión." (Fernando Méndez-Leite: Historia del cine español I; Ediciones Rialp, Madrid, 1965, págs. 255-256). Salvo estos comentarios, poco podemos añadir sobre esta aparición de Don Quijote en una película que se encuentra desaparecida, si bien es cierto que, si recurrimos a la fuente en la que se basa, el sainete homónimo del dramaturgo Carlos Arniches (1866-1943), encontramos unas líneas de diálogo que quizás nos puedan aportar alguna información. Las frases corresponden al taimado Segismundo quién, en un horroroso pero cómico castellano, se refiere con ellas a Nena, la hija de la viuda a la que pretende desposar, por querer impedir que entregue a la honrada Guadalupe a la policía: "(...) ¡Ach, Nena, meinc libe Nena! ¡Espíritu absurdo! ¡Tú tienes la sangre de la España, tú sufres la sombra de don Quijote... tú quieres siempre, como todos de esta tierra suicida, ennoblecer y libertar los que están más ladrones! ¡Tú olvidas que los galeotes luego siempre burlan del relentor y tiran piedras sucias inrevocablemente! (...)" (Carlos Arniches: *La chica del gato*, publicado en la revista *La novela teatral*, nº 282, Madrid, 16 de abril de 1922, s/pág).

La escena de la película que nos ocupa se debió a la invención del director de fotografía,

actor y director Antonio Calvache (1896-1984). Operador en diversas producciones, debuta en la dirección con esta *La chica del gato*, y dirigió dos títulos más, *Los vencedores de la muerte* (1927) y *Boy* (1940), y entre medias realizó algunos documentales dentro del bando sublevado durante la Guerra Civil.

El director de fotografía de la película, y presumiblemente máximo responsable del efecto que acompaña la presencia de Don Quijote, fue el excelente operador Armando Pou (1897-1930), quien también se pasó a la dirección, dirigiendo dos películas, una de las cuales es *La ilustre fregona* (1927), adaptación de la "Novela ejemplar" de Miguel de Cervantes.

Looking For Trouble [Buscando problemas]

EE UU, 1926.

Producción: Universal Pictures.

Productor: Carl Laemmle.

Director: Robert North Bradbury.

Guion: George C. Hively.

Argumento: la novela *Don Quickshot Looking For Trouble*, de Stephen Chalmers.

Fotografía: William Nobles, Harry Mason.

Intérpretes: Jack Hoxie (Jack 'Pep' Pepper), Marceline Day (Tulip Hellier), J. Gordon Russell (Jasper Murchison), Clark Comstock (Jim Hellier), Edmund Cobb (Phil Curtis), Bud Osborne (Lou Burkhold), Peggy Montgomery (Laura Burkhold), Harry Russell (sheriff Tom Plump).

Blanco y negro.

Ficción.

Metraje: 5 rollos.

Fecha de estreno: 30 de mayo de 1926.

Sinopsis: Jasper Murchison dirige un periódico de provincias en Texas que en realidad es una tapadera para el contrabando de diamantes. Un día publica una noticia escandalosa sobre Tulip Hellier y Phil Curtis, un joven empleado procedente del este que trabaja en el rancho de Hellier. Jack Pepper, conocido como "Don Quickshot", acude a obligar a Murchison a retractarse de la noticia, y durante su confrontación una pistola se dispara accidentalmente. Murchison le cuenta al sheriff que Jack trató de asesinarle, y éste se convierte en un hombre perseguido. Escondido en el rancho de Hellier, Jack descubre que

Lou Burkhold, reconocido contrabandista, está traficando con diamantes en asociación con Murchison; también mantiene a Laura, su hija, alejada de su marido, Phil, para involucrarla en la conspiración. Jack acusa a Murchison de traición y fraude, provoca el arresto de la banda, y se gana el corazón de Tulip.

Comentario: Como ya vimos en la ficha de Don Quijote Tiroseguro (Don Quickshot of the Rio Grande, 1923), en 1926 la Universal abordó la adaptación de otro relato del escritor Stephen Chalmers con el mismo personaje, Don Quickshot Looking for Trouble (publicado en Short Stories Magazine el 10 de marzo de 1925), de nuevo con Jack Hoxie repitiendo aquí su "quijotesco" papel.

The Boob [El bobo]

Título en Argentina: Don Quijote del Far West.

EE UU, 1926.

Producción: Metro-Goldwyn-Mayer.

Director: William A. Wellman.

Guion: Kenneth B. Clarke.

Argumento: Adaptado de Don Quixote Jr., de George Scarborough y Annette Westbay.

Rótulos: Katharine Hilliker, H.H. Caldwell.

Fotografía: William Daniels.

Montaje: Ben Lewis.

Dirección artística: Cedric Gibbons, Ben Carre.

Intérpretes: Gertrude Olmstead (Amy), George K. Arthur (Peter Good), Joan Crawford (Jane), Charles Murray (Cactus Jim), Antonio D'Algy (Harry Benson), Hank Mann (comerciante local), Babe London (mujer del comerciante).

Blanco y negro.

Ficción.

Metraje: 6 rollos.

Fecha de estreno: 19 de mayo de 1926.

Sinopsis: Peter Good, un joven e idealista campesino de Wyoming, descubre que su amor por Amy, la chica de sus sueños desde la infancia, no es correspondido, ya que esta se siente atraída por el urbanita Harry Benson, lo que le deja muy tocado. Pero, sospechando que

Harry es un contrabandista, Peter se propone desenmascararle y librar a Amy del mundo criminal que amenaza con corromper su inocencia. Para ello se viste como un verdadero cowboy y en su misión contará con la ayuda de Cactus Jim, un canoso hombre del oeste sediento de alcohol, y de Ham Bunn, un niño negro que es la fiel sombra de Peter. Su investigación le lleva hasta un tugurio clandestino camuflado de biblioteca: el Booklover's Club, en el que el licor se sirve literalmente en grandes volúmenes, como Gunga Din, y donde se encuentra infiltrada una verdadera agente del gobierno, Jane, que también sigue la pista de Harry. Peter entra pegando tiros, pero le consiguen reducir y echarle del garito por una ventana. Pero la pesquisa prosigue, y Peter llega hasta un viejo molino de agua abandonado donde se encuentran los compinches de Harry desenterrando una gran caja, en la que Peter cree que se encuentra el cuerpo de Amy; pero entonces llega Harry en su auto llevando a Amy consigo, y monta una farsa con sus sicarios para que la chica no se percate de su actividad delictiva. Finalmente se produce una persecución, Peter salta dentro del coche en el que Harry huye con Amy y se inicia una pelea que termina cuando el auto se estrella, hiriendo a todos los ocupantes. Cuando se recuperan, Harry es arrestado por Jane y sus agentes federales de la Ley Seca, ante la sorpresa de Amy, que entonces se da cuenta de su engaño y de que ha sido injusta con Peter, echándose en sus brazos y besándole, ante la alegría de todos.

Comentario: Como vemos por la sinopsis, no habría razón para incluir esta película en este libro, y, si lo hacemos, es por un par de datos en principio ajenos a la diégesis del film. El primero es que, según diversas fuentes, que van desde numerosas noticias en la prensa de la época hasta la biografía del director escrita por su hijo, William A. Wellman Jr (Wild Bill Wellman. Hollywood Rebel; Pantheon Books, Nueva York, 2015), se cita como fuente de la película una obra previa titulada Don Quixote Jr, escrita por el matrimonio formado por George Scarborough (1875-1951) y Annette Westbay (1896-1960), sin que hayamos podido comprobar si se trata de un argumento original para el cine o de una pieza teatral. Scarborough fue periodista y agente secreto para el departamento de Justicia del Gobierno antes de devenir dramaturgo y escritor de argumentos cinematográficos, y en su haber tiene otras obras teatrales ambientadas en el mundo de la Prohibición, como The Heaven Tappers (1926). Tampoco hemos podido certificar con certeza el otro dato que circula por la red: que la película recibió el título de Don Quijote del Far West en su estreno en Argentina. Estos datos nos permiten poner el foco en el hecho de que otros vieron en la decidida

actuación del más bien torpe y simplón protagonista una actitud “quijotesca” al enfrentarse contra los villanos y salvar a su idealizada dama, y solo así cobra otra dimensión ante nuestros ojos el hecho de que Peter se vista con una peculiar “armadura” (en este caso, un traje de cowboy a lo Tom Mix) para realizar su misión caballeresca, es decir, que adopte un rol más acorde con la idea de luchar contra los malos y de paso ayudar a los más débiles (como la escena en la que Peter se detiene, de camino en su persecución, para ayudar a una pobre anciana a llegar a su hogar), o la figura de Ham Bunn, el niño negro que le acompaña como si fuera su “escudero”, montado en un pequeño caballo. Y la escena en la que ambos, Peter y Ham, vigilan temerosos de noche el viejo molino de agua abandonado nos recuerda al capítulo de la “Aventura del barco encantado” de *El Quijote* (II:29).

Para terminar, dejemos constancia de la mezquina decisión de los productores de no indicar el nombre del actor que interpreta el personaje de Ham Bunn; de que la película supuso una de las primeras interpretaciones de cierta extensión de una actriz que pronto sería una gran estrella, Joan Crawford (1904-1977); y de que su director, William A. Wellman (1896-1975), de quien recordemos que ya había intervenido como actor en *El Quijote moderno* (*The Knickerbocker Buckaroo*, 1919), dirigió títulos tan memorables como *Alas* (*Wings*, 1927), *The Public Enemy* (1931) o *Ha nacido una estrella* (*A Star Is Born*, 1937), entre otros muchos.

Western Pluck

Título para los países de habla hispana: El Quijote del Oeste.

EE UU, 1926.

Producción: Universal Pictures Corporation.

Productor: Carl Laemmle.

Director: Travers Vale.

Guion: Wyndham Gittens.

Argumento: sobre una historia de Wilbur C. Tuttle.

Fotografía: Eddie Linden, Harry Neumann.

Intérpretes: Art Acord ('Arizona[Art]' Allen), Marceline Day (Clare Dyer), Ray Ripley (Gale Collins), Robert Rose ('Rowdy[Johnny]' Dyer), William Welsh ('Dynamite[Dan]' Dyer), Helen Cobb (Molly), S.E. Jennings (Buck Zaney), Charles Newton (Sheriff[Dan] Wayne).

Blanco y negro.

Ficción.**Metraje:** 5 rollos.**Fecha de estreno:** 26 de enero de 1926.

Sinopsis: Rowdy Dyer, el débil, pero determinado vástago del rico ranchero Dynamite Dyer, entra en escena cuando su hermana Clare llega disfrazada de bandida. Realiza un disparo que hace que los caballos se desboquen. El vaquero Arizona Allen detiene a los caballos aunque recibe un disparo del viajero Dale Collins, el director del banco. Dynamite contrata a Arizona, y Clare le pide que cuide de Rowdy. Arizona salva a Rowdy de perderlo todo con el jugador Buck Zaney, ganándose así la enemistad de Zaney. Después del robo de una diligencia, primero Arizona y luego Rowdy resultan sospechosos. Arizona lucha por Rowdy, y este último se comporta por primera vez como un hombre. Arizona y Rowdy son declarados inocentes, y Dynamite recibe a Arizona como su futuro yerno.

Comentario: La presencia de esta película se debe a que es citada por Carlos Fernández Cuenca en su Historia cinematográfica de "Don Quijote de La Mancha" (véase en este mismo libro) debido a su título para los países de habla española: El Quijote del Oeste. Pero de la lectura de la sinopsis, y por "su referencia al actor protagonista (Hoot Gibson, cuando debería tratarse de Art Acord) arroja un interrogante sobre la pertenencia de este film al espectro quijotesco", como oportunamente señala Ferrán Herranz (*El Quijote y el cine*; Cátedra, Madrid, 2016, pág. 110).

*La ilustre fregona***España, 1927.****Producción:** Venus Film Española.**Productores:** Ángel Zomeño, Rafael Zomeño.**Director y Guion:** Armando Pou.**Argumento:** La "Novela ejemplar" homónima de Miguel de Cervantes.**Adaptación:** Luis Astrana Marín.**Fotografía:** Tomás Terol de Polerón, Armando Pou.**Decorados:** Rafael Zomeño.**Intérpretes:** Mari Muniain (Constanza), Ángel de Zomeño (Tomás de Avendaño), Modesto Rivas (mesonero toledano), Juan Romero, Rafael Calvo, Margarita Aizcorbe, Matilde Artero

(la Argüello), José Giménez, José Caballero, Encarna Gutiérrez.

Blanco y negro.

Ficción.

Fecha y lugar de estreno: Madrid, 26 de marzo de 1928 (cine Palacio de la Música).

Sinopsis: El joven Diego Carriazo, hijo del ilustre caballero D. Diego de Carriazo, dejó su casa siendo muy mozo, y pasó fuera de ella tres años, durante los cuales le sucedieron mil peripecias y aventuras. Gracias a setecientos reales que ganó jugando a los naipes, pudo vestirse decentemente y volver a Burgos, donde le esperaba su madre, que mucho había llorado por él.

Entre los que visitaron al recién llegado se encontraban D. Juan de Avendaño y su hijo Tomas, a quienes refirió el viajero mil sucesos mentirosos y algunas aventuras reales, sin hablarles nada de las almadrabas, porque de ellas guardaba muy buen recuerdo y en ellas tenía puestos sus deseos.

Viendo Avendaño que su amigo estaba triste y caviloso, le preguntó la causa, y éste confesó que le atraía la vida de aventura y deseaba volver a ella, decidiendo ambos escapar juntos de sus casas, pretextando que querían estudiar en Salamanca.

Salieron de Burgos acompañados de un ayo, y en Valladolid dejaron a éste, con engaños, en la fuente de Agales, entregándole una carta que decía así:

"Vuesa merced será servido, señor Pedro Alonso, de tener paciencia y de dar la vuelta a Burgos, donde dirá a nuestros padres que habiendo nosotros sus hijos, con madura consideración, considerando cuán más propias son de los caballeros las armas que las letras, habemos de trocar a Salamanca por Bruselas y a España por Flandes. Los cuatrocientos escudos llevamos; las mulas pensamos vender. Nuestra hidalga intención y el largo camino es bastante disculpa de nuestro yerro, aunque nadie lo juzgará por tal, si no es cobarde. Nuestra partida es ahora; la vuelta será cuando Dios sea servido, el cual guarde a vuesa merced como puede y éstos sus menores discípulos deseamos. En la fuente de Argales, puesto ya el pie en el estribo para caminar a Flandes.- Carriazo y Avendaño".

En Madrid, y en la Plaza Mayor, vendieron sus mulas y se pusieron en camino para Toledo, donde se hospedaron, siguiendo el consejo de unos mozos con quienes toparon en Illescas, en la posada del Sevillano. Al entrar en la posada, Avendaño se cruzó con una hermosa joven, que llevaba en la mano un candelabro, y tan turbado quedó con su presencia, que, a pesar de la mala noche que les hizo pasar el hijo del corregidor con sus rondas, solicitaron

las plazas que quedaron vacantes de mozos de mesón: Avendaño, para dar la cebada, y Carriazo, de aguador.

La Argüello y la Gallega, mozas del mesón, se prometieron conquistar a los dos caballeros que, como mozos, servían bajo los nombres de Tomás Pedro y Lope Asturiano, y habiendo sido encarcelado este último, por atropellar con el suyo a otro burro de aguador, la Argüello se presentó en la cárcel a visitarle, y como los guardias no la dejaron pasar, se peleó con ellos.

Valiéndose de mentiras consiguió Tomás Pedro que libertaran a su amigo, y aquella noche, mientras cenaban, hablaron de la ilustre fregona.

- Yo te digo, amigo Lope, que ella no friega ni entiende en otra cosa que en ser guarda de la plata labrada que hay en casa, que es mucha.

Así afirmaba Avendaño, enamorado de Constancia, y luego tomaron parte en el baile que se celebraba a la puerta del mesón, cantando el asturiano con mucho arte; pero la fiesta terminó entre insultos y golpes, con la consiguiente intervención del Sevillano y los corchetes [agentes de la justicia].

Entre tanto la Argüello y la Gallega continuaban el asedio de los mozos que no las hacían caso. Tomás, llevado de sus pensamientos amorosos, había escrito unos versos en el libro de la cebada, que el Sevillano descubrió y dio a leer a la mesonera, mientras él estaba en la catedral siguiendo a Constanza.

Mientras esto sucedía en los corredores del mesón, el Asturiano compró un burro en dieciséis ducados, y luego, jugando con unos gitanos, perdió el dinero y el burro, que se lo ganó el mismo que se lo había vendido. Visto esto, dijo que el burro tenía cinco cuartos y que él no se había jugado la cola, así que debían darle lo que le correspondiese a ella desde la cabeza. Todos se pusieron a reír, pero el Asturiano sacó un puñal, dispuesto a reñir, y los otros accedieron a jugar nuevamente, perdiéndolo todo, y entonces los muchachos, enterados del caso, seguían al Asturiano por la calle, diciéndole: - Asturiano, daca la cola.

... Las once serían de la noche cuando llegó el corregidor al mesón, originando el consiguiente revuelo, y preguntó al Sevillano por la ilustre fregona. Luego de conocerla, la mandó salir para que el Sevillano le explicara la historia de aquella muchacha, y contándole estaba cuando se presentó el padre de Carriazo y el de Avendaño. Contrastados los pergaminos que guardaba el Sevillano y un pedazo de cadena que unía con la que mostró Carriazo, resultó ser éste el padre de Constanza, y así lo proclama el corregidor.

Los mozos, asustados, se presentan a sus padres, que no los conocían por sus trajes, y todos contentos, se van a casa del corregidor, donde se celebra una gran comida, a la que asiste Constanza vestida de dama, como le corresponde por su nacimiento.

Con gran sentimiento del hijo del corregidor, enamorado de Constanza, se acuerda que ésta se case con Tomás de Avendaño. Carriazo, para no ser menos, pide por esposa a la hija del corregidor, y el hijo del corregidor a una hija de D. Juan de Avendaño, con lo cual todos quedan contentos y felices.

El Sevillano y su mujer, aunque ya ricos por la munificencia del caballero Carriazo, se despiden con pena de Constanza, y ésta, convertida en dama noble, abandona, con su esposo D. Tomás de Avendaño, la noble ciudad de Toledo.

Comentario: De la película apenas han sobrevivido algunos fragmentos que se conservan en la Filmoteca Española, y que son los siguientes:

- Letrero: "LA ILUSTRE FREGONA fragmentos".
- Letrero: "Interpretado por: Mary Muniain, Juan Romero, Matilde Artero, Ángel Zomeño, José Jimeno, Rafael Calvo, Margarita Aizcorbe."
- Letrero: "Producción VENUS FILMS (1927) Director: ARMANDO POU".
- Escena que precede a este letrado: "La Argüello, superintendente de las camas y aderezo de los aposentos. ...Matilde Artero". La Argüello hablando insinuadamente con los dos mozos.
- Escena que precede a este letrado: "Aquella noche cenaron en un bodegón cercano a la posada". Los mozos están comiendo. "- Conviene que mañana madrugemos, y antes que entre el calor estemos ya en Orgáz".
- Escena que precede a este letrado: "Que tan simple sea este hijo del corregidor que se ande dando música a una fregona!". Un huésped hace este comentario desde una ventana del mesón, al que se llegan también nuestros mozos para escuchar las canciones que el hijo del corregidor, acompañado de unos músicos, le canta a Constanza.
- Escena que precede al letrado: "Y cuando amaneció...". Los dos mozos están en la venta. Al patio sale la fregona, y los dos la ven desde el piso de arriba. "A los dos, les pareció que cuantas alabanzas escucharon de aquel mozo de mulas eran cortas comparadas con su hermosura." Los dos se quedan mirándola, mientras ella se llega hasta una imagen religiosa, se santigua ante ella y reza en un reclinatorio. Los mozos la siguen mirando, ella se gira un momento para verles, y termina de rezar. En esto que llegan otras sirvientas, y al ver a los

mozos, una de ellas exclama: "- Mirar que mancebos llegaron anoche", y se acercan a verles. "Largo de aquí. ¡Por vosotras se me ha ido el mozo que daba la cebada, y ahora tendré que darla yo!", les dice desde el patio el mesonero, y las sirvientas se marchan a disgusto. El mozo Tomás/Avendaño se dirige al mesonero: "No se fatigue, deme el libro de la cuenta que los días que hubiere de estar aquí yo la tendré". El mesonero acepta encantado, le da el libro y ve con satisfacción lo bien que hace el trabajo. El mozo Lope/Carriazo se dirige también al mesonero: "Venga el asno, que también sabré yo cincharle y cargarle, como sabe mi compañero asentar en el libro su mercancía". A lo que el mesonero también se muestra de acuerdo. "Desta manera tenemos a Avendaño hecho mozo de mesón con nombre de Tomás Pedro y a Carriazo con el de Lope Asturiano, hecho aguador".

- Escena que precede al letrado: "Por que la suerte así lo ordenase, en un paso estrecho al bajar de la cuesta...". Yendo por una cuesta, el aguador Lope choca con su mula con la de otro aguador, a éste se le caen los cántaros y se rompen; empiezan a discutir y el aguador golpea con una vara a Lope/Carriazo, que, al defenderse, tira al otro al suelo y le rompe la cabeza, lamentándose al momento.

- Escena en la que Constanza se abraza a su padre, Diego Carriazo, en presencia de Tomás Avendaño, el corregidor, el Sevillano y su mujer, los dos mozos hijos de los nobles, y otra persona sin identificar que puede ser el alguacil. La mesonera abraza y besa a Constanza, y le dice: "¿Cómo es esto hija mía? ¿Cómo tienes ánimo de dejar a esta madre que con tanto amor te ha criado?".

- En casa del corregidor, los hijos reunidos de nuevo con sus padres. "Contó Carriazo a su padre como por amores de Constanza, don Tomás se había puesto a servir en el mesón." Todos ríen estas historias. "Vistió luego la mujer del corregidor a Constanza, y si parecía hermosa con los de labradora, con los cortesanos parecía cosa del cielo". Vemos como la mujer del corregidor viste y maquilla a Constanza. En el salón del corregidor los hombres charlan: "Y entre el corregidor, don Diego Carriazo y don Juan de Avendaño se concertaron en que don Tomás se casase con Constanza, dándole su padre los treinta mil escudos que su madre le había dejado". Apareció en el salón Constanza vestida como una dama, la miraba enamorado Tomás, la toma su padre de la mano y la acerca a Tomás, y ambos se dieron la mano. "Pero entre tantos alegres, no podía faltar un triste...". El hijo del corregidor se lamenta, haciendo aspavientos y muecas de manera cómica.

- Constanza y Tomás pasean por los jardines de la casa del corregidor, desde los que se ve la

ciudad de Toledo.

- "FIN"

De la lectura de la sinopsis, que hemos reproducido de la revista *La Pantalla* (nº 4, págs. 56-57), y de la descripción de estos fragmentos conservados podemos hacer, con todas las cautelas del mundo, algunas consideraciones. Lo primero es que se deduce una adaptación bastante fiel de la obra de Cervantes, en la que se aprecian pequeñas diferencias, y alguna que otra incongruencia entre ambas fuentes. Así, por la sinopsis parece que cuando en la película los dos jóvenes protagonistas deciden hospedarse en la posada del Sevillano en Toledo, siguiendo el consejo de unos mozos de mulas con los que topan en Illescas, éstos no les habían hablado de la legendaria belleza de la fregona que allí trabaja, y será al verla en el mesón cuando Tomás Avendaño caiga enamorado enseguida y decida quedarse en la venta, primero como huésped y luego como mozo; mientras que en la novela, los dos amigos escuchan una conversación de dos mozos de mulas en Illescas donde hablan de la extraordinaria e inaccesible belleza de la fregona, por lo que acuden al mesón sabiendo que en él la podrán ver, algo que sí se puede apreciar en uno de los fragmentos conservados.

Otras diferencias con la novela, que se aprecian en las escenas conservadas, son el retrato en exceso caricaturesco del hijo del corregidor, especialmente en un plano que corresponde al final, cuando, después del "reparto" de parejas el hijo del corregidor se queda sin "su" Constanza (a la que todas las noches rondaba con canciones en el mesón), y lo vemos en otra habitación quejándose, haciendo aspavientos y muecas que resultan cómicos por la interpretación exagerada que hace el actor; mientras que, por otra parte, se aprecia una falta de adecuación de la edad de la actriz que interpreta a Constanza, Mari Muniaín, respecto a la que tiene el personaje literario (de poco más de quince años).

Primera, y a la postre única, producción de una recién creada empresa madrileña por los hermanos Ángel y Rafael Zomeño, Venus Films, la película se rodó en exteriores que se corresponden con los escenarios de la novela, como Toledo, Illescas (Toledo), Burgos, Valladolid, Villaviciosa y Madrid, y la formación del equipo técnico que debía darle forma resultó muy azarosa, ya que hubo varios cambios antes de que comenzara el rodaje a principios del mes de febrero de 1927: empezando por el director inicialmente previsto, Manuel Noriega, siguiendo por el responsable de la fotografía (puesto por el que pasaron Agustín Macasoli, José María Beltrán y José Micón), hasta llegar al actor José Montenegro, que fue contratado pero que finalmente no intervino (se puede seguir una minuciosa

cronología de todos estos cambios a través de la prensa de la época en la investigación de Jean-Claude Seguin “Las novelas ejemplares en tiempos del cine silente”, publicada en Emmanuel Marigno, Carlos Mata Induráin y Hugo Hernán Ramírez Sierra [eds.]: *Cervantes creador y Cervantes recreado*; Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, Pamplona, 2015, págs. 264-270). Finalmente, de la dirección de la misma se hizo cargo el operador puertorriqueño Armando Pou (1897-1930), quien desde 1914 trabajó a las órdenes de los principales directores de la época como Benito Perojo, Eusebio Fernández Ardavín, Francisco Camacho, José Buchs, Antonio Calvache (en *La chica del gato*, 1926) o Nemesio M. Sobrevila. Dirigió, además de *La ilustre fregona*, los largometrajes *Gitana cañí* (1917) y *Los lagarteranos* (1928), de los que también se encarga de la fotografía. Con la llegada del sonoro se traslada a trabajar a los estudios de la Paramount en Joinville, París, ciudad donde fallece poco después. También es destacable la participación, en calidad de adaptador de la obra literaria, de uno de los más importantes estudiosos de Miguel de Cervantes, Luis Astrana Marín (1889-1959); periodista, escritor, biógrafo, ensayista y traductor, gran especialista en el Siglo de Oro español y sus autores, entre su producción literaria destacan los siete volúmenes de su *Vida ejemplar y heroica de Miguel de Cervantes Saavedra* (1948-1958). El rodaje terminó aproximadamente en abril de 1927, y en agosto de ese mismo año tuvo lugar alguna proyección privada, pero la película no se estrenaría hasta el 26 de marzo del año siguiente, y cuando lo hizo es de suponer que los resultados económicos no fueran los esperados, pues ahí acabó la efímera existencia de la Venus Films. *La ilustre fregona* fue la única obra de Cervantes en la que se fijó el cine español de la década de los años 20, algo significativo si tenemos en cuenta que fue un período en el que nuestro cine “tuvo en la adaptación de obras narrativas españolas una de sus principales estrategias constitutivas, no sólo por haber dado lugar a un elevado porcentaje de la producción de la década, sino también por contribuir de manera decisiva a formar señas de identidad fundamentales de ese periodo cinematográfico” (Daniel Sánchez Salas: *Historias de luz y papel. El cine español de los años veinte, a través de su adaptación de narrativa literaria española*; Filmoteca Regional Francisco Rabal/Murcia Cultural S.A., Murcia, 2007, pág. 15. En otros momentos de este texto, el autor pone en situación la película dentro del contexto cultural -literario, teatral y cinematográfico- de la época, analiza la presencia del nombre de Cervantes en la publicidad y las reseñas de la prensa o realiza interesantes consideraciones sobre la incidencia del panorama cinematográfico internacional en España

como uno de los posibles detonantes de la adaptación).

Los comentaristas de la prensa de la época pusieron el énfasis, sobre todo, en destacar el trabajo interpretativo y en el esfuerzo de producción que supuso la película. Así, para Juan Antonio Cabero "los hermanos Zomeño han realizado una labor superior a sus fuerzas, teniendo en cuenta la escasez de elementos técnicos con que contamos para filmar una obra de época. Por este solo hecho merecen dichos señores nuestro aplauso y consideración, porque su esfuerzo no ha sido nulo, antes bien, entretenido e interesante." (Heraldo de Madrid, 28 de marzo de 1928). Mientras que para el redactor de El Imparcial: "A estas dificultades habría que añadir la escasa acción que presenta la obra original para dar vida al desarrollo cinematográfico, dificultad que los realizadores han sabido suplir con una serie de incidentes simpáticos que distraen y agradan", para finalizar diciendo que la película "ha gustado al público, que advierte el esfuerzo y la buena voluntad de los realizadores." (s/f; 31 de marzo de 1928). Y terminamos con esta de FOCUS en el diario El Sol: "(...) es una versión de la novela cervantina La ilustre fregona, y viene a demostrar que sus adaptadores sufrieron una inocente equivocación al llevarla a la pantalla. Es una anécdota sin acción, en la que nada pasa, de valores gráficos insustanciales. Sin embargo, ha sido ejecutada con el mejor decoro y, en general, distrae agradablemente a los espectadores. Algunas escenas exteriores encierran efectos de gran belleza, y están compuestas con habilidad y gusto excelente. Los intérpretes principales, a cargo de la señorita Mary Muniain, Ángel de Zomeño y Juan Romero, prestan a sus papeles una discreción plausible. La obra está vestida con propiedad, y destacan en un escenario de interior varios muebles de la época, de singular belleza y factura. La fotografía es conjuntamente buena, de calidad limpia y luminosa." (28 de marzo de 1928).

*Quelques aspects du pavillon de Don Quichotte à l'Exposition de Séville
(Espagne)*

Francia, 1927.

Producción: Gaumont.

Blanco y negro.

Documental.

Duración: 47 segundos.

Sinopsis: Dos pequeñas estatuas ecuestres de Don Quijote y Sancho abren este pequeño recorrido por la Glorieta de Cervantes del Parque de María Luisa, en la ciudad de Sevilla. Vemos a dos hombres, uno de pie, y el otro sentado en uno de los bancos decorados con azulejos en los que se representan diversos pasajes de la obra Don Quijote de la Mancha, de Miguel de Cervantes, cuyo autor aparece en uno de los azulejos.

Comentario: Este reportaje de la Casa Gaumont, que parece estar incompleto, se centra en uno de los rincones más bellos del conocido Parque de María Luisa de Sevilla: la Glorieta de Cervantes, que fue diseñada en 1913 por Anibal González Álvarez-Ossorio (Sevilla, 1876-1929), el arquitecto responsable del proyecto inicial de las obras para la Exposición Iberoamericana de Sevilla que se celebraría en 1929, entre ellos la magnífica Plaza de España. Las estatuas ecuestres que aparecen en el reportaje (realizadas en barro cocido) hoy se encuentran desaparecidas. Sí se conservan los bellos azulejos que decoran los asientos y respaldos de los cuatro bancos de la glorieta, en los que se reproducen escenas de El Quijote, que son copias de cuadros y grabados realizados por autores de finales del siglo XIX y comienzos del XX.

El reportaje se puede ver en la siguiente página web de Gaumont Pathé Archives, en la que aparece con el número de referencia 2743GJ 00004, dentro de la Colección "Journal Actualité":

(http://www.gaumontpathearchives.com/indexPopup.php?urlaction=doc&id_doc=198118&rang=3#; última consulta 2 de marzo de 2017). En la ficha de la citada página web se señala como primera difusión del reportaje la fecha de 1 de enero de 1927.

Dorotea o la princesa Micomicona

[Proyecto no realizado]

España, 1928.

Director y guionista: Ricardo Marín.

Auxiliar de dirección: Florentino Hernández Girbal.

Dirección técnica: Francisco Cejuela.

Decorador: José Torres.

Foto fija: Manuel Novoa.

Intérpretes: Dorotea: Elisa Ruiz Romero; Luscinda: Aurora Ruiz Romero; Cardenio: Juan de

Orduña; Don Fernando: Manuel San Germán; Don Quijote: Andrés Carranque de Ríos; Sancho: Emilio Mesejo; la doncella Dorotea: Clotilde Romero; el Duque de Baeza: Enrique Ferrar; el Cura: José Caballero; el Barbero: Joaquín García Hidalgo; el Ventero: Manuel Díaz de Velasco; la Ventera: María Anaya; el Ama de Don Quijote: Agripina Ortega; la sobrina de Don Quijote: Carmen P. Poujada.

Comentario: Pese a lo avanzado de este ambicioso proyecto, que pretendía ser una de las mayores superproducciones realizadas en España, nunca llegó a realizarse. Sí se hizo una minuciosa planificación por parte del que sería su director, el prestigioso dibujante Ricardo Marín. Queda constancia de la ficha técnica y artística que la película habría tenido de llevarse a cabo, y remitimos al lector al artículo de Florentino Hernández Girbal en este mismo libro.

Reseña: “¿Por qué amplió mi campo artístico yendo a buscar emociones en la tela? Porque entiendo que al artista no lo hace el medio, sino su temperamento... No importa el medio, sino el temperamento. He ido al campo de la cinematografía porque así como los siglos XVI y XVII son y fueron a mi juicio los siglos de oro de la pintura, y en el siglo XIX los nombres de Beethoven, Wagner, Strauss hacen que sea el siglo de la música, en el siglo XX el arte supremo es el de la cinematografía. Y siento dentro de mí mismo la convicción de que para dar las emociones de belleza que crea mi imaginación, no hay nada como la película. Es, pues, por esa razón de mi temperamento de artista por lo que acudo al campo cinematográfico. He dicho temperamento de artista, que quiere decir sinceridad, y sinceridad en la ejecución de una obra supone unidad en la realización de la misma. Más claro: que yo en mi labor cinematográfica no admito ni admitiré consejos, intromisiones, etc., más que lo que me dé mi concepción de la obra. Soy yo, pues, único y exclusivamente el que llevaré la dirección de la misma, desde el primero al último detalle. Entiendo que de otra suerte no debe acudir ninguno que se llame artista al campo de la cinematografía. Y es así también de la única manera que la cinematografía puede ser una obra de arte.” (Declaraciones de Ricardo Marín a *Arte y Cinematografía*, nº 331-332, 1928, pág. 31).

Wakaki hi [Días de juventud]

Japón. 1929.

Producción: Shochiku (Kamata).

Director: Yasujiro Ozu.

Argumento y Guion: Akira Fushimi, con revisiones de Yasujiro Ozu.

Fotografía y Montaje: Hideo Mohara.

Decorados: Yoneichi Wakita.

Intérpretes: Ichiro Yuki (Bin Watanabe), Tatsuo Saito (Shuichi Yamamoto), Junko Matsui (Chieko), Choko Iida (su tía), Takeshi Sakamoto (profesor), Ichiro Okuni (Hanayama), Shi'ichi Himori (Hatamoto), Chisu Ryu (estudiante).

Blanco y Negro.

Ficción.

Metraje: 2.854 m.

101 minutos.

Fecha de estreno: 13 de abril de 1929.

Sinopsis: Watanabe y Yamamoto son dos amigos universitarios a los que no les gusta mucho estudiar y a los que les gusta la misma chica, Chieko. Uno de ellos anuncia que hay una habitación para alquilar en su vivienda, con la esperanza de atraerla. El otro tiene una cita para merendar con ella, pero una mano inoportunamente manchada de pintura le juega una mala pasada. Después de su examen de final de año, los chicos van a una estación de esquí con otros compañeros de clase y allí se encuentran con Chieko. Sin embargo, resulta que ella ha ido allí para encontrarse con su novio, Hatamoto, el monitor de esquí. Por si fuera poco, en su camino de regreso a Tokio les comunican que han suspendido el curso.

Comentario: El director japonés Yasujiro Ozu (1903-1963) no realizó ninguna adaptación de la obra de Cervantes. Sin embargo, a lo largo de su filmografía son varias las películas que contienen referencias y citas al escritor y a su obra, especialmente a Don Quijote de la Mancha. De ahí su presencia en este catálogo, cuya información se ha obtenido fundamentalmente del importante trabajo de Antonio Santos Yasujiro Ozu. *Elogio del silencio* (Cátedra, Madrid, 2005), al que nos remitiremos en varias ocasiones.

Así, en esta *Wakaki hi*, octava película de Ozu y la primera que se conserva de él, Antonio Santos señala que el primer elemento que remite a El Quijote lo encontramos en las características de los dos estudiantes protagonistas: "Conforme a la fórmula cómica, el tímido y torpe Yamamoto contrasta vivamente con Watanabe: son exactamente opuestos aunque complementarios, como lo son los desdeñados Don Quijote y Sancho." (Antonio Santos: *Ibidem*, pág. 147). Y, cuando en la película los estudiantes se hayan de viaje de

vacaciones en la nieve, Santos señala: "Merece la pena destacar que uno de los estudiantes lee las aventuras de Don Quijote. Es ésta la primera cita que hace Ozu de Cervantes. Vendrán más, como veremos. En la portada del libro reconocemos a los inconfundibles hidalgo y escudero, la pareja contrastada por excelencia a la que, de manera harto simplificada, remiten los protagonistas de nuestra película." Y, a continuación, prosigue: "Watanabe hojea el libro que lee su camarada, pero lo rechaza con desinterés y aun con reprobación. Al cabo, muy poco de caballeroso y de idealista hay en este personaje. Apenas ha apartado el texto cervantino, Yamamoto le pregunta: «¿Por qué no actuamos más como caballeros?». Sin embargo, Watanabe es aun contrario a cualquier tipo de gesto idealista y noble." (*Ídem*, pág. 151).

AÑOS 1930

Dom Quixote de 1930

Brasil, 1930.

Producción: Sul-América Filme.

Dirección: Achille Tartari.

Guion: Arimondi Falconi, Arlindo Augusto do Amaral.

Adaptación: Arimondi Falconi.

Argumento: Basado en la obra homónima de Miguel de Cervantes.

Fotografía: Antônio Medeiros.

Intérpretes: Dério Brinus, Vera Lins.

Blanco y negro.

Ficción.

Comentario: Si bien este título es mencionado en noticias de la época (como en *Cinearte*, 1 de enero de 1930, en una noticia sobre los proyectos previstos para dicho año) y posteriormente en varios volúmenes de referencia sobre el cine brasileño, es muy probable que esta producción no llegara a pasar del estatus de proyecto. Así, Antônio Leão da Silva Neto, en su extenso *Dicionário de filmes brasileiros: longa-metragem. 2ª ed.* (Fundação Biblioteca Nacional, 2009, pág. 1130), lo incluye dentro del capítulo de los proyectos no realizados o inacabados; de hecho la información de esta ficha ha sido reproducida de este libro. Por otro lado, carecemos de cualquier dato que nos permita saber qué grado de

relación pudiera mantener con la novela, en lo que sería, hasta donde sabemos, el primer intento de adaptación brasileña de la misma.

The Cuckoos

Título en Brasil: Dois Quixotes do Século XX.

EE UU, 1930.

Producción: RKO Radio Pictures.

Productores: William LeBaron, Louis Sarecky.

Director: Paul Sloane.

Guion: Cyrus Wood.

Argumento: Basado en la obra musical *The Ramblers*; libreto, canciones y música de Guy Bolton, Bert Kalmar y Harry Ruby.

Fotografía: Nick Musuraca.

Director musical: Victor Baravalle.

Coreografía: Pearl Eaton.

Director artístico: Max Ree.

Montaje: Arthur Roberts.

Sonido: John Tribby.

Intérpretes: Bert Wheeler (Sparrow), Robert Woolsey (profesor Bird), Dorothy Lee (Anita), Jobyna Howland (Fannie Furst), Hugh Trevor (Billy Shannon), June Clyde (Ruth Chester), Ivan Lebedeff (el Barón), Marguerita Padula (la reina gitana), Mitchell Lewis (Julius), Raymond Maurel (cantante).

Blanco y negro y Color.

Ficción.

97 minutos.

Fecha de estreno: EE UU, 4 de mayo de 1930.

Sinopsis: El profesor Bird y su socio, Sparrow, son un par de charlatanes adivinadores que están en bancarrota, holgazaneando en un resort mexicano justo al sur de la frontera. Aparece una heredera, Ruth, que está huyendo de su tía Fannie. Ruth está enamorada de un piloto americano, Billy, pero su tía desea que se case con un noble europeo, el Barón, de quien la tía considera que es la persona "correcta" para su sobrina. Sparrow, por su parte, se

ha enamorado de una joven estadounidense, Anita, que ha estado viviendo con una banda de gitanos. Esto supone un problema, porque el líder de la banda gitana, Julius, tiene puesto sus ojos en Anita desde hace años. Cuando Fannie llega, intenta persuadir a Ruth de que se case con el Barón pero, sin que Fannie sea consciente, el Barón sólo quiere casarse con Ruth por su dinero. Durante el transcurso de los acontecimientos, Fannie se enamora de Bird, pero cuando el Barón descubre que Ruth está comprometida con Billy, conspira con Julius para secuestrarla. Durante el secuestro, Anita también es raptada, y las chicas son llevadas al interior de México. Bird, Sparrow y Billy les siguen la pista y recuperan a las chicas, y viven felices para siempre.

Comentario: Como vemos por la sinopsis, nada parece indicar que esta película tenga relación con la obra cervantina, y si está aquí es, según algunas fuentes, al título que tuvo en Brasil cuando se estrenó esta alocada comedia: *Dois Quixotes do Século XX*.

Don Quijote (Don Quichotte/Adventures of Don Quixote)



Francia/Gran Bretaña, 1933.

Producción: Vandor Film, Nelson Films.

Director de producción: Constantin Gftman.

Dirección: Georg Wilhelm Pabst.

Colaboración para la versión francesa: Jean de Limur.

Colaboración para la versión inglesa: John Farrow.

Guion: Paul Morand.

Argumento: Basado libremente en la novela homónima de Miguel de Cervantes.

Diálogos: Alexandre Arnoux.

Música: Jacques Ibert

Canción: *Sierra Nevada*, de Aleksandr Sergeyeovich Dargomijsky.

Fotografía: Nicolas Farkas.

Decorados: André Andreew.

Sonido: W. L. Bell.

Montaje: Hans Oser.

Diseño de vestuario: Max Pretzfelder.

Sombras chinescas: Lotte Reiniger.

Intérpretes versión francesa: Feódor Chaliapin (don Quijote), Dorville (Sancho Panza), René Donnio (el bachiller Sansón Carrasco), Mireille Balin (María, la sobrina), Charles Martinelli (jefe de Policía), Mady Berry (la mujer de Sancho), Arlette Marchal (la duquesa), Mafer (el duque), Genica Anet (el ama), Charles Léger (el cura), Renée Valliers (Dulcinea), Léon Larive (mesonero 1º), Pierre Labry (mesonero 2º).

Intérpretes versión inglesa: Feódor Chaliapin (don Quijote), George Robey (Sancho Panza), René Donnio (el bachiller Sansón Carrasco), Sidney Fox (María, la sobrina), Oscar Asche (jefe de Policía), Emily Fitzroy (la mujer de Sancho), Lydia Sherwood (la duquesa), Miles Mander (el duque), Genica Anet (el ama), Frank Stanmore (el cura), Renée Valliers (Dulcinea), Walter Patch (jefe de los gitanos).

Blanco y negro.

Ficción.

Duración: **83 minutos** (versión francesa); **79 minutos** (versión inglesa).

Fecha y lugar de estreno:

Bélgica: 16 de marzo de 1933 en el Cine Metropol de Bruselas.

Francia: 24 de marzo de 1933 en el Cine Les Miracles de París.

Gran Bretaña: 29 de mayo de 1933 en el Cine Strand de Londres.

España: 13 de noviembre de 1933 en el Cine Palacio de la Música de Madrid.

Sinopsis: Sobre las páginas de un libro de caballerías desfilan sombras animadas de caballeros que combaten en torneos.

Un hidalgo, Don Quijote, se encuentra en su habitación, rodeado de libros por todas partes. Está leyendo uno de los libros, recitando en voz alta, cuando el ama le interrumpe para que vaya a comer. El hidalgo hace caso omiso y sigue buscando entre sus libros y leyendo. De nuevo le reclaman para comer, en esta ocasión es su sobrina María desde el patio de la

casa. A su lado, el bachiller Sansón Carrasco, su prometido, le comenta que su tío debería estar en un manicomio donde le curen su afición por las quimeras de la caballería, a lo que ella responde que con eso no perjudica a nadie, pero el bachiller replica que la afición a la lectura está arruinando toda su hacienda. Llega el cura, y les pregunta para cuando es la boda. También llega Sancho, con Rocinante cargado de libros para su señor Don Quijote, lo que acrecienta la preocupación de Sansón porque no quede dinero para pagar la boda. Don Quijote reclama desde la ventana de su habitación la presencia de Sancho y allí acude él, que le dice que ha podido vender el terreno pero no el caballo, por viejo y flaco; también él le reprocha que compre libros viejos y que pierda el sueño leyéndolos. Pero Don Quijote no hace caso y se lanza ávido a las nuevas lecturas. Sancho le ha traído también un casco viejo e incompleto, que se ofrece a reparar. Mientras está en ello, a Don Quijote los libros "le hablan" y se le revela su misión: ser un caballero andante, protector de viudas y huérfanos, servidor de las damas y defensor de la justicia en el mundo. Le dice a Sancho que será su escudero, al que lo de combatir la injusticia no parece impresionarle, pero sí la promesa de gobernar una ínsula con bodegas llenas de vino. Acompañada de Sansón, el cura y el médico, llega la sobrina, quien le transmite a su tío el miedo a quedarse sin dinero ni hacienda y que el bachiller no quiera casarse con ella; pero Don Quijote responde que no se preocupe que lo tendrán todo: vestidos de seda, anillos de oro y bellas coronas de rubíes. El cura compadece su locura, cuando un ruido de trompetas y tambores que llega desde la calle les llama la atención: es una compañía ambulante de teatro, La Barraca, que en sus carros, y vestidos con trajes de la obra, anuncian una representación para esa noche: "Amadís de Gaula". Don Quijote les ha visto desde su ventana y lo interpreta como una señal: "Las trompetas del rey Arturo me llaman", y pide a Sancho que se prepare. Estas palabras acrecientan la preocupación de sus allegados: el médico ordena preparar una infusión para la fiebre y acostarle, y la sobrina pregunta al cura si cree que sanará.

En casa de Sancho, su mujer está acostando a su numerosa prole y esperando la cena que ha de traer su marido. Sancho llega haciendo el ruido de la trompeta, y se encuentra con la regañina y los insultos de su mujer por no traer nada de comer. Pero Sancho le dice que se arrepentirá de sus palabras cuando regrese cargado de riquezas. Sancho sueña con su ínsula; su mujer le dice que él y su amo se han vuelto locos.

En el desván de la casa descansan numerosos objetos cubiertos de telarañas, entre ellos una vieja armadura. Con la ventana de por medio, Sansón le dice a su prometida que ya no

queda dinero en la casa y le transmite su preocupación por el futuro de ambos, cuando oyen cantar a Don Quijote. El hidalgo, mientras entona una canción, ha subido al desván y va cogiendo elementos con los que hacerse una armadura. La sobrina le dice al bachiller que conoce muchas canciones que le cantaba siendo una niña, cuando llega el cura y pregunta si el que canta es Don Quijote, a lo que el bachiller replica que su locura aumenta día a día. Más o menos vestido con armadura, Don Quijote busca y encuentra una espada, sin dejar de cantar. Al ir a bajar, golpea por accidente con su mano unos odres de vino, que su imaginación convierte en hechiceros y bandidos, a los que ataca y destroza con su espada.

En el mesón, la gente se está acomodando para asistir a la actuación de la compañía de actores El Barraca. Sale a escena un cómico que anuncia la representación de las hazañas de Amadís de Gaula. Una niña pregunta a su padre quién es, y éste le responde que es un caballero andante, personaje que pertenece a la historia. Don Quijote, vestido con su armadura, sale de casa para acudir a la representación. Ésta da comienzo, mientras por la calle el caballero llama la atención de una pareja que retoza (se trata de la sirvienta del mesón y su amante) y del mesonero, con los que se cruza. La representación, que provoca las risas del público, es seguida con mucha atención por Don Quijote. Cuando en la escena Amadís se las tiene que ver con sus enemigos (el gigante Malicolin y el mago Merlín), el hidalgo no duda en intervenir espada en mano para ayudarle en tan desigual lucha. No sin apuros, los cómicos consiguen detenerle, pero Don Quijote reclama a Amadís que por haberle librado del encantamiento, le haga el honor de nombrarle caballero, ante la algarabía del público que, burlándose y llamándole loco, aprueba tal deseo. El actor que interpreta al Rey accede a la petición del público y procede con toda solemnidad a nombrar caballero a Don Quijote de la Mancha. Puesto de rodillas, Don Quijote jura observar las reglas de la orden. El público le pide a "Amadís" que le regale su emplumado casco, a lo que el "Rey" también accede y lo pone en la cabeza de un absorto Don Quijote. La sirvienta del mesón asiste ensimismada a los acontecimientos, y cuando el mesonero le reprocha que no esté trabajando, Don Quijote sale en defensa de la "noble dama", a la que pide que le permita consagrar su vida a su servicio. El "Rey" toma una prenda de la sirvienta y se la da a Don Quijote, a quién pregunta por el nombre de la dama de sus pensamientos: «Dulcinea», responde el caballero, quien besa la mano a su "dama", y sale del mesón, momento en que ella y todos los asistentes rompen con sus risas el silencio con que estaban siguiendo los últimos acontecimientos.

Es de noche. Una voz interrumpe el sueño de Sancho. Es Don Quijote, quien armado y a lomos de su caballo, reclama a Sancho para partir a combatir la injusticia. Sancho protesta por las horas que son, pero el caballero le apremia a salir. El escudero, preocupado por que las voces del caballero despierten a su familia, sale de la casa en camisón. Antes de terminar de vestirse, le pide a Don Quijote que le confirme que tendrá la ínsula prometida, a lo que el caballero reitera su palabra. Sancho coge su burro y un arcabuz, pero Don Quijote le obliga a dejar el arma por ser la artillería propia de cobardes. Cabalgan por el pueblo, hasta que llegan al mesón donde trabaja "Dulcinea", que Don Quijote ha tomado por un magnífico castillo, y le dedica una canción a lo que él considera cobijo y defensa de la virtud. Mientras, vemos como "Dulcinea" y su amante descansan en el pajar; el canto de Don Quijote, con Sancho a su lado durmiéndose sobre el burro, va despertando a los cómicos en sus carretas y a la gente del pueblo, que han salido de sus casas. Terminando su canción, Don Quijote parte, seguido por el burro con Sancho dormido, y el alba les encuentra cabalgando así por el camino.

Mientras, en casa del hidalgo el ama descubre su ausencia y llama alarmada a la sobrina. En la puerta de la casa aparece la mujer de Sancho con sus hijos, acusando al loco del hidalgo de haberse llevado a su marido; el ama acusa a Sancho de haber hecho lo propio con su señor, y cuando la discusión va a derivar en pelea el cura llega a poner paz. Ante la preocupación de la sobrina, el cura implora confianza en Dios y Carrasco la tranquiliza prometiéndole encontrar el modo de traerle de vuelta.

De nuevo con Don Quijote y Sancho, éste se queja de que cabalgan desde el amanecer y reclama una siesta, a lo que aquel responde que los caballeros no descansan, aunque Sancho juzga que sí lo hacen los escuderos. En esto están cuando por el camino ven acercarse un rebaño de ovejas que Don Quijote toma por un ejército de gigantes. Sancho no ve tales pero no puede impedir que su amo ataque al rebaño. Antes de que los pastores puedan ponerlas a salvo, Don Quijote mata a unas cuantas, y Sancho recibirá los golpes de sus enojados cuidadores. Terminada la "batalla", Sancho se dirige a un Don Quijote victorioso, y de nuevo le insiste en que eran ovejas, a lo que el caballero le replica que no entiende nada de caballería. Sancho ha recogido el abollado casco de Don Quijote, pero éste le pide que se lo lleve a su dama, Dulcinea, a la que el escudero no conoce ni sabe dónde vive. Preguntado por cómo la reconocerá, Don Quijote le replica que vive en su castillo y que la adorna la virtud. Sancho recuerda y asocia el castillo con el mesón ante el que su amo

cantó la noche pasada. Antes de partir Don Quijote le pide que le traiga otro casco.

Entretanto, los pastores han llegado con sus ovejas muertas a solicitar justicia. Los pastores relatan lo sucedido con el caballero loco al jefe de policía. Éste redacta el informe con los cargos y les promete justicia, no sin antes pedirles que dejen a la oveja muerta como prueba. Cuando se marchan los pastores, dice a su ayudante que dé la oveja a su cocinero.

Sancho está bebiendo en el mesón de su pueblo, con el casco de su señor en la mesa y soñando con la ínsula prometida. Le pregunta al mesonero si sabe de alguna princesa llamada Dulcinea que habite por este lugar, a lo que, después de reflexionar, el mesonero recuerda que así fue como llamó Don Quijote a su sirvienta, y se la señala: allí está, ordeñando una vaca. Sancho se ríe y en esto llega su mujer, recriminándole su ausencia y el abandono en que tiene a su familia. Sancho consigue zafarse de ella ocultándose en el establo; un vecino llega y le dice a la mujer que la policía está en su casa buscando a su marido. El jefe de policía está interrogando amenazadoramente a sus hijos cuando llega la madre y les grita que su marido está fuera en viaje de negocios, a lo que la policía se retira amenazando con volver. En el establo, Sancho observa escondido cómo Dulcinea recoge del suelo el casco de Don Quijote y se lo pone a la vaca, riéndose. El escudero, que debe procurar un casco para su señor, divisa cerca de allí una bacía que cuelga de la fachada de una barbería, y no duda en descolgarla y llevársela corriendo, ante los insultos del barbero y del cliente al que afeitaba. Entretanto, el jefe de policía acude a la casa de Don Quijote, preguntando por él. La sobrina y Carrasco, alarmados, preguntan a su vez si tienen noticias suyas, pues desapareció hará tres días. El jefe de policía lee la orden de detención que trae contra él y su cómplice, Sancho Panza, por maltratar a unos pastores y atacar y matar a sus ovejas.

En otra parte, en la costa, Don Quijote entona una canción sobre el pesar que le produce no poder ver a su Dulcinea. Al llegar Sancho, le interroga sobre su dama. Sancho le dice que la encontró en el corral. «En la corte sería», corrige Don Quijote; y estaba ordeñando una vaca, pero Don Quijote le dice que no le mienta. Entonces Sancho le entrega la bacía del barbero, que Don Quijote reconoce como el yelmo de Mambrino. A la pregunta de cómo lo consiguió, Sancho narra con cuánta valentía se lo arrebató a un gigante que importunaba a su señora Dulcinea. Poniéndose la bacía, Don Quijote no deja de mostrar su extrañeza de que un simple escudero haya vencido al gigante; claro que se trataba, según Sancho, de un gigante pequeño. Al cabo, Don Quijote se encuentra listo para partir de nuevo.

En casa del hidalgo, Sansón y el cura se disponen a salir en busca de Don Quijote. El bachiller le dice a María que intentarán encontrarle, pedirán la ayuda del duque y convendrán alguna añagaza para traerlo de vuelta. Antes de partir, se queja de nuevo de que los malditos libros son la causa de que tengan que enfrentar el calor, el frío, las pulgas de los albergues y la amenaza de bandidos, para volver a la cordura a su tío. No sin cierta sorna por su actitud quejica, la sobrina despide a su prometido y al cura.

Mientras descansan, Sancho observa a sus monturas pastando, y no deja de pensar en los platos ricos que él comería en su almuerzo. Don Quijote le recrimina que no piense en la caballería: cómo que no, Sancho no tiene otra cosa en la cabeza, pero en el estómago no tiene nada. En esto andan cuando llega hasta ellos una cuerda de presos custodiada por varios guardias. Don Quijote pregunta quiénes son: «Prisioneros», responde Sancho. Don Quijote les detiene y pregunta su destino: van a galeras. Al preguntar por qué, un preso responde que por haber estado enamorado (del dinero ajeno, susurran otros dos). Pero esta respuesta enciende a Don Quijote. Uno de los guardias se acerca e interroga al caballero, quien replica que sólo Dios puede juzgar y le exige que libere a los presos. El guardia se enfada ante lo que considera una broma, y trata de poner en marcha de nuevo la cuerda. Don Quijote ordena a Sancho que los libere. Los guardias tratan de impedirlo, pero se forma un gran tumulto, en el que Sancho consigue romper algunas cadenas, Don Quijote se enfrenta y pelea con los guardias. Los presos, una vez liberados, consiguen hacer huir a los guardias y corren hacia su libertad. Don Quijote les grita que no se vayan, que tienen que llevar las cadenas a su dama, pero los presos no le hacen caso, le llaman loco y le apedrean salvajemente.

Sancho lleva en la grupa de su burro a un malherido Don Quijote. Llegan a un mesón, donde el caballero toma al mesonero por el dueño de un castillo y a la doncella que le ayuda a entrar, por una princesa, a la que besa la mano. Sancho pide al mesonero comida y reposo para su señor, al que dice que han dado una paliza unos galeotes: «Unos hechizados», replica Don Quijote.

Mientras, en su corte el Duque recibe divertido las noticias sobre Don Quijote y se admira de que alguien emule en esta época a un caballero andante, por lo que se plantea traerlo a su presencia. Sansón y el cura han acudido a él para solicitar su ayuda para curarle; en cambio, la autoridad religiosa del Duque y el jefe de policía consideran sus acciones un ataque a la Autoridad, y son partidarios de la dureza del castigo. Pero el Duque decide que

no es competencia de la policía y que un enfermo tan especial requiere remedios extraordinarios.

De vuelta al mesón, mientras Don Quijote reposa curándose de sus heridas, Sancho se alegra de poder comer a gusto al fin y, mientras llega la comida, entona una canción en la que se burla de la caballería andante y habla de las aventuras corridas y de su felicidad ante los manjares que le esperan. Pero cuando ya le han puesto la mesa y servido la comida, llega la policía preguntando por Don Quijote y su compañero Sancho Panza. Le interrogan con ahínco pero él, asustado, niega ser Sancho y conocer a Don Quijote. La criada sube sigilosa a la habitación del caballero para avisarle de la presencia de la policía, pero éste confunde la intención de la "princesa" y apartándola le dice que la castidad es la primera regla de la caballería. En esto también llega Sancho para ponerle sobre aviso, pero el caballero está dispuesto a hacer frente a la policía. Finalmente, Sancho le disuade, y mientras el mesonero intenta convencer a los guardias de que el caballero es un buen hombre, Don Quijote huye por una ventana. Una vez fuera en el tejado, Don Quijote se encuentra con que abajo hay una comitiva del Duque, encabezada por un heraldo que le traslada su invitación, a él y su escudero, para que acudan a su castillo donde serán tratados acorde a su rango y renombre. Ya en el castillo de los Duques, Sancho, vestido con nobles ropajes de gobernador, comenta a su amo que por fin están en un verdadero castillo («como los otros», replica Don Quijote) y que se hartará de comer. Don Quijote, que prefiere seguir con sus armas y vestido con su armadura, le reprocha su glotonería. Un paje les anuncia que los Duques esperan a su Señoría. Entretanto, los Duques se dirigen a toda la corte para comunicarles que deben participar con seriedad en la farsa que se va poner en escena, que no tiene otro fin que curar a un hombre de su locura, pues de lo contrario sería crueldad. Se anuncia la entrada de Don Quijote de la Mancha, caballero de la Triste Figura, y su escudero, que son saludados con reverencia por los caballeros y damas de la corte, y por los Duques, honores a los que corresponden ellos también.

Mientras, en otra estancia del castillo, están terminando de vestir con una armadura a Sansón Carrasco, que se presta a regañadientes y sin dejar de quejarse, animado por el cura que le recuerda que es por una buena causa: por el bien de Don Quijote y de María.

Los Duques, Don Quijote y Sancho se hallan en la mesa para la comida. La Duquesa habla con el escudero, comentándole su extrañeza por el hecho de que un hombre práctico como él haya dejado su casa por seguir aventuras y poder gobernar una ínsula. Con la mirada

puesta en la comida que traen los criados, Sancho replica que debe fidelidad y cariño a su amo, y justifica el riesgo de poseer una ínsula con una sarta de refranes, que le recrimina Don Quijote; pero la Duquesa encuentra agradable su conversación. Por fin traen un apetitoso manjar de carne a la mesa, pero cuando Sancho se dispone a cortar un trozo, el médico de la corte, situado detrás de él, se lo impide diciendo que el cordero no es saludable para el gobernador, y se lo retiran, con gran disgusto por su parte. El Duque pregunta a Don Quijote sobre la bella dama a la que sirve, Dulcinea, y el caballero responde que su perfección no se puede describir, a lo que el Duque le replica que cante acerca de ella. Han traído ahora un faisán, pero de nuevo el médico lo retira aludiendo a que es indigesto, con el consiguiente enfado de Sancho, al que piden silencio porque Don Quijote ha empezado a cantar, como le pidió el Duque, las excelencias de su dama Dulcinea. Terminada la canción, la duquesa comenta a su marido que «sólo los locos saben el arte de amar». Entonces hace su aparición un caballero de brillante armadura que replica a Don Quijote que los encantos de Dulcinea no son comparables con los de su dama. Don Quijote mantiene que Dulcinea es la más bella, y se encara con el que llama "Caballero del Grifón". Interviene el Duque, que acuerda que sea el vencedor de un combate singular entre ambos caballeros el que decida cual dama es la de más belleza y gracia, a condición de que el vencido renuncie a la caballería andante y vuelva a su casa. Los dos caballeros aceptan las condiciones. La Duquesa se dirige a Sansón Carrasco, y le susurra que, dado que él es joven y el otro viejo, no le haga daño. Tocan las trompetas, ondean las banderas y ya todo está preparado en el patio del castillo para el combate. En otro lugar, el médico acompaña a Sancho para acudir a la ínsula, pero como el escudero no quiere dejar sólo a su amo, lo sujetan entre varios y le ponen una venda en los ojos. Mientras, unos sirvientes ayudan a Don Quijote, que cambia su yelmo por el casco de combate; cuando se retira el caballero para prepararse, los sirvientes se ríen de la bacía de barbero que utiliza Don Quijote. Los caballeros son conducidos ante la galería donde están los Duques, y la Duquesa les da su gracia para que puedan comenzar. Volvemos a Sancho, que sigue con los ojos vendados y vestido con un camisón, sin saber a dónde le llevan. Por fin, el médico le dice que ya están en su ínsula, cuando de repente le empujan y cae sobre una manta que sujetan varios sirvientes y le someten a un cruel manteo. En el patio, ha empezado el combate y, tras varias embestidas sin que apenas se lleguen a tocar, el "Caballero del Grifón"/Carrasco huye perseguido por los golpes de Don Quijote. El manteo de Sancho llega a su fin, entonces el

médico le amenaza con una lavativa, pero Sancho se revuelve y amedrenta al médico, que al retroceder cae dentro de un gran cactus, momento que aprovecha Sancho para huir. En el combate, Don Quijote sigue golpeando al "Caballero del Grifón" hasta que le hace caer del caballo. La Duquesa proclama vencedor a Don Quijote, y éste exige al vencido que reconozca que ninguna belleza supera a la de Dulcinea. Le levantan el casco a Sansón y éste suplica que no le mate. Don Quijote ve el rostro del bachiller y piensa que es obra de un encantamiento para burlarse de él, y decide darle muerte; pero Sansón suplica e implora piedad, asegurando que es él de verdad; es entonces cuando Don Quijote descubre que todo ha sido una farsa para engañarle, cierra la visera de su casco y se marcha, triste y orgulloso, del castillo, sin atender el ruego del Duque de celebrar su victoria; aparece corriendo Sancho en camión seguido de su burro, ante las burlas y el desprecio de la corte, que le tiran su ropa para que se marche también.

En la corte, el jefe de policía vuelve a pedir al Duque que se castigue a Don Quijote, y su autoridad religiosa apela incluso a la intervención del Santo Oficio; pero el Duque no es partidario de tal severidad. El cura insiste en que Don Quijote es inocente, que los culpables son los libros: «Quemad los libros», replica el Duque, y da por concluido el tema.

Sancho intenta por diversos medios abrir la visera del casco de Don Quijote, que se ha quedado atascada, mientras se queja de todo lo ocurrido, pero desiste. De nuevo en camino, se cruzan con un grupo de campesinos que vienen con sus burros cargados con sacos de harina. Como algunos hombres llevan la carga a cuestras, Sancho les pregunta si no tienen monturas, a lo que estos responden que tuvieron que venderlas por causa de la guerra y de los tributos y se quejan de que la mejor harina se la queda el Duque, prosiguiendo su camino. De repente, Don Quijote dice ver unos gigantes encantados que quieren devorar el universo, donde sólo hay unos molinos con sus aspas en movimiento. «Es el enemigo, es la injusticia. Hay que liberar al mundo», dice, y se precipita lanza en ristre. Sancho le grita que son molinos de viento, pero el caballero ya cabalga contra ellos imparable. Atraviesa con su lanza el aspa de uno de ellos y queda enganchado, dando varias vueltas y gritando. Los campesinos que están trabajando en los molinos salen al oír tal griterío, corren hacia el molino donde está enganchado el caballero y buscan la manera de pararlo. Por el camino se acercan la autoridad religiosa del Duque con algunos servidores y guardias, testigos de todos estos acontecimientos. Entre varios molineros consiguen frenar el movimiento de las aspas, descolgar y bajar a Don Quijote, al que tumban en el suelo.

Aunque maltrecho, sigue vivo, y consiguen quitarle el casco y la coraza. Llega Sancho hasta su lado, mientras los campesinos sacan unas ovejas de una jaula que va sobre una carreta, y meten ahí a Don Quijote. Sancho, apesadumbrado, recoge la armadura de su señor. La autoridad religiosa ordena que parta la carreta, bajo su mando y guía, y Sancho va detrás con su burro y Rocinante.

En casa del hidalgo, la sobrina contempla como el ama y Carrasco participan activamente, junto a numerosas personas, en la retirada de todos los libros de las estanterías y su amontonamiento en el patio, donde el cura lo supervisa. Llega al pueblo la comitiva que custodia la carreta de Don Quijote, y los vecinos al verle se ríen de él. También acude la mujer de Sancho, al que empieza a recriminar por meterse en líos, como ya se lo había advertido. A pesar de que algunos se apiadan, la mayoría de la gente se agrupa en torno a la carreta para burlarse de los delirios de grandeza y de la locura de Don Quijote, entre ellos su "Dulcinea", que ríe sin parar. Don Quijote no dice nada, está profundamente triste. Sancho abre la jaula y ayuda a bajar a su señor, que se dirige a su casa. El cura le recibe y le da la bienvenida al hogar: «Empieza para vos una nueva vida». Pero Don Quijote entra al patio, donde impotente ve como, bajo la custodia de la Inquisición y del jefe de policía, una gran hoguera está consumiendo todos sus libros. Su tristeza es infinita. A su lado Sancho, que intenta consolarlo diciendo que habrá sido Merlín el encantador el que ha hecho quemar los libros. Pero Don Quijote se desmorona y Sancho lo sujeta en sus brazos antes de que caiga al suelo. Con gran esfuerzo, confiesa a su fiel escudero que le mintió, que no tenía ninguna ínsula para él, pero Sancho le dice entre sollozos que las ínsulas no le importan. Acuden su sobrina y Carrasco, y Don Quijote expira en sus brazos. Sancho se marcha llorando, mientras el cura se santigua y todos los vecinos del pueblo se quedan en silencio, quitándose los sombreros y orando en señal de respeto. Sancho llora desconsolado abrazado a su rucio. Sobre la secuencia de un libro quemado que renace de sus cenizas y que se va reconstruyendo de nuevo, oímos una canción de Don Quijote. Es una canción de esperanza, que habla de su sino y de habitar un lugar puro y sin mentiras, y termina sobre la imagen del libro intacto: *L'ingénieux Hidalgo Don Quichotte de la Manche*, por Miguel de Cervantes Saavedra.

Comentario: Esta coproducción francobritánica, de la que se hicieron dos versiones, una en francés y otra en inglés, es la primera película sonora que se inspira en la novela *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Se trata de una adaptación muy libre de la misma, en la

que sus autores toman muchos de los personajes principales y varios de los secundarios, así como algunas de las aventuras originales tanto de la Primera como de la Segunda Parte, si bien alterando su disposición con respecto al libro y cambiando en ocasiones determinados aspectos, junto con la invención de nuevas secuencias y personajes, dando como resultado un film más fiel al espíritu que a la letra del gran clásico.

Para la elaboración de la sinopsis y la comparación con la novela hemos partido de la versión francesa, más completa. En ella la película comienza, tras los títulos de crédito, con una secuencia mediante animación de siluetas recortadas que evolucionan sobre las páginas de un libro medieval caballeresco; se trata de *La historia de los nobles caballeros Oliveros de Castilla y Artus Dalgarbe* (Fadrique Biel de Basilea, Burgos, 1499), una edición castellana del texto medieval *L'Ystoire d'Olivier de Castille et d'Artus d'Algarbe*, impreso por primera vez en Ginebra en 1482.

Tras este prólogo (que en la versión inglesa se sustituye por un texto, sobreimpreso sobre la primera página de una edición inglesa de *El Quijote*, en el que se explica el origen de este y las intenciones que animaron a su autor), la presentación del hidalgo procede del primer capítulo de la Primera Parte de la novela; así, le vemos recitando los versos de Feliciano de Silva (1491-1554), que, con divertida intención crítica, reproduce Cervantes en su obra. Pero enseguida empiezan las diferencias con la novela: antes de que él mismo decida, en su locura, hacerse caballero andante, su ama ya le llama don Quijote; Sancho interviene como servidor de don Quijote desde el principio, y pasará a ser su escudero más tarde (en la novela Sancho no aparece hasta I:7, y lo hace ya como escudero, después de la primera salida en solitario del hidalgo); de la misma manera, vemos desde el primer momento al bachiller Sansón Carrasco (en la novela no interviene hasta el capítulo 3 de la Segunda Parte), convertido en el prometido de María, la sobrina del hidalgo (Antonia se llama en la novela), cuya boda pelagra si su tío acaba con todo el patrimonio. El papel del bachiller viene a englobar también el del barbero, que no aparece en la película (personaje que tiene una activa participación, junto al cura, en la Primera Parte de la novela). Al contrario que en la novela, la sobrina mantiene en la película una actitud más comprensiva hacia la afición a los libros de caballería de su tío. Sancho es padre de una numerosa prole, y no de sólo dos hijos como en la novela, y su mujer protagoniza varias secuencias, cuando en la novela Teresa Panza no interviene sino al final de la Primera Parte (I:52). Cuando el hidalgo está en el desván de su casa para procurarse una armadura y una espada, acompaña este acto con una

canción (se trata de *Sierra Nevada*, compuesta por el músico ruso Aleksandr Sergeyevich Dargomijsky; conocida también como la *Chanson de Don Quichotte*, es la primera de las seis canciones que se distribuyen a lo largo de la narración, y la única que no compuso Jacques Ibert); al terminarla ("Combate Don Quijote, combate al hechicero"), ya vestido de caballero, tiene lugar la lucha con los cueros de vino (en la novela será en la venta después de los episodios de Sierra Morena, I:35). Anotemos aquí que, al contrario que la mayoría de versiones que la han precedido y de las que vendrán después, en esta película se prescinde en todo momento de la visión subjetiva de don Quijote, por lo que nunca veremos lo que su locura le hace ver a él.

La llegada de la compañía de actores El Barraca (en España, en noviembre de 1931, y con el apoyo del ministro de Educación Fernando de los Ríos, Federico García Lorca y Eduardo Ugarte crean el teatro universitario ambulante "La Barraca", que nace con la misión de llevar el teatro clásico por los pueblos de España, y cuya primera actuación tiene lugar en julio de 1932 en El Burgo de Osma, donde representan dos entremeses de Cervantes. ¿Casualidad o intención de los guionistas?) y la representación teatral de la obra *Amadís de Gaula* en la venta, con la interrupción violenta de la misma por don Quijote para luchar al lado del protagonista, vendría a equivaler , en la novela, a la representación de la "Historia de Don Gaiferos y la liberación de su esposa Melisendra" en el Retablo de títeres de Maese Pedro, y la destrucción del mismo por don Quijote al querer defender a los protagonistas de la "morisma" que les persigue (II:25 y 26). Todavía en esta parte de la película suceden dos episodios importantes: don Quijote es armado caballero por el actor que interpreta al "Rey" en la obra teatral, mientras que en la novela esto tiene lugar en la venta a la que llega el caballero en su primera salida en solitario, y es el ventero el encargado de otorgarle ese don (I:3); y antes de abandonar el escenario de la representación, don Quijote nombrará como dama de sus pensamientos, su Dulcinea, a una sirvienta del mesón que asiste a los acontecimientos. En la novela esto sucede en I:1, pero sin estar presente Dulcinea (la campesina llamada Aldonza Lorenzo, que no aparecerá nunca).

Y llega el momento de la salida en busca de aventuras, pero, al contrario que en la novela, no la hace el caballero en solitario, sino ya con su escudero Sancho Panza (I:7, la segunda salida). Antes de salir del pueblo, don Quijote se detiene delante del "castillo de Dulcinea" (la venta donde trabaja la sirvienta) y le dedica una canción: "Es muralla, defensa contra el vicio/donde la reina Virtud se retira/observada por el ojo y admirada por el alma/obligando

a los corazones a servirla." La letra de la canción coincide con un plano en el que vemos a "Dulcinea" durmiendo junto a su amante en el pajar (*Chanson du départ de Don Quichotte*; en este caso, y al contrario que en las siguientes canciones, la letra es un poema de Pierre de Ronsard [1524-1585], aristócrata y poeta francés, miembro fundador del grupo literario La Pléyade).

La secuencia del descubrimiento de la ausencia de don Quijote podría equivaler al revuelo que encuentra don Quijote en su casa cuando llega malherido después de la primera salida (I:5), pero la bronca en el patio entre el ama y la mujer de Sancho no está en la novela.

Y la primera aventura con que se encuentran nuestros protagonistas es la del rebaño de ovejas que don Quijote toma por un ejército de gigantes (I:18 de la novela, pero en ella son dos los rebaños, que el caballero imagina que son dos ejércitos enemigos entre sí, formados por grandes y principales caballeros). De la aventura saldrá apaleado Sancho y se verá victorioso su señor (en la novela, es don Quijote quien recibe las pedradas de los pastores y acaba malherido y sin muelas, además de acabar amo y escudero vomitándose uno al otro). Al finalizar la "batalla", don Quijote quiere que Sancho le lleve el casco a Dulcinea como prenda (esta parte equivale en la novela a I:25, cuando, durante la estancia en Sierra Morena, el caballero le pide al escudero que le lleve una carta a su amada).

Toda la parte en que los pastores acuden a la policía para denunciar y pedir justicia por las ovejas muertas no está en la novela, y permite a Pabst deslizar una mirada crítica hacia la autoridad al mostrarnos el destino que el jefe de policía tiene pensado dar a la oveja muerta que ha pedido que le dejen como prueba.

Luego viene toda la parte del encargo que tiene que hacer el escudero. Pero, si en la novela Sancho no llega a El Toboso porque se encuentra antes con el cura y el barbero, en la película sí llega a su pueblo, y se suceden entonces una serie de peripecias, cosecha de los guionistas, en las que intervienen "Dulcinea" con la mujer de Sancho, y los familiares de don Quijote con el jefe de Policía; además de alguna aventura perteneciente a la novela, pero ciertamente muy trastocada, como es la ganancia, mediante el hurto, de la bacía de barbero que Sancho le llevará a su señor y que éste toma por el yelmo de Mambrino (I:21; en la novela, Don Quijote reconoce el yelmo de Mambrino en la bacía que lleva puesta en la cabeza un barbero que va por el camino, y que pierde al huir del caballero que le va a embestir con su lanza para conquistarla). Antes de esto, una panorámica sobre las rocas de... ¡la costa!, nos sitúa en el lugar donde don Quijote se encuentra cantando su pesar por

no poder ver a su amada (*Chanson à Dulcinée*; esta y las siguientes canciones, sobre poemas del autor de los diálogos de la película, el escritor, poeta, dramaturgo y ensayista francés Alexandre Arnoux [1884-1973]): "Un día es para mí un año si a mi Dulcinea no veo..." (en la novela, vendría a ser similar a la penitencia del caballero en Sierra Morena y los versos que graba en la corteza de los árboles, I:26). Cuando a su lado llega Sancho después de haber cumplido el encargo que le hizo su señor (más o menos, pues no habla con Dulcinea, y más que entregarle el casco, ella lo encuentra en el suelo y se lo pone en la cabeza a una vaca), las noticias que le da de Dulcinea, en el caso de la película son cosa cierta, no así en la novela, donde Sancho miente a su señor, pues no llega a encontrarse con la "dama" (I:31). A continuación, en la película Sancho se crece y fantasea sobre cómo luchó con un gigante para obtener el yelmo de Mambrino, aunque las dudas de don Quijote le obligan a ir rebajando el tamaño del gigante.

En la casa del hidalgo, asistimos a la partida de Sansón y del cura para traer de vuelta a Don Quijote (esto podría equivaler a la búsqueda que emprenden el cura y el barbero en la primera parte de la novela, I:26). Una vez más vemos la actitud quejica que mantiene Sansón Carrasco a lo largo de toda la película, al contrario que en la novela, donde la intervención del bachiller en la Segunda Parte será mucho más determinante, porque alienta la tercera salida del hidalgo con la intención de ir disfrazado de caballero a su encuentro, retarle y, al vencerle en combate, conseguir que don Quijote abandone la caballería andante y regrese al hogar.

De vuelta a don Quijote y Sancho, les acontece la aventura de la liberación de los galeotes (I:22), al final de la cual, el caballero queda muy mal parado por las pedradas (en la novela, Sancho apenas recibe golpes, pero le roban el jubón). Enseguida, la llegada y estancia en la venta nos remite al final de I:15 y I:16 de la novela.

La secuencia que viene a continuación nos sitúa en la corte de los duques, y no está en la novela. Sirve para proporcionar al duque el conocimiento de la existencia de don Quijote y Sancho por medio de Sansón Carrasco y del cura (en la novela no es necesario porque los duques han leído el libro con la Primera Parte de sus aventuras), y tomar la decisión de traer al hidalgo a su presencia para buscar un remedio a su locura, en contra de la opinión de la autoridad religiosa y del jefe de Policía, partidarios de aplicar un castigo severo.

De vuelta al mesón, ahora es Sancho quien, feliz por la perspectiva de poder comer, entona una irónica canción (*Chanson de Sancho*) sobre los acontecimientos que han vivido ("La

policía, gracias a Dios, por aquí no la vemos", canta Sancho, y al poco aparece esta en el mesón, dando al traste con su comida).

La secuencia en la que la sirvienta acude al camastro de don Quijote para avisarle de la presencia de la policía, y este confunde sus intenciones, remite vagamente al episodio nocturno con Maritornes en la venta (I:16 de la novela). Al final de este episodio, el guionista introduce al heraldo que anuncia la invitación de los duques al ilustre Caballero de la Triste Figura y su escudero para que acudan a su castillo (en la novela, la invitación se la hace el propio duque en persona, II:30) y abre todo el bloque dedicado a dicha estancia (que en la Segunda Parte de la novela ocupa del capítulo 31 al 57, más una segunda estancia que va del 68 al 70).

En la película, esta estancia en el castillo supone necesariamente una drástica reducción respecto a la novela, tomando sólo partes de algunos de los capítulos, reelaborando algún aspecto de los mismos e incluyendo otros de capítulos diferentes. Así, cuando Sancho se está vistiendo con ropajes de gobernador; cuando los duques se dirigen a los cortesanos para pedirles que participen con seriedad en la farsa; la recepción con honores a don Quijote y Sancho cuando acuden a saludar a los duques; la comida con ellos y la divertida conversación de la duquesa con el escudero, con la recriminación de don Quijote a Sancho por su tendencia a hablar encadenando refranes, son todo momentos tomados de II:31. Entre estas secuencias se introduce una que pertenece al gobierno de Sancho de la ínsula: cuando se dispone a comer y el médico se lo impide alegando que los manjares que se sirven son malos para la salud del gobernador (II:47). El gobierno de la ínsula se reduce, en la película, a que Sancho es víctima de un cruel engaño cuando es paseado por los jardines, a la fuerza y con los ojos vendados, y al final acaba manteado (como el manteo del escudero en la venta de I:17; pero esta secuencia también nos recuerda, en II:53, al momento en que, con la excusa imaginaria de que la ínsula está siendo atacada, Sancho es pisoteado y golpeado, lo que precipita su abandono del gobierno de la misma), huyendo en camión perseguido por las burlas de los cortesanos.

Cuando durante la comida el duque pregunta a Don Quijote por su señora Dulcinea (como en II:32 de la novela), el caballero se lanza a cantar sus excelencias (*Chanson du Duc*), a petición de su anfitrión: "Dama por la que vago solitario por esta tierra, que no sea prisionero de la falsa apariencia, sostengo contra todo temerario caballero vuestro resplandor sin par y vuestra preeminencia", termina de cantar don Quijote, y en ese

momento irrumpe el Caballero del Grifón, que no es otro que Sansón Carrasco disfrazado, y le desafía a un combate entre ambos. En este caso, la diferencia está en que, en la novela, don Quijote y el bachiller se enfrentan dos veces: una, en la que el bachiller, como el Caballero de los Espejos, es vencido (II:12-14; antes de la estancia con los duques), y otra en la que, como el Caballero de la Blanca Luna, derrota a don Quijote y propicia su regreso a la aldea (II:64-66; después de abandonar el castillo de los duques). El hecho de que en la película el combate tenga lugar en el castillo de los duques (lo que de alguna manera en la novela remite a los preparativos del combate, finalmente frustrado, que se debía celebrar allí entre el caballero y el lacayo Tosilos, II:56), hace que, al vencer al Caballero del Grifón y reconocer bajo el casco de este a Sansón Carrasco, don Quijote sea consciente de que ha sido víctima de una farsa y abandone, herido pero orgulloso, el castillo (en la novela, II:57, el caballero, acompañado de su escudero, se marcha al darse cuenta de que está siendo presa de la ociosidad).

Una vez que se ha marchado don Quijote, en el castillo tiene lugar una secuencia clave para la resolución final de la película, ya que en ella el duque, a instancias del cura, y actuando con frivolidad, decide la quema de la biblioteca del caballero, en cuyo proceso se cierne la presencia de la Inquisición.

De vuelta al caballero y al escudero, el encuentro en el camino con los campesinos cargados con sacos de cebada vehicula el comentario crítico de estos por los tributos que han de pagar al duque. Y llega el momento de la batalla contra el molino de viento, pero con diferencias respecto a la novela (I:8), ya que en el texto de Cervantes el caballero sólo es golpeado y derribado por las aspas; no aparecen los campesinos y molineros que detienen el movimiento del molino para poder bajarle (que en cierto modo recuerda la ayuda que le prestan los molineros de la aceña al sacarle del agua en la aventura del barco encantado, II:29). El final del episodio, con don Quijote malherido dentro de una jaula sobre una carreta de vuelta a la aldea, remite a I:46, donde el cura y el barbero urden una trama para llevar enjaulado al caballero, sin la presencia de la Inquisición.

En casa de don Quijote, el saqueo de la biblioteca se hace sin escrutinio alguno (I:6; el cura y el barbero salvan algunos libros de la hoguera) y es preciso resaltar que la sobrina no participa en él. Don Quijote llega a la aldea enjaulado (como al final de la Primera Parte de la novela, I:52, sin los gritos de burla de sus vecinos, entre los que, por supuesto, no está "Dulcinea"), y ante la visión de sus libros quemados en la hoguera en el patio de la casa (I:7;

el hidalgo no asiste a la quema), don Quijote desfallece y muere. Pero al contrario que en la novela (II:74; muere en su cama, con el juicio recuperado), lo hace sin renegar de su condición de caballero andante, y su único comentario va dirigido a Sancho. Después del plano de Sancho llorando abrazado a su rucio, la película se cierra con la secuencia del libro rehaciéndose desde las cenizas, al que acompaña esta canción de don Quijote (*Chanson de la mort de Don Quichotte*): "No llores Sancho. No llores más mi buen amigo. Tu señor no se ha muerto. No está lejos de ti. Vive en una ínsula de dicha, donde todo es puro y sin mentiras. En la ínsula al fin encontrada a la que llegarás algún día, en la ínsula deseada, ¡oh mi amigo Sancho! Los libros se han quemado y forman un montón de cenizas. Si todos los libros me han matado, basta con uno solo para que yo viva. Fantasma, en la vida; y real, en la muerte, tal fue el extraño destino del pobre don Quijote." Los últimos versos recuerdan los del epitafio de Sansón Carrasco en la sepultura de don Quijote, en especial los finales: "Tuvo a todo el mundo en poco,/fue el espantajo y el coco/del mundo, en tal coyuntura,/que acreditó su ventura/morir cuerdo y vivir loco" (II:74). Toda esta parte final de la película ha sido con diferencia la que más ha dado que hablar a lo largo de la historia, y fue una audaz invención del director y de los guionistas franceses. Con Hitler recién nombrado canciller alemán e investido con plenos poderes del estado poco después del estreno de la película, el 10 de mayo de 1933 tenía lugar en Berlín la quema de decenas de miles de libros y de obras de arte que los nazis consideraban "degeneradas". Se ha visto, pues, el final de la película como algo premonitorio, si bien la situación sociopolítica europea de los años precedentes ya cubría con negrísimo nubarrón el horizonte. Esta lectura alegórica se extendió también, unos años más tarde, a nuestro país, como puso de manifiesto Benjamín Jarnés (véase su artículo sobre el film en este mismo libro).

Hasta aquí la comparación con la novela de una película que, en ocasiones, se ha considerado erróneamente como una adaptación de la ópera *Don Quichotte* de Jules Massenet, de la que, en todo caso, toma prestada alguna idea. Quizás el origen de esta confusión lo encontramos en el hecho de que el papel principal de dicha ópera fue escrito expresamente para el célebre bajo ruso Feódor [Fyodor] Ivanovich Chaliapin [Shalyapin] (1873-1938), uno de los más grandes y prestigiosos cantantes de ópera del siglo XX, tan preocupado por la calidad de su voz como por perfeccionar su registro interpretativo sobre el escenario. De origen humilde, su carrera artística arranca en 1894 en Tiflis, y cuando unos años más tarde debuta en Moscú, su éxito fue ya imparable, tanto en Rusia como fuera de

ella, interviniendo en numerosas óperas. En cambio, en el cine se prodigó poco, interviniendo en *Tsar Ivan Vasilyevich Grozny* (Alexander Ivanov Gai, 1915), *Aufbruch des Blutes* (Victor Trivas, 1929) y en este *Don Quijote*, producción que se puso en marcha gracias a su entusiasta impulso, motivado por su fascinación por el personaje.

Chaliapin encargó al diplomático, novelista, dramaturgo, poeta y ensayista francés, Paul Morand (1888-1976) la elaboración del guion y para la dirección tenía claro que quería a un gran cineasta. Mucho antes de que recayera en G.W. Pabst, Chaliapin visitó al director ruso Sergei M. Eisenstein, durante una estancia de este en París, para discutir su posible participación, tal y como relata en sus memorias el autor de *El acorazado Potemkin* (Yo. *Memorias inmorales 2*; Siglo XXI Editores, Madrid, 1991, pág. 90). Posteriormente, se le ofreció a otro genio del cine, Charles Chaplin, que lo rechazó, pero este a su vez recomendó a un ayudante suyo, el también guionista y director francés Jean de Limur (que finalmente acabaría recalando en la película como colaborador para la versión francesa). El director galo Bernard Deschamps llegó a firmar un contrato, pero se decidió prescindir de él antes de comenzar el rodaje de un film que ya empezaba a adquirir una gran magnitud. Entonces Chaliapin recurrió a alguien de más prestigio, Viktor Tourjansky [Wiatcheslaw Turjanski], compatriota suyo que declinó alegando el poco conocimiento que tenía de España (véase en este mismo libro, Carlos Fernández Cuenca: *Historia cinematográfica de "Don Quijote de la Mancha"*). Finalmente fue el realizador de origen austriaco Georg Wilhem Pabst (1885-1967) el que ocuparía la silla del director. Autor de obras tan importantes como *Bajo la máscara del placer* (*Die Freudlose Gasse*, 1925), *Die Büchse der Pandora* (1928), *Cuatro de infantería* (*Westfront 1918*, 1930), *La comedia de la vida* (*Die Dreigroschenoper*, 1931), o *La Atlántida* (*Die Herrin von Atlantis/L'Atlantide*, 1932), que había sido un gran éxito en todo el mundo, Pabst no era ajeno a los proyectos complejos, y a los rodajes en varios idiomas simultáneamente, cuando se le contrató para enfrentarse a un encargo que atravesaría notables dificultades, tanto financieras, como artísticas (por ejemplo, el registro sonoro fue problemático debido "a la voz de Chaliapin, con tonalidades extraordinariamente bajas, que se resolvieron gracias a utilizar, por primera vez en Europa, ciertos perfeccionamientos técnicos americanos de la Western Electric, cuidados personalmente por el ingeniero de la Casa, M. Bell", como señala Fernández Cuenca).

No menos sencilla resultó la elección del compositor de la banda sonora y, especialmente, de las canciones, pues no hay que olvidar que la película era ante todo un vehículo al

servicio de su prestigioso cantante de ópera protagonista, quien ahora tenía la oportunidad de emplear en el cine su mejor cualidad: la voz. Entre los músicos que se consideraron para realizar el trabajo se encuentran nombres como los de Darius Milhaud, Marcel Delannoy, Roger Desormière, Manuel de Falla (que al parecer rechazó el encargo por estar envuelto en otros trabajos; véase a este respecto la carta de Manuel de Falla a Roland-Manuel de 7 de marzo de 1932, recogida, en su francés original, en Joaquín López González: *Manuel de Falla y el cine: una relación infructuosa*; Universidad de Granada, Granada, 2007, pág. 47) o Maurice Ravel, de quien corren versiones contradictorias sobre las tres canciones que compuso pero que finalmente no fueron utilizadas en la película. Sea como fuere, la elección recayó finalmente en Jacques Ibert (1890-1962), compositor francés familiarizado con el mundo cervantino, por lo que resultó, en palabras del especialista Roberto Cueto, una elección de lo más coherente: "Primo lejano de Falla y enamorado de la cultura española, Ibert tiene en su catálogo varias obras de tema quijotesco: su *Zarabanda para Dulcinea* (1935), su *ballet El caballero errante* (1935) o su música incidental para el programa radiofónico *Evocación de Cervantes* (1947) muestran hasta qué punto fue este un motivo recurrente en su trayectoria"; y más adelante Cueto analiza su trabajo en la película: "Con sus resonancias hispánicas, sus evocaciones nada rigurosas de la época a través del clavecín y sus hermosos textos de Arnoux y Ronsard, las *chansons* de Ibert alcanzan tal protagonismo en el film que transforman la versión de Pabst en un musical, aunque no en el sentido hollywoodiense del término, sino en el del género lírico: la narración se detiene para generar un comentario paralelo que prescinde de toda coreografía y nos acercaría a los terrenos de la ópera. Ibert también demuestra su capacidad para componer un hábil comentario incidental que, subrepticamente, nos lleva desde la superficialidad del icono quijotesco hasta la melancolía fúnebre que destila el personaje." (*Íbidem*, pág. 67). ("Sinfonías de La Mancha. La música en las versiones cinematográficas de *El Quijote*", en "Don Quijote en el cine", revista *Nosferatu* nº 50, diciembre de 2005, pág. 66)

Como se ha dicho, de la película se rodaron al menos dos versiones: una en francés y otra en inglés, en ambas con Chaliapin al frente, pero con repartos distintos. Mientras que en la versión gala el papel de Sancho Panza lo interpreta el actor de cine y teatro francés Dorville (nacido Henri Dodane, 1883-1941), de dilatada carrera en el cabaré, la opereta y el *music hall*, en la inglesa hizo lo propio el actor británico George Robey (nacido George Edward Wade, 1869-1954), que ya tuvo ocasión de hacerlo en la adaptación de la novela de 1923

dirigida por Maurice Elvey, pero esta vez pudo también hablar. Robey, a juicio de Ferrán Herranz, "aventajó notablemente a Dorville en su retrato de Sancho, al que dota de más agilidad en el verbo, mejor oído para la música –patentes son las diferencias en la canción que abordan en sus respectivas versiones– y una química con Chaliapin hartamente superior a la conseguida por el cómico francés." (*El Quijote y el cine*; Cátedra, Madrid, 2005, pág. 137).

El prólogo de siluetas animadas le fue encargado a la gran directora alemana de animación Lotte Reiniger (1899-1981), poseedora de un estilo y una técnica únicos con los que realizó diversos trabajos de cortometraje y un título clave como *Die Abenteuer des Prinzen Achmed* (1926), uno de los primeros largometrajes animados del mundo y el primero de Europa. Reiniger ya había realizado algunas colaboraciones en películas de ficción, como las de Paul Wegener *Der Rattenfänger von Hameln* (1919), donde realizó siluetas para los rótulos intercalados, y *Der Verlorene Schatten* (1920), en la que creó la silueta de un violín mágico (y, posteriormente, Jean Renoir la reclamaría para que creara una escena de sombras chinescas que se desarrolla en un teatro para su película *La Marsellesa*, 1937). Su aportación a este *Don Quijote* fue sin duda un gran acierto porque, tal y como indica Vicente Sánchez-Biosca: "El recurso está próximo a lo maravilloso (...) y funciona muy hábilmente como fondo y preludio de la acción: como fondo, pues es a partir de estos relatos fragmentarios asimilados o retenidos por la febril imaginación del protagonista como se elevará el filme mismo; como preludio, en tanto en cuanto este agolpamiento fantástico de acciones, heterogéneas figurativamente respecto al resto de la película, son su necesario precedente, lo que ha provocado la salida de sí del hidalgo manchego, que aparecerá acto seguido en su habitación recitando uno de sus más célebres párrafos." ("*El Quijote sin canon. Notas sobre Don Quichotte* [Georg Wilhelm Pabst, 1933]", en Heredero, Carlos F. [ed.]: *Espejos entre ficciones. El cine y el Quijote*. Sociedad Estatal de conmemoraciones culturales, Madrid, 2009, págs. 176-177).

Capítulo aparte merece el resultado plástico de la película, del que fue elemento fundamental el trabajo de fotografía que llevó a cabo el gran operador húngaro Nicolas Farkas (1890-1982), quien en una entrevista de la época reconocía que había buscado su fuente de inspiración en el arte de Gustave Doré (declaraciones a Lucien Corosi en la revista *Pour vous*, nº 226, 16 de marzo de 1933). Pero no fue ésta la única influencia plástica que guió la inspiración de operador y director. En Francia, Chamine se centra en la presencia de la pintura de Goya, especialmente en secuencias como la liberación de los galeotes, el

manteo de Sancho o la lucha con el molino de viento ("L'influence de Goya sur le *Don Quichotte* de Pabst"; *Pour vous*, nº 236, 25 de mayo de 1933, pág. 7), mientras que, en opinión de Quim Casas: "El trabajo de Pabst se basa en la pintura flamenca –las escenas de palacio, cuando los duques montan una gran comedia para liberar al protagonista de sus demonios y quimeras aventureras, por ejemplo– y a veces dibuja planos generales y otros de detalle próximos a las imaginaciones inquietantes de Gustave Doré". ("*Don Quijote* de G.W. Pabst". *Dirigido*, nº 346, junio de 2005, págs. 72-73). Y cabría mencionar la influencia que pudo ejercer la película sobre el trabajo posterior de otros realizadores: el propio Casas menciona *La kermesse heroica* (Jacques Feyder, 1935), *Alexander Nevski* (Sergei M. Eisenstein, 1938), *Dies Irae* (Carl Theodor Dreyer, 1943) o *Campanadas a medianoche* (Orson Welles, 1965). Otros han detectado su huella en una obra como *Enviado especial* (*Foreign Correspondent*, 1941), de Alfred Hitchcock (Dominique Païni y Guy Cogeval [directores]: *Hitchcock et l'art, coïncidences fatales*; Centre Pompidou/Mazzotta, París, 2001, pág. 339), o, como indica Antonio Santos, la admiración que la película causó en cineastas muy distintos: "Nos consta asimismo que esta singular adaptación impresionó mucho al joven Luis García Berlanga, hasta el punto de ser, según se dice, la película que le decidió a ser director de cine. Más insólito aún resulta comprobar cómo la película contó con la admiración, en el otro extremo del planeta cinematográfico, de Yasujiro Ozu. El gran cineasta japonés se refiere a ella en su diario de 1934, para posteriormente dedicarla un pequeño homenaje, al incluir el cartel con la imagen quijotesca en distintas escenas de su película *Haha o kowazu ya* (1934)." (*El sueño imposible. Aventuras cinematográficas de don Quijote y Sancho*; Fundación Marcelino Botín, Santander, 2006, pág. 30).

Esta interpretación de la novela de Cervantes tuvo una buena acogida crítica en Francia y, lo que no deja de sorprendernos habida cuenta las libertades que se tomaron sus creadores con la novela, también en nuestro país.

El rodaje de la película tuvo lugar en el otoño de 1932. Los interiores se rodaron en los estudios Braumberger-Richebé, de Billancourt, y en los estudios G.F.F.A., de Niza, y los exteriores en los alrededores de Grasse, en la Alta Provenza francesa.

La película fue relanzada en Gran Bretaña como *The Adventures of Don Quixote*, con un tiempo de duración reducido a 56 minutos.

Reseña: "Pabst no tuvo que exigir para nada los filosóficos discursos de Don Quijote, sus razonamientos monólogos, ni las famosas pláticas con Sancho, su escudero. Prescindió,

asimismo, del maravilloso estilo de la pluma de Cervantes pues para nada le podría aprovechar. Eliminó la enorme cantidad de prosa que contienen los dos tomos. Por último, se abstuvo de presentarnos al pie de la letra los momentos culminantes de la obra cervantina... El resultado de la obra de Pabst fue bastante bueno. Tradujo el estilo literario en particularísimo estilo cinematográfico; la cantidad de prosa, en celuloide, y la poesía, junta con el inmenso caudal de filosofía, en bellas imágenes y en certeras escenas...” (Antonio del Amo Algara: *Popular films*, nº 415, 26 de julio de 1934).

El libro español

España, 1933.

Producción: Cámara Oficial del Libro.

Director: Arturo Ruiz-Castillo.

Muda, con rótulos en español.

Blanco y negro.

Documental.

41 minutos.

Comentario: Este documental se realizó para ser proyectado en Buenos Aires con motivo de la Exposición del Libro Español, y en él se presenta un estudio de la vida y obra de Miguel de Cervantes, así como primeras ediciones de *El Quijote* en distintos idiomas. Su realizador fue Arturo Ruiz-Castillo (1910-1994), un documentalista de abundante obra, tanto durante los años de la República como al servicio de ésta durante la Guerra Civil. Posteriormente, y con su propia productora, Horizonte Films, debutaría en la dirección de largometrajes de ficción, adaptando a Pío Baroja en *Las inquietudes de Shanti Andía* (1946). A mediados de los años sesenta se incorporaría a Televisión Española, donde recuperaría su trayectoria como documentalista con una prolífica producción.

No será la primera vez que aparezca el mundo literario de Cervantes en un documental de este director. En su posterior obra *La Mancha y el azafrán* (1937), realizada bajo la producción de Film Popular, encontramos también una evocación, si quiera fugaz, por medio de un grabado de *El Quijote*.

Don Quixote

EE UU, 1934.

Producción: P.A. Powers.

Productores: Pat A. Powers, Ub Iwerks.

Director: Ub Iwerks.

Animación: Al Eugster, Ub Iwerks.

Música: Carl Stalling.

Color.

Dibujos animados.

8 minutos.

Fecha de estreno: Estados Unidos, 26 de noviembre de 1934.

Sinopsis: Un cartel que pone "Ye olde Bughouse" nos sitúa en un manicomio. Mientras el guardián duerme, un loco (don Quijote), en su celda acolchada, está leyendo libros de caballerías, que le llenan la cabeza literalmente de murciélagos. Vemos, en el que está leyendo, cómo, pasando las páginas, en estas se visualiza la historia de un malvado caballero de negro que secuestra a una dama, y un caballero de blanca armadura acude a su castillo para rescatarla, luchando contra el malvado. Don Quijote se muerde la uñas de la tensión, y su imaginación se dispara. Coge una escoba y lucha y cabalga sobre ella. Cuando el guardián entra en la celda, don Quijote lo ve como un malvado caballero, con el que lucha con su escoba, logrando vencerle y dejarle inconsciente. Don Quijote grita por su victoria como si fuera Tarzán, y aprovecha que la puerta de la celda está abierta para fugarse, saltando por una ventana y deslizándose de liana en línea hasta que cae en un carromato cargado de chatarra. En la caída, la chatarra salta por los aires, y cae sobre don Quijote de tal forma que queda vestido como un caballero andante, con armadura, casco y lanza, y montado sobre el caballo del carromato, con el que parte en busca de aventuras. Mientras tanto el guardián se despierta, se lamenta por la fuga del loco y da la alarma. Un "carromato" de policía ("Ye raddio polyce" indica una placa) recibe la señal de alarma. El "caballero" don Quijote prosigue su cabalgar, cuando le viene a la mente la historia del libro de caballerías que estaba leyendo, lo que le enciende de nuevo y cabalga raudo. En su camino se topa con un molino de viento, que su imaginación convierte en un gigante que blande sus puños amenazadoramente. Esto enfada a don Quijote, que arremete contra el molino, pero las

vueltas de las aspas le derriban y le golpean una y otra vez. Puesto en pie, consigue acercarse al molino y golpearle, pero éste mueve las aspas a gran velocidad, como si fuera un ventilador, y le aparta, pero consigue mantenerse en pie y se acercar de nuevo. Se entabla un feroz combate, en el que a pesar de que el caballero consigue darle algunos puñetazos, el molino mueve sus aspas como si fueran manos, noquea a don Quijote y, poniéndole sobre su "regazo", le da unos azotes como si fuera un niño malo. Una vez libre, don Quijote, muy enfadado, toma un puñado de clavos de una caja y se los come. El efecto es que adquiere una gran fuerza, se dirige al molino y, de un golpe, lo levanta por los aires, de manera que al caer de nuevo al suelo, hace un agujero en el suelo, del que emerge una tumba con su lápida y su crisantemo. Don Quijote celebra la victoria golpeándose el pecho y gritando como Tarzán.

Mientras tanto, el guardián del manicomio persigue, cual si fuera un perro sabueso, el rastro del caballero. Éste sigue su galopar, hasta que lo que él cree que son unos gritos de una dama que salen de su mansión le detiene. En otro plano vemos que la dama en realidad no está gritando, sino que está cantando al piano, tan mal, que parece que grita. Pero el caballero se imagina que es una bella damisela acosada y maltratada por un maligno caballero, por lo que galopa hacía su rescate. Al lado de la mansión se encuentra una excavadora de vapor trabajando, con su pala removiendo el terreno y echando humo, pero nuestro héroe la confunde con un temible dragón que echa fuego por la boca. El caballero no se amilana y se lanza contra él, pero el dragón se lo traga por su boca. Pero como en realidad se trata de la pala de la excavadora, el caballero sale intacto por la cabina de la misma; entonces, le propina un fuerte golpe que la levanta por los aires y cae convertida en cientos de latas de hojalata.

Con el camino libre, se dirige a la puerta de la mansión, pero ésta se convierte en una gran cara con ojos y una gran boca en lugar de puerta, de la que sale una lengua que se "traga" a don Quijote. Una vez dentro de la casa, éste busca a la damisela, a la que escucha detrás de una puerta y de nuevo piensa que está siendo víctima de un maligno caballero. Derriba la puerta y llega hasta la dama, que está tocando el piano. La dama se vuelve y vemos que en realidad es más bien poco agraciada, pero ella se enamora al instante del caballero y se lanza tras él, abrazándole y propinándole besos. Don Quijote trata de zafarse a toda costa de sus cariños, cuando llega hasta allí el guardián. La mujer, al ver a éste, cambia enseguida de objetivo amoroso y es ahora el guardián el que sufre el acoso de la enamorada.

Momento que el caballero aprovecha para salir corriendo como un poseso; el guardián consigue zafarse y sale huyendo también, llegando a adelantar al caballero en su carrera. Llegan los dos hasta el manicomio, cuya puerta atraviesan sin abrir.

Vemos la celda del caballero con la puerta cerrada por cientos de candados. En su interior, el caballero tira sus libros al fuego de la chimenea y a su vez el guardián hace lo propio con las llaves de los candados, y los dos se saludan y felicitan de estas decisiones.

Comentario: Aunque no se trata de las primeras imágenes animadas en una adaptación de la novela de Miguel de Cervantes (recordemos la animación con cartulinas llevada a cabo por Lotte Reiniger como prólogo del *Don Quijote* dirigido por G.W. Pabst en 1933) sí que nos encontramos ante el primer film de dibujos animados en el que aparece don Quijote. Pero se trata de un título que hace una decidida utilización paródica del personaje y en el que apenas perviven un par de momentos sacados de la novela, adaptados con una intención cómica muy sui géneris: el comienzo de la misma (I:1), con don Quijote con la razón perdida por la lectura de libros de caballerías; y la aventura de los molinos de viento (I:8), solo que en la película don Quijote consigue al final destruir al molino/gigante. Reconocemos también el momento de la quema de los libros de caballerías (I:6), pero aquí será el propio don Quijote el que los quemé, en un acto que nos hace suponer que reniega de su lectura y que por tanto ha recobrado la razón, aunque haya sido por caminos en apariencia bien distintos a los de la novela al final de la misma.

Pero *El Quijote*, con ser la referencia protagonista y más evidente, no es la única que pone en juego esta parodia. Por ejemplo, en un par de ocasiones don Quijote tiene comportamientos y hace gestos que reconocemos propios de Tarzán, personaje muy popular en aquella época a raíz de la serie de películas que protagonizaría el actor Johnny Weissmuller tras el estreno de *Tarzán de los monos* (*Tarzan the Ape Man*; W.S. Van Dyke, 1932); mientras que, en el enfrentamiento con el molino, don Quijote engulle un puñado de clavos que le proporcionan una gran fuerza, a imagen y semejanza de otro popular personaje del cómic y de los *cartoons*, Popeye el marino (creado por el dibujante Elzie Crisler Segar a finales de los años veinte en su tira de cómic diario de los periódicos *The Thimble Theatre*, Popeye "debutó" en el cine el 14 de julio de 1933 en el *cartoon Popeye The Sailor*, de Dave Fleischer). Y dentro del tono cómico e irreverente general, señalemos los divertidos juegos verbales con la palabra *Knight* (Caballero), que se deducen de los títulos de las novelas de caballerías que está leyendo Don Quijote en su celda al comienzo: "When

Knights Were Bold", "Morning Noon and Knight", "Ten Knights in a Bar Room", "A Thousand Good Knight", "Wotta Knight", "A Knight in June", "A Knight Mare", etc.

El creador de este *Don Quixote* fue Ub Iwerks (de verdadero nombre Ubbe Ert Iwwerks, 1901-1971), quien empezó como técnico en grafismo, actividad que le llevaría a conocer a Walt Disney en 1919, y desde entonces la carrera artística de ambos estuvo ligada, trabajando el primero en el estudio de Disney como su animador y colaborador principal, entre cuyos mayores logros estuvo la creación del personaje de Mickey Mouse. Pero en 1930 Iwerks decidió formar su propio estudio, junto con el productor Pat Powers, en el que creó otros personajes como la rana Flip (que protagonizó alrededor de 36 *cartoons*) o Willie Whopper (13 episodios). El cortometraje *Don Quixote* forma parte de la serie *ComiColor Cartoons*, última del estudio, y fue creada entre 1933 y 1936 por Iwerks a imagen y semejanza de las famosas *Silly Symphonies* de Walt Disney, con la que intenta una diversificación de su producción con el mundo de la literatura como inspiración, siempre de “forma desmitificadora, y algunas veces, irreverente”, como señala Emilio de la Rosa en su artículo de este mismo libro (“Don Quijote se anima”). Realizados en color, algunos de los *cartoons* de la serie (entre ellos *Don Quixote*) fueron filmados usando una cámara multiplano inventada y construida por el propio Iwerks con los restos de un Chevrolet (J.P. Telotte: “Ub Iwerks’ (Multi)Plain Cinema”, en *Animation: an interdisciplinary journal*, julio de 2006, págs. 9-24). Y esta es otra de las características destacables de Iwerks, su interés por la técnica del cine aplicada a la animación y los efectos especiales, ámbito en el que trabajó cuando dejó la realización y regresó al estudio de Walt Disney en 1940, y que le llevó a ganar dos Oscar, en 1959 y 1964, por sus invenciones, empleadas en películas como *20.000 leguas de viaje submarino* (20,000 Leagues Under the Sea; Richard Fleischer, 1954), en los que combinó imagen real y animación, o *Los pájaros* (The Birds; Alfred Hitchcock, 1963) (Jeff Lenburg: *The Great Cartoon Directors*, Da Capo Press, New York, 1993, pág. 41).

Reseña: “La interpretación de Iwerks de *Don Quixote* seguramente le debe más a Willie Whopper que a Cervantes, con la embestida de Quijote contra el molino de viento dando como resultado algo simplemente infantil. De hecho, para los propósitos de Iwerks, la concepción original del idealista utópico de Cervantes se cruza más afortunadamente con la noción popular de los años 1930 del chiflado de tomo y lomo, puro *screwball*, por lo que la mayoría de las legítimas referencias clásicas en este *cartoon* se limitan al acompañamiento musical de Carl Stalling.” (Greg Ford, en el texto de la carátula del DVD *Cartoons That Time*

Forgot. The Ub Iwerks Collection Vol. 1, editado en 1999 por Image Entertainment).

Haha o kowazu ya [Amad a la madre]

Japón, 1934.

Producción: Shochiku (Kamata).

Director: Yasujirô Ozu.

Guión: Tadao Ikeda, Masao Arata.

Argumento: basado en una historia de Shutaro Komiya [Yasujirô Ozu].

Adaptación: Kogo Noda.

Fotografía: Isamu Aoki.

Intérpretes: Yukichi Iwata (señor Kajiwara), Mitsuko Yoshikawa (Chieko), Den Obinata (Sadao), Seiichi Kato (Sadao, niño), Hideo Mitsui (Kosaku), Shusei Nomura (Kosaku, niño), Shinyo Nara (Okazaki), Kyoko Mitsukawa (Kazuko), Chishu Ryu (Hattori), Choko Iida (criada).

Blanco y Negro.

Ficción.

Metraje original: 2.559 m.

Duración conservada: 71 minutos.

Fecha de estreno: 11 de mayo de 1934.

Comentario: Como ya vimos antes, esta es la segunda película de Ozu (la número 31 de su filmografía, de la que se ha perdido la primera y la última bobina de las 9 que tenía) en la que encontramos una referencia a *El Quijote* en su cine. En esta ocasión se trata de la presencia de un cartel de la versión cinematográfica que realizó Georg Wilhelm Pabst de la novela de Cervantes: "El cartel de *Don Quijote* (versión de G.W. Pabst de 1933) es reconocible detrás del joven taciturno [Sadao]. El plano permite oponer al hidalgo luminoso y al atormentado y sombrío muchacho. Además, el póster aparece en un tugurio donde trabajan prostitutas y que ofrece un refugio pasajero e insatisfactorio; un remedo de venta quijotesca trasladada al Tokio del siglo XX", en palabras de Antonio Santos, que a continuación afirma: "En las películas de Ozu, las referencias a Don Quijote se asocian con bares y clubes nocturnos; pero también con personajes solitarios y aislados, como Sadao en esta película o Mimura en *Las hermanas Munakata*". (*Yasujiro Ozu. Elogio del silencio*, Cátedra, Madrid, 2005, págs. 274-275).

La ruta de Don Quijote

España, 1934.

Producción: Norman J. Cinnamond, Ramón Biadiu.

Director, Guion, Fotografía y Montaje: Ramón Biadiu.

Supervisión: Juan Givanel.

Con un comentario musical de: Juan Gaig.

Ayudante técnico: Manuel Giró.

Ing. Sistema de sonido: Fydelytone; registrado por: J.M. Bosch.

Blanco y negro

Documental.

32 minutos (versión original); **19 minutos 30 segundos** (versión distribuida por CIFESA).

Sinopsis: Una mano saca de una estantería el primer tomo de la novela *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes, de los cuatro que forman la edición de Joaquín Ibarra de 1780 para la Real Academia Española, con dibujos de Antonio Carnicero; lo pone sobre un atril y lo abre por el frontispicio; funde sobre la página del capítulo primero; funde sobre el letrero:

"En un lugar de la Mancha...", que da paso a imágenes de las llanuras y campos manchegos; vemos el trabajo de sus gentes: unos pastores sobre su burro con sus rebaños, labradores guiando el trabajo de su burro con el arado; un burro solitario da vueltas en torno a un pozo; el aguador recogiendo agua de la fuente; un pueblo y sus calles, por donde va el aguador con su carro lleno de cántaros para repartir; unos hombres en el patio de su casa recogen abono; el rebaño de cabras conducido por el pastor; una casa, donde una mujer con su hijo se refugia a la sombra.

"... no ha mucho tiempo que vivía un hidalgo de los de lanza en astillero,...": la fachada de una casa con su escudo, su entrada, sus patios, almacenes y bodegas.

"... luego que vio la venta se le representó que era un castillo con sus cuatro torres y chapiteles...". Imágenes de ventas y castillos se suceden; entramos al patio de una de las ventas, con su pozo.

"Levantóse en esto un poco de viento, y las grandes aspas comenzaron a moverse...". Imágenes de molinos de viento con sus aspas en movimiento.

"... y embistió con el primer molino que estaba delante..." Un solitario molino, unos breves

planos nos acercan sucesivamente cada vez más cerca de sus aspas.

"... ¿no le dije yo a vuestra merced que mirase bien lo que hacía, que no eran sino molinos de viento...". De nuevo varios molinos; vemos las diferentes tareas que realizan los campesinos en la preparación del trigo, trillando las eras, lanzando la paja al viento; cargan los sacos en un carro y marcha algunos; otros, tras un breve descanso, ponen a punto de los molinos para que hagan su trabajo, extendiendo la lona sobre la estructura de las aspas, ajustando el eje; los molinos con sus aspas en movimiento; atardece.

"... y guiando Sancho sobre su asno, se entraron por una parte de Sierra Morena que allí estaba...". Imágenes de la Sierra, sus picos y riscos.

"...cuando don Quixote y Sancho dejaron el monte y entraron en el Toboso.". Vemos el pueblo, con la iglesia dominándolo.

"Con la iglesia hemos dado, Sancho." Las calles, las casas, las grandes tinajas.

"¡Oh,! Tobosesca tinajas, que me habéis traído a la memoria la dulce prenda de mi mayor amargura.". Una mujer sonríe al lado de una gran tinaja; niñas y mujeres, de todas las edades, trabajando en los diferentes pasos del proceso de fabricación de las tinajas: el prensado del barro con los pies, el moldeado, el pulido en el torno; su secado al sol; los hombres preparan y trabajan en el horno; finalmente, están listas para su uso.

"Pidió don Quixote al diestro licenciado le diese una guía que le encaminase a la cueva de Montesinos, porque tenía gran deseo de entrar en ella,...". Vemos desde distintos puntos de vista la entrada a una cueva a ras de suelo y el cielo desde dentro.

"...solamente faltan Ruidera y sus hijas y sobrinas, las cuales llorando, por compasión que debió tener Merlín dellas, las convirtió en otras tantas lagunas,...". Las lagunas, con sus tranquilas aguas.

"... que ahora en el mundo de los vivos y en la provincia de la Mancha las llaman las lagunas de Ruidera.". Las gentes del lugar disfrutan de las lagunas en su día de descanso: navegan en sus aguas, las mujeres y los niños se bañan; la orilla está llena de los carrromatos de las familias; de una de ellas bajan unas mujeres con sus camisones de baño y, tras pagar al guardia, se meten en el agua; la gente disfruta del buen tiempo; hasta hay quien se mete en el agua con sus caballos; atardece en las lagunas.

"Con esto bajaron de la cuesta, y se fueron a su pueblo.". De nuevo los planos generales de las llanuras y de los pueblos en calma, bajo el sol del día.

"... don Quixote de la Mancha, había pasado desta presente vida, y muerto

naturalmente;...". Imágenes del ocaso del día.

"VALE"

Comentario: Estamos ante uno de los mejores documentales españoles de la época y el primero cuyas imágenes suponen una peculiar adaptación de la novela *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes, en la que se recrean capítulos tanto de la Primera como de la Segunda Parte, como fuente para trazar “un recorrido fílmico por aquello que puede ser «documentado» por la cámara cinematográfica: los lugares actuales de las andanzas quijotescas, los trabajos y los días de los habitantes que pueblan los que fueron los espacios hollados por el deambular del hidalgo y su escudero” (Santos Zunzunegui: “La ruta de Don Quijote. Que trata de la condición y el ejercicio del cinematógrafo y donde se cuenta la rica ganancia que un cineasta catalán extrajo de la grande aventura de llevar a la blanca pantalla las andanzas del ingenioso hidalgo Don Quijote de La Mancha”, en Heredero, Carlos F. [ed.]: *El cine y el Quijote*; Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Madrid, 2009, pág. 184.).

Buscando la equivalencia de los letreros, que hemos reproducido entre comillas en la sinopsis, en el orden que están en la película con sus capítulos correspondientes en el libro, tenemos, de la Primera Parte, el comienzo de la novela, con las primeras palabras y la presentación del hidalgo (I:1); la estancia en la venta que Don Quijote imagina un castillo (I:2); el combate contra el molino de viento (I:8); la llegada de Don Quijote y Sancho a Sierra Morena para ocultarse (I:23). Ya de la Segunda Parte, encontramos la incursión de Don Quijote y Sancho en el pueblo de el Toboso buscando el palacio de Dulcinea (II:9); el descubrimiento de tinajas de el Toboso en la casa del Caballero del Verde Gabán (II:18); Don Quijote en la cueva de Montesinos (II:22) y cómo en el sueño Montesinos le cuenta a Don Quijote cómo Merlín convirtió a Ruidera y sus siete hijas y sobrinas en lagunas (II:23); Don Quijote y Sancho camino de su aldea (II:72); la muerte de Don Quijote (II:74) y la última palabra de la novela, *Vale* (II:74).

El resultado plástico de un documental que se convirtió en una obra de referencia para otros venideros, sigue despertando elogios hoy día. Así, al analizar el paisaje de esta película, Jorge Gorostiza señala: "En esta cinta el paisaje llano de la meseta es retratado colocando el horizonte en diversos lugares del encuadre, predominando los planos en los que está en el centro; incluso cuando se ve una venta por primera vez, el horizonte casi coincide con la parte inferior del cuadro, alternando este plano con otro de un castillo

también *apoyado* en la parte baja del encuadre. Esta forma de mirar el paisaje cambia cuando se pasa a Sierra Morena y se pierde la línea recta del horizonte, dejando paso a las rocas y montañas, como cuando se muestra la cueva de Montesinos. Lo más asombroso de esta película es la aparición de las lagunas de Ruidera, un mar donde la gente se baña y usa para su recreo como si estuvieran en una playa, rompiendo con las imágenes típicas de una región árida, seca y despoblada." ("Provenza, Crimea... La Mancha. El paisaje de *Don Quijote*", en "Don Quijote en el cine", revista *Nosferatu* nº 50, diciembre 2005, pág. 55).

El autor de esta extraordinaria película fue el prestigioso documentalista Ramón Biadiu i Cuadrench (1906-1984), no por casualidad un gran lector de la obra de Cervantes. Biadiu empezó trabajando en el cine con la llegada del sonoro como montador y montador de doblaje, y será a partir de 1932 cuando empieza a crear obras documentales: realizó reportajes como *D'Excursió per l'Alt Berguedà o Fusta de Pi*, y luego trabajos como *Un río bien aprovechado: el Llobregat* (1934) y este *La ruta de Don Quijote*. Al estallar la Guerra Civil se incorporó al equipo de Laya Films, sección de cine del Comisariat de Propaganda de la Generalitat de Catalunya, donde desempeñó labores de director, montador, guionista y cámara en diversos documentales etnográficos y reportajes de guerra. Al finalizar la contienda, trabajó como reportero para la Ufa y el No-Do y se incorporó al cine español como montador, pero no dejaría de dirigir documentales, como *El Valle de Tena* (1947), *Tahull. La pintura románica catalana* (1953), que fue un encargo de la UNESCO, o *Diada del llibre* (1964) (véase Mercè Biadiu Ester y Josep Maria Caparrós: *Ramon Biadiu (1906-1984). Cineasta d'avantguarda*; Ajuntament de Súria/Centre d'Estudis del Bages, Súria, 2007).

Ahora es necesario que nos detengamos en las diferentes versiones de esta película. Según el oportuno, fundamental y muy completo trabajo de investigación llevado a cabo por las hijas del realizador, Mercé y Rosa Biadiu, todo apunta a que hubo una versión original del cortometraje de 32 minutos, de la que hasta el momento no se ha encontrado ninguna copia. Además de sus propios recuerdos, las hermanas Biadiu aportan la prueba más evidente en sendos textos de Martín Zurbarán ("Don Quijote y el cine", revista *Cine Arte* nº 10, diciembre de 1934) y Carlos Fernández Cuenca (*Historia cinematográfica de "Don Quijote de la Mancha"*; Cuadernos de Literatura, Madrid, 1948), ambos reproducidos en este mismo libro. El primero escribe: "Si la presencia de Don Quijote aparece hecha paisaje y llanura a cada paso, Sancho Panza pone siempre, con la realidad actual de La Mancha – industrias primarias, alfarería, quesería-, el comentario de su humanidad.(...) En el fondo de

sus fotogramas, entre las aspas de los molinos o bajo las encinas corpulentas, las figuras de Don Quijote y Sancho viven con vida infinitamente más poderosa que la que pudiera darles la misma realidad"; en el texto vemos que se indican aspectos que no están en la copia conservada, como por ejemplo el proceso de elaboración del queso, una de las secuencias que las hermanas Biadiu recuerdan que les contaba su padre. Por su parte, Carlos Fernández Cuenca, al resumir el film, señala: "La primera secuencia presenta el lugar manchego en que pudo vivir el hidalgo, y la vieja casona, con escudo en la fachada, que acaso fue la suya. Se contemplan el patio, la bodega, el corral; en éste hay una puerta que da al campo, puerta igual a la que franqueó en busca de aventuras Don Quijote. En seguida, las ventas que la locura del caballero convertía en castillos; después, los molinos, los cabreros, los mazos de batán cuyo ruido en la noche preludiara encuentros descomunales, y la cueva de Montesinos, y las lagunas de Ruidera, y la iglesia de El Toboso, y el camino de Barcelona...". Es decir, como vemos enumera un orden distinto de las secuencias al de la copia que se conserva, y se indican otras que no están en ésta. Y continúa Fernández Cuenca: "No toda la ruta memorable, que eso sería casi imposible de reflejar en los 900 metros del film"; metraje que, como bien señalan las hermanas Biadiu, en 35 mm proyectados a 24 imágenes por segundo, equivaldría aproximadamente a 32 minutos de duración. De ahí que es más probable que CIFESA, la empresa encargada de la distribución, impusiese a su creador una versión reducida del documental para que pudiera ser exhibido comercialmente, que es la que nos ocupa. También contribuye a la confusión sobre este asunto el que en un ejemplar del *Noticiero CIFESA* de la época (nº 10, noviembre de 1935), destinado a anunciar las producciones en distribución, podemos ver en la página dedicada al documental de Ramón Biadiu que aparecen reproducidas cinco fotografías, dos de las cuales (una de la fachada de la aceña y otra de las cabras bajo las encinas), no están en esta versión de 1934 que nos ocupa, y sí de otra versión posterior de 1952. Esto podría suponer que quizás estas fotografías fueron sacadas de la copia original, lógicamente antes del montaje reducido que se distribuyó finalmente, con una duración de 19 minutos y 30 segundos. Como hemos mencionado, posteriormente el propio Biadiú realizó una nueva versión de su documental, con una duración de 19 minutos y 40 segundos, que contiene secuencias e imágenes distintas y el montaje muestra algunas diferencias respecto a la versión descrita aquí, y que abordaremos cuando nos ocupemos de ella más adelante.

La ruta de Don Quijote tuvo una aceptable difusión, estrenándose con éxito en Barcelona y

el resto de España, con excepción de Madrid, donde, como relata Josep Maria Caparrós, “Mr. Horen – entonces director de Fox – lo retiró de cartel dos días después, según me relataba Biadiu con gran disgusto” (en Mercè Biadiu Ester y Josep Maria Caparrós: *óp. cit.*, pág. 49). En cambio, la película fue seleccionada por Luis Buñuel para ser exhibida en el Pabellón Español de la Exposición Universal de París de 1937, y, gracias a las gestiones de Juan Piqueras, llegó a estrenarse en la capital francesa con buenas críticas.

Décadas más tarde, el 23 de mayo de 1974, Ramón Gómez Redondo acompañó con un sustancial comentario el pase de la película (la versión de 1952) en Televisión Española dentro de un espacio llamado *Documental*, en el que, entre otras cosas, declaraba: "Cuarenta años después *La ruta de Don Quijote* sigue siendo un documento precioso sobre un tiempo que fue y un paisaje que permanece. Hombres, tierras, soledad, trabajo, gestos y vidas componen el entramado básico de este honesto film cuya estética se puede resumir en el credo rosselliniano de que las cosas son bellas cuando son verdaderas. Y es ahí precisamente, en la verdad de lo que vemos, donde radica la validez, la frescura y -¿por qué no?- la modernidad del documental de Biadiu, que supo captar la realidad inmediata del entorno, proyectar en su trabajo un entusiasmo minucioso y pragmático por los detalles y que, además, tuvo el valor de no mediatizar por la vía retórica la realidad mirada." (Agradezco a Mercè y Rosa Biadiu que me hayan proporcionado el texto de Ramón Gómez Redondo).

Don Quijote del altillo



Argentina, 1936.

Producción: SIDE.

Productor: Alfredo Murúa.

Dirección y Guion: Manuel Romero.

Fotografía: Francis Boeniger.

Música: Alberto Soifer.

Montaje: Daniel Spósito.

Decorados: A. Scelfo.

Sonido: Alfredo y Fernando Murúa.

Intérpretes: Luis Sandrini (Eusebio), Nuri Montsé (Urbana), Eduardo Sandrini (Martínez), Mary Parets (Susy), María Vitallani (la patrona), Roberto Blanco (Gogo), Luis Novella (el patrón), S. Paoli (el frutero), G. Saucheli (el pensionista), Aurelia Musto (Sra. de Martínez), S. de la Vega (el contador), J. Carrara (el comprador), Jorge Vizzuci (Cuchilo), F. de Marinis (el escribano), el perro Poch.

Blanco y negro.

Ficción.

65 minutos.

Fecha de estreno: 3 de junio de 1936, en el cine Monumental de Buenos Aires.

Sinopsis: Eduardo es un pintoresco muchacho poco afecto al trabajo, que malvive en un altillo del que la dueña le quiere echar por no pagar el alquiler. Un día, al altillo de enfrente llega a vivir una guapa joven, Urbana, con su travieso hermano pequeño, y Eduardo se prenda de ella. La acompaña todos los días a la oficina donde ella trabaja como secretaria de una industria textil, cuyo dueño la galantea. Eduardo monta guardia todo el día delante de la fábrica, acompañado de su fiel perro, para tratar de impedir el acoso del jefe a la chica, pero finalmente ésta cae rendida a los regalos y la buena vida que el jefe le proporciona, quien además le promete matrimonio. Desengañado, Eduardo decide quitarse la vida con una pistola y marcha a las afueras, pero cuando está a punto de hacerlo, impide sin querer que una panda de rufianes secuestre a una joven adinerada. La chica, agradecida, le ofrece empleo como guardaespaldas y le invita a su casa para que conozca a sus padres y hermano. Pero la chica resulta ser la hija del dueño de la fábrica textil, por lo que a éste no le queda más remedio que comprar el silencio de Eduardo haciéndole gerente de la fábrica y renunciando a Urbana, quien comprenderá que Eduardo es el hombre al que verdaderamente ama.

Comentario: Como podemos ver, esta película se relaciona con nuestro tema tan solo por la presencia de Don Quijote en su título, en un intento de los responsables de la misma por tratar de elevar a la categoría de “quijotesca” la peripecia amorosa en la que se ve envuelto el protagonista, quien tiene más de pícaro con buen corazón que de caballero idealista como el personaje de Cervantes. Se trató de un vehículo al servicio de Luis Sandrini (1905-1980), un cómico muy popular en su tiempo, no sólo en su Argentina natal, sino también en las comunidades de habla hispana de Estados Unidos y en España, donde protagonizó títulos como *¡Olé, torero!* (Benito Perojo, 1948), *El seductor de Granada* (Lucas Demare, 1953) o *Maldición gitana* (Jerónimo Mihura, 1953). Por su parte, de la dirección se encargó Manuel Romero (1891-1954), quien comenzó su actividad cinematográfica como argumentista, por ejemplo de *Luces de Buenos Aires* (Adelqui Millar, 1931), la primera película sonora de Carlos Gardel, realizada en Francia, donde también debutó como director a principios de los años 30, para continuar su carrera en su país, Argentina.

La crítica de la época no fue muy benévola con la película, como muestra esta sentencia: "Sentimentaloides explotación del fenómeno Sandrini, otra vez haciendo de infeliz, y consolando sus penas de amor con un chico y un perro (sic)." (Raúl Manrupe y María Alejandra Portela: *Un diccionario de Films Argentinos (1930-1995)*; Corregidor, Buenos Aires, 2001, pág. 187).

Huérfanos del destino (Timothy's Quest)

EE UU, 1936.

Producción: Paramount Productions, Inc.

Productor: Harold Hurley.

Director: Charles Barton.

Argumento: la novela homónima de Kate Douglas Smith Wiggin.

Guion: Virginia Van Upp, Dore Schary, Gilbert W. Pratt.

Fotografía: Harry Fischbeck.

Dirección artística: Hans Dreier, Robert Odell.

Montaje: Jack Dennis.

Intérpretes: Dickie Moore (Timothy), Sally Martin (Gay), Virginia Weidler (Samantha Tarbox), Eleanore Whitney (Martha), Tom Keene (David Young), Elizabeth Patterson (Vilda

Cummings), Samuel S. Hinds (Rev. Fellows), Esther Dale (Hitty Tarbox), Benny Bartlett (Jimmy), J.M. Kerrigan (Doctor Cudd), Irene Franklin (Flossie Cudd), Irving Bacon (Henry), Jack Clifford (Ed), Otto Fries (Timid Tenor), Raymond Hatton (Jabe Doolittle), John Kelly (Herb), Lew Kelly (Sheriff), Bob Perry (Bartender), Ralph Remley (Joe), Clarence Wilson (Mr. Simpson).

Blanco y Negro.

Ficción.

66 minutos.

Fecha y lugar de estreno: Estados Unidos: 31 de enero de 1936; España: 29 de junio de 1936 (cine Coliseum de Barcelona).

Sinopsis: A finales de 1890, los hermanos Timothy, de ocho años, y Gay, de tres, cuyos padres han muerto, están bajo la custodia del Dr. Cudd y de su mujer Flossie, una pareja de desagradables traficantes de niños. Después de enterarse de que van a ser separados, Timothy y su hermana huyen de la ciudad. En dirección a Pleasant Valley, Timothy fantasea con que tiene una misión que cumplir como su héroe Don Quijote, y espera encontrar a la madre perfecta para Gay. Después de un largo viaje, los chicos se quedan dormidos en el acogedor jardín que hay frente a un precioso rancho perteneciente a Vilda Cummings y su adoptada ayudante, Martha Blair. Vilda acoge a los chicos, y pone a Timothy a trabajar en el rancho. Mientras tanto, intenta contactar con los Cudd, puesto que no da crédito a lo que considera que son chiquilladas que le cuenta Timothy. Este se busca problemas cuando esconde a Sancho, un joven ternero del que se ha encariñado y que Vilda tiene intención de vender. Vilda desaprueba la relación de Martha con David, un joven ayudante del rancho, lo que provoca la marcha de Martha. Timothy consuela afectuosamente a Vilda, que está muy dolida por la actitud de Martha, y al día siguiente Vilda refleja un cambio de sentimiento cuando compra de nuevo a Sancho y a su madre para Timothy. Los Cudd llegan al rancho pero Vilda les comunica su intención de quedarse con los chicos. Entonces los Cudd secuestran a los chicos y regresan a la ciudad, pero son arrestados por la policía y devuelven los chicos a Vilda. De acuerdo con el sueño de Timothy, Vilda hace bautizar a los chicos con su propio apellido, y da su bendición a la unión entre Martha y David.

Comentario: La presencia de esta película se debe al hecho de que el niño que la protagoniza, Timothy, tiene como libro de cabecera la novela *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, de Miguel de Cervantes, y al Caballero de la Triste Figura, como el

héroe que inspira sus acciones. Señalemos también el detalle simpático de que el ternero del que se encariña Timothy recibe el nombre de Sancho. Con todo y con esto, en España se optó por ponerle un título melodramático, mientras que en Italia lo tuvieron más claro y la titularon *Come Don Chisciotte*.

La base literaria de la película la aporta el libro *Timothy's Quest. A Story for Anybody, Young or Old, Who Cares to Read It*, de la escritora estadounidense Kate Douglas Smith Wiggin (1856-1923), especializada en libros para niños y entre cuyas pasiones literarias se encontraba, no precisamente por casualidad, la novela de Cervantes. El ilustrador, y también escritor, Oliver Herford (1863-1935), realizó unas bellas ilustraciones para alguna de las primeras ediciones americanas de *Timothy's Quest*, en una de las cuales, que luego ilustraría alguna portada posterior, se podía ver a los niños protagonistas caracterizados como Don Quijote (Timothy) y Sancho (Gay), dejando claro así la fuente de inspiración que guiaba sus actos en sus aventuras.

Un par de gitanos (The Bohemian Girl)

EE UU, 1936.

Producción: Hal Roach Studios Inc., Metro-Goldwyn-Mayer (MGM).

Productores: Hal Roach, L.A. French.

Dirección: James W. Horne, Charles Rogers.

Argumento: basado en la opereta de Michael William Balfe.

Guion: Frank Butler (sin acreditar).

Fotografía: Francis Corby, Art Lloyd.

Música: Michael William Balfe (ópera original), Robert Shayon (sin acreditar), Nathaniel Shilkret (adaptación y dirección musical, sin acreditar)

Canción: *Heart of a Gypsy*, de Nathaniel Shilkret y Robert Shayon.

Dirección artística: Arthur I. Royce.

Decorados: William Stevens.

Montaje: Bert Jordan, Louis McManus.

Sonido: Elmer Raguse.

Intérpretes: Stan Laurel (Stanley), Oliver Hardy (Oliver), Thelma Todd (hija de la Reina de los gitanos), Antonio Moreno (Devilshoof), Darla Hood (Arline niña), Jacqueline Wells (Arline

joven), Mae Busch (Sra. Hardy), William P. Carleton (Conde Arnheim), James Finlayson (capitán Finn), Zeffie Tilbury (Reina de los gitanos), Mitchell Lewis (Salinas), Felix Knight (cantante gitano), Harry Bernard (pregonero público), Eddie Borden (noble), Harry Bowen (borracho), Lane Chandler, Bobby Dunn (camarero), Paulette Goddard (doncella), Andrea Leeds (institutriz), Sam Lufkin (tendero, guardia, víctima de robo), Margaret Mann (madre del conde), James C. Morton (administrador), Bob O'Connor (camarero), Harold Switzer (gitanillo).

Blanco y Negro.

Ficción.

71 minutos.

Fecha y lugar de estreno: EE UU: 14 de febrero de 1936; España: 4 de enero de 1937 en el cine Fémica (Barcelona), 13 de diciembre de 1937 en el cine Palacio de la Música (Madrid).

Sinopsis: Unos gitanos tienen un conflicto con un noble, a cuya única hija secuestran y hacen de ella una gitana más. Transcurridos algunos años, los gitanos vuelven al lugar donde el noble, envejecido, sigue llorando a su hija. La que fuera niña es hoy una joven muy bella que se dispone a casarse. Un gitano, celoso de los amores de la muchacha, la acusa injustamente de haber robado en el castillo, por lo que es detenida y condenada a que la azoten. En el último momento se conoce su verdadera identidad y la joven recupera, al mismo tiempo, a su padre y a su amor.

Comentario: Nos encontramos aquí ante una adaptación muy libre de la ópera *The Bohemian Girl* del compositor irlandés Michael William Balfe (1808-1870) con libreto del empresario teatral inglés Alfred Bunn (1796-1860), que fue estrenada en Londres el 27 de noviembre de 1843; pero su presencia en este libro se debe al origen de la misma, ya que al parecer el autor se basó en el libreto *La gypsy* del escritor francés Jules-Henri Vernoy de Saint-Georges (1799-1875), que fue origen de un *ballet* en tres actos llamado *La Bohémienne*, producido para la Grand Opera de París en 1839; y Saint Georges, a su vez, parece que se inspiró en la novela ejemplar *La gitana* de Miguel de Cervantes.

En la película no queda rastro de los sentimientos de amor y celos que desencadenan de manera fundamental los distintos acontecimientos de la trama, tanto de la ópera como de la novela, pero, no obstante, en esta producción encontramos otros elementos reconocibles de *La gitana* cervantina: el protagonismo y la ambientación en el mundo de los gitanos; el secuestro de la niña de origen noble y su integración en la vida y costumbres de este pueblo

nómada; y, pasados los años, y cuando la situación se torna trágica para el prometido de la protagonista (en la película, para la gitanilla misma, ya que no hay pretendiente amoroso), sucede el descubrimiento de dicho origen noble de ella gracias a las pruebas y los rasgos físicos, y el reencuentro con su verdaderos padres (en este caso sólo el padre).

Esta producción de Hal Roach suponía una nueva incursión de la popular pareja de cómicos Stan Laurel (nacido Arthur Stanley Jefferson, 1890-1965) y Oliver Hardy (nacido Oliver Norvell Hardy, 1892-1957) en las adaptaciones de populares operetas, tras los éxitos obtenidos con *Fra Diavolo* (*The Devil's Brother*; Hal Roach y Charles Rogers, 1933) y *Había una vez dos héroes* (*Babes in Toyland*; Charles Rogers y Gus Meins, 1934), y, como curiosidad, ofrecía una particular variación en los tipos que solían encarnar ambos actores: "En un cambio de la relación normal entre Stan y Ollie, Stan es el ladrón competente y Ollie el burro. Stan Laurel se ha aprovechado de una breve huida de los bombines y trajes modernos para dar vida a la agresiva, si no maníaca, figura de las películas de Laurel en solitario." (Simon Louvish: *Stan & Ollie. Las raíces de la comedia. La doble vida de Laurel y Hardy*; T&B Editores, Madrid, 2003, pág. 327).

Antes de esta versión se realizó otra en Gran Bretaña en 1922 con el mismo título, dirigida por Harley Knoles, e interpretada por Gladys Cooper, Ivor Novello, C. Aubrey Smith, Ellen Terry, Constance Collier, Henry Vibart y Gibb McLaughlin.

Shukujo wa nani wasuretaka [¿Qué ha olvidado la señorita?]

Japón, 1937.

Producción: Shochiku (Ofuna).

Director: Yasujirô Ozu.

Guion: Akira Fushimi, James Maki [Yasujirô Ozu].

Fotografía: Hideo Mohara.

Música: Senji Ito.

Montaje: Kenkichi Hara.

Decorados: Tatsuo Hamada.

Sonido: Takeo Tsuchihashi, Yoshizaburo Senô.

Intérpretes: Tatsuo Saito (Komiya), Sumiko Kurishima (Tokiko), Kayoko Kuwano (Setsuko), Shuji Sano (Okada), Takeshi Sakamoto (Sugiyama), Choko Iida (Chiyoko), Ken Uehara (él

mismo), Mitsuko Yoshikawa (Mitsuko), Masao Hayama (su hijo Fujio), Tokkan Kozo (Tomio).

Blanco y Negro.

Ficción.

71 minutos.

Fecha de estreno: 3 de marzo de 1937.

Sinopsis: Komiya, profesor de medicina en la Universidad, está casado con Tokiko, una mujer muy estricta y dominante. El matrimonio tiene que hacerse cargo de la custodia de su sobrina Setsuko que, aunque menor de edad, ya es una mujer liberada, que fuma y sale de noche. Un sábado Komiya va a un bar, donde encuentra accidentalmente a Setsuko. Cuando Tokiko ve que la chica llega a casa con, Okada, uno de los estudiantes de su marido y, además, se entera de que éste no ha dormido en casa, empieza a alimentar toda clase de sospechas.

Comentario: Estamos una vez más ante una película de Ozu (la número 37 de su filmografía y la última que realizaría antes de ser movilizad para participar en la guerra), en la que encontramos algunas referencias cervantinas. Dejemos de nuevo que sea Antonio Santos quien nos introduzca en ellas: "Sabemos por la conversación que mantienen los dos personajes que Komiya planea pasar una noche de diversión, alejado de la avinagrada compañía de su cónyuge. «Voy a Nishiginza, a un bar llamado Cervantes», confiesa a su discípulo y cómplice Okada. Sin embargo, no se llega a ver el letrero de dicho local. Antes bien, y en contra de lo que será normativo en el cineasta, el ingreso se hace a través de un movimiento de panorámica a través de un panel en el que se lee una sorprendente cita espuria del *Quijote*: «I drink upon occasion, sometimes upon no occasion. Don Quichotte»"; la cita "ocupa todo un panel, alargado, al que la cámara sigue en un trazado longitudinal que coincide con la propia mirada del lector que va leyendo esta cita, que se desenrolla como si de un *emakimono* sobre texto occidental se tratase." Y continúa: "Esta vez, la cita, que se repite en dos ocasiones, siempre mediante el mismo movimiento de cámara, aparece coronada por jarras donde se escancia la bebida." (*Yasujiro Ozu. Elogio del silencio*, Cátedra, Madrid, 2005, pág. 324).

Por el contexto donde está escrita esta frase en inglés, podemos deducir que su equivalente en la novela puede ser el siguiente: «Bebo cuando tengo gana, y cuando no la tengo», que le espeta Sancho Panza a la duquesa en el capítulo 33 de la segunda parte, el titulado "De la sabrosa plática que la duquesa y sus doncellas pasaron con Sancho Panza, digna de que se

lea y de que se note", y en la que el escudero, con una retahíla de ingeniosas anécdotas y refranes, defiende ante la duquesa su capacidad suficiente para el gobierno de la ínsula. Y señalemos que aunque escrita en inglés, el nombre de Don Quijote al final de la cita está en francés.

The Perfect Specimen [El espécimen perfecto]

EE UU, 1937.

Producción: First National para Warner Bros.

Productores: Hal B. Wallis, Harry Joe Brown [sin acreditar].

Director: Michael Curtiz.

Guion: Norman Reilly Raine, Lawrence Riley, Brewster Morse, Fritz Falkenstein.

Argumento: la historia homónima de Samuel Hopkins Adams publicada en *The Cosmopolitan Magazine*.

Fotografía: Charles Rosher.

Director artístico: Robert Haas.

Música: Heinz Roemheld [sin acreditar].

Director musical: Leo F. Forbstein.

Montaje: Terry Morse.

Sonido: E.A. Brown.

Vestuario: Howard Shoup.

Intérpretes: Errol Flynn (Gerald Beresford Wicks), Joan Blondell (Mona Carter), May Robson (Mrs. Leona Wicks), Edward Everett Horton (Mr. Gratten), Hugh Herbert (Killigrew Shawe), Dick Foran (Jink Carter), Beverly Roberts (Alicia), Harry Davenport (Carl Carter), Allen Jenkins (Pinky), Dennie Moore (Clarabelle), Hugh O'Connell (gerente del hotel), James Burke (Snodgrass), Granville Bates (Hooker), Tim Henning (Briggs).

Blanco y Negro.

Ficción.

97 minutos.

Fecha de estreno: 23 de octubre de 1937.

En esta película el actor Errol Flynn (1909-1959) encarna a Gerald Wicks, el heredero de una gran fortuna que ha sido educado intelectual y físicamente con gran rigidez por una abuela

que quiere convertirlo en el “espécimen perfecto” que ha de estar al frente del imperio familiar, para lo que le ha mantenido aislado del mundo exterior desde su infancia. Nadie le ha podido ver, lo que espolea la curiosidad de la inquieta reportera Mona Carter (Joan Blondell), quien propicia un “encuentro” con él tras derribar una valla de su mansión con su coche, haciendo que a partir de ese instante la vida del multimillonario cambie por completo. En palabras de Frank S. Nugent: “En este convento masculino, en este templo de la perfección aparece la señorita Blondell -una serpiente rubia- para susurrar acerca del gran mundo exterior, para sugerir una campaña quijotesca de lucha contra molinos de viento y para acompañar al ocioso en una excursión bastante ajetreada al corazón de Pennsylvania. Entre los molinos de viento con los que el nuevo Quijote ha de luchar están, en orden aproximado, un belicoso camionero, un boxeador profesional, los hombres del gobierno, la abuela Wicks y la misma señorita Blondell. La tasa de mortalidad de los molinos de viento es tremenda; la perfección de Wicks es irresistible.” (*The New York Times*, 28 de octubre de 1937). Esta divertida alusión a *El Quijote* no es baladí y sitúa a la novela más allá de la mera cita cultural para convertirse en inspiración de las acciones del protagonista, ya que, tras conocerse, Mona le habla a Gerald de don Quijote y de su lucha contra los molinos de viento, y al día siguiente el millonario, tras despertarse con un ejemplar de la novela de Cervantes entre las manos, toma la decisión, sin decírselo a nadie, de salir al exterior para conocer qué hay más allá de la verja de sus propiedades, mientras su familia y la policía le buscan creyendo que ha sido secuestrado. En este periplo por un mundo real que choca con su inocente desconocimiento del mismo (asimilable en cierta forma a la locura de don Quijote enfrentada a la realidad), Gerald llevará consigo la novela cervantina y estará acompañado por Mona, que de forma muy sugerente aún a Dulcinea y a Sancho Panza, en unas aventuras que vagamente nos recuerdan a las del caballero manchego: Gerald se escapa al amanecer por el hueco de la verja trasera de la finca por el que irrumpió Mona en su auto, y hay una secuencia en la que la Gerald y Mona conducen por la carretera y se topan con un rebaño de ovejas; aún más explícitamente, Gerald es “retado” por un camionero fanfarrón a pelearse, noqueándole sin dificultad; y tenemos su inclinación a “favorecer a los necesitados”, como la pareja formada por el mismo camionero y su novia quienes, por dificultades económicas, no pueden casarse, y a los que Gerald ayudará tomando el lugar del camionero en un combate de boxeo y ganando el dinero del premio, lo que permite la boda de la pareja; o, en fin, el encuentro con un divertido y algo chiflado

poeta llamado Killigrew, que invita a Gerald y Mona a pasar la noche en su casa, y que nos trae a la memoria la estancia de Quijote y Sancho en la casa de Diego de Miranda, el caballero del Verde Gabán de la novela. Por último, señalemos que Gerald y Mona (que, por si lo habían dudado, se enamoran y acaban casándose) tienen un código particular de saludo, un movimiento circular de mano y brazo que recuerda las aspas de un molino, y que cuando enfrentan cualquier dificultad la palabra talismán que emplean es, precisamente, “molino de viento”.

El prolífico director estadounidense de origen húngaro Michael Curtiz (nacido Mihály Kertész, 1886-1962), autor de obras emblemáticas de la historia de cine como *Ángeles con caras sucias* (*Angels with Dirty Faces*, 1938) o *Casablanca* (1942), fue el encargado de officiar el debut en la comedia del actor Errol Flynn (1909-1959), habituado hasta entonces a papeles de acción y aventuras, varios de ellos dirigidos también por Curtiz, como *El capitán Blood* (*Captain Blood*, 1935) o *La carga de la brigada ligera* (*The Charge of the Light Brigade*, 1936). Y la base argumental para ello la proporcionó el periodista, escritor e investigador Samuel Hopkins Adams (1871-1958), famoso por su tenaz dedicación a destapar los fraudes en la industria farmacéutica y su impacto en la salud pública, y de quien muchas de sus historias y novelas acabaron convertidas en películas como, entre otras, *Sucedió una noche* (*It Happened One Night*; Frank Capra, 1934) o *The Harvey Girls* (George Sidney, 1946).

Tierra española (*The Spanish Earth*)

EE UU, 1937.

Producción: Contemporary Historians, Inc.

Director y Guion: Joris Ivens.

Idea original: Joris Ivens, John Dos Passos.

Comentario y locución versión inglesa: Ernest Hemingway.

Supervisión y comentario de la versión francesa: Jean Renoir.

Comentario versión española: Arturo Perucho.

Fotografía: John Ferno, Joris Ivens.

Sonido: Irving Reis.

Montaje: Helen van Dongen.

Música y adaptación musical: Marc Blitzstein, Virgil Thomson, sobre canciones populares

españolas.

Adaptación musical versión española: Prudencio de Pereda.

Blanco y negro

Documental, con elementos de ficción.

53 minutos.

Fecha de estreno en España: 25 de abril de 1938 en el Salón Cataluña de Barcelona.

Comentario: En esta película, una de las más importantes que se realizaron desde el extranjero durante la Guerra Civil española a favor de la República, en un momento dado asistimos al trabajo de los milicianos gubernamentales tratando de poner a salvo nuestro patrimonio cultural, y la cámara se detiene en un ejemplar de la novela de Cervantes (se trata de *Vida y hechos del ingenioso hidalgo Don Quixote de La Mancha*, editado en español en Londres en 1738 por J. y R. Tonson), del que vemos primero el grabado del frontispicio y luego el libro se abre en un grabado en el que Sancho examina la boca de don Quijote tras la aventura de los carneros, capítulo 18 de la primera parte (ambos grabados debidos al dibujante John Vanderbank). Seguidamente, vemos imágenes del monumento a Cervantes en la Plaza de España de Madrid, con las esculturas de Don Quijote y Sancho rodeadas de sacos de arena para su protección.

La película fue auspiciada por la asociación Contemporary Historians, integrada por intelectuales, creadores, cineastas y artistas progresistas de Estados Unidos. Rodada durante los primeros meses de 1937 en suelo español, tuvo su primera proyección el 8 de julio de 1937 en la Casa Blanca por petición expresa del presidente Roosevelt, para posteriormente ser objeto de diferentes versiones (véase, en particular, Alfonso Del Amo [editor, con la colaboración de M^a Luisa Ibáñez]: *Catálogo General del Cine de la Guerra Civil*, Cátedra/Filmoteca Española, Madrid, 1996, págs. 828-829; y Ramón Sala Noguer: *El cine en la España republicana durante la Guerra Civil*; Ediciones Mensajero, Bilbao, 1993, págs. 382-395).

Cantando llegó el amor

Argentina, 1938.

Producción: Río de la Plata.

Productor: Francisco Canaro.

Dirección y Guion: James Bauer.

Argumento: basado en la "Novela ejemplar" *El celoso extremeño* de Miguel de Cervantes.

Música: Lucio Demare.

Dirección musical: Bert Rosé.

Decorados: Juan Manuel Concado.

Intérpretes: Agustín Irusta, Perla Mux, Miguel di Carlo, Amalia Bernabé, Aurelia Musto, Aurora Gibellini, Fanny Navarro, Vicente Álvarez, Rafael J. de Rosas, Arturo Arcari.

Blanco y negro

Ficción.

85 minutos.

Fecha de estreno: 1 de septiembre de 1938 en el cine Mogador de Buenos Aires.

Sinopsis: Un millonario sesentón se casa con una joven y la encierra en su hogar por sus celos enfermizos. Por una apuesta, un muchacho buen mozo logra acceso a la casa, y aunque las circunstancias lo obligan a pasar la noche en compañía de la joven señora, esta se conserva fiel a su esposo, quien comprende su egoísmo y la deja en libertad.

Comentario: No hemos podido ver esta adaptación de la "Novela ejemplar" de Miguel de Cervantes *El celoso extremeño*, y lo poco que podemos aportar se debe a algunas crónicas y reseñas de la época, que nos hablan de una transposición contemporánea del relato en forma de comedia musical al servicio del cantante, compositor y actor argentino Agustín Irusta Olazábal (1903-1987), una gran figura de la canción y el tango, y no solo en su país. De la mano del productor y autor Francisco Canaro, Irusta formó un trío junto con Roberto Fugazot y Lucio Demare que llegó a España en 1928, donde permanecerían nueve años de prolongado éxito, actuando en dos películas, *Bolicho* (Francisco Elías, 1933) y *Aves sin rumbo* (Antonio Graciani, 1934). Ante la inminencia de la Guerra Civil, volvieron a Argentina, donde Irusta retomó su carrera de actor, en títulos como, entre otros, *Ídolos de la radio* (Eduardo Morera, 1934), *Ya tiene comisario el pueblo* (Claudio Martínez Payva y Eduardo Morera, 1936), *Puerta cerrada* (Luis Saslavsky, 1939), o esta *Cantando llegó el amor* que al parecer no tuvo demasiada fortuna ni entre la crítica ni entre el público.

Reseña: "Inspirado el asunto de esta película en un jugoso relato de Cervantes, extrañamente adaptado al medio y la época actual, pudo haber servido para una farsa de aguda sátira o una producción de índole sentimental. No ha sabido encarar en forma definida el tema su adaptador y director, desarrollándolo en un tono semidramático e

intercalando – para lucir las dotes de los intérpretes – un cuadro revisteril que desentona francamente, aunque haya sido correctamente realizado. La acción es muy lenta, estirándose excesivamente el planteo de la trama y llegándose con brusquedad al desenlace. Técnicamente, es buena la realización, por lo que a la continuidad y fotografía se refiere, fallando por momentos el sonido, que es especialmente deficiente en las canciones, intercaladas con habilidad. Es cuidada la presentación y buena la interpretación de conjunto. Perla Mux, figura adolescente de posibilidades, ofrece una labor delicada, cohibida aún frente a las cámaras, entonando con agradable voz las bonitas melodías del film. Es correcto el desempeño de Irusta, a cuyo cargo están también algunas canciones. Miguel di Carlo encarna con expresión teatral al anciano esposo. Ha tenido relativa publicidad. Apta para cualquier público, pudiendo interesar en el exterior por su música y por la falta de tipismos excesivamente locales en el diálogo.” (reproducida de un recorte sin poder determinar medio, firma y fecha).

Caballero sin espada (Mr. Smith Goes to Washington)

EE UU, 1939.

Producción: Columbia Pictures Corporation.

Director y Productor: Frank Capra.

Guion: Sidney Buchman.

Argumento: Lewis R. Foster.

Fotografía: Joseph Walker.

Montaje: Gene Havlick, Al Clark.

Dirección artística: Lionel Banks.

Música: Dimitri Tiomkin.

Director musical: M. W. Stoloff.

Vestuario: Robert Kalloch.

Sonido: Edward Bernds, John P. Livadary [sin acreditar].

Intérpretes: Jean Arthur (Clarissa Saunders), James Stewart (Jefferson Smith), Claude Rains (senador Joseph Paine), Edward Arnold (Jim Taylor), Guy Kibbee (gobernador Hopper), Thomas Mitchell (Diz Moore), Eugene Pallette (Chick McGann), Beulah Bondi (madre de Jefferson Smith), H.B. Warner (senador, líder de la mayoría), Harry Carey (presidente del

Senado), Astrid Allwyn (Susan Paine), Ruth Donnelly (señora Hopper), Grant Mitchell (senador MacPherson), Porter Hall (senador Monroe), Pierre Watkin (senador, líder de la minoría), Charles Lane (Nosey), William Demarest (Bill Griffith).

Blanco y negro.

Ficción.

126 minutos.

Fecha de estreno: EE UU: 17 de octubre de 1939; España: 16 de abril de 1949.

Sinopsis: Después de que uno de los dos senadores de su estado muera, el joven guardabosques Jefferson Smith es designado para ser el senador sustituto por el gobernador de su estado, a pesar de las presiones del magnate de la comunicación Jim Taylor, que maneja todos los hilos políticos del lugar, por poner un candidato de su cuerda. En seguida, Jefferson pone rumbo a Washington en compañía del otro senador del estado, Joe Paine, quien era amigo de su padre y que es un héroe para él. Jefferson tiene grandes esperanzas, y está agradecido de poder servir en la ciudad que él asocia con los ideales democráticos de Thomas Jefferson y Abraham Lincoln. Sin embargo, poco después de llegar, Jefferson se da cuenta de que Washington es una ciudad mezquina y a menudo corrupta, y que, de hecho, el senador Paine es una de las personas más corruptas allí. Después de intentar redactar un proyecto de ley para salvaguardar un terreno en Wilet Creek para crear un campamento nacional para niños, Jefferson descubre casualmente que esa tierra ha sido comprada secretamente por Jim Taylor y su maquinaria política. Taylor ha hecho esto para poder conseguir una enorme cantidad de dinero cuando venda la tierra al estado después de convencer al gobierno de que construya una presa allí. Sin embargo, en lugar de quedarse callado, Jefferson decide pelear contra el senador Paine y Jim Taylor para salvar la tierra para su campamento y sacar a la luz la terrible corrupción de los políticos de su estado. En seguida, toda la poderosa maquinaria de Taylor se pone en marcha para destruir a Jefferson y su reputación. Todo está en su contra, pero gracias a su secretaria, una joven que conoce muy bien los entresijos de la política, protagoniza en el Senado una espectacular y maratónica intervención en la que, además de defender apasionadamente la democracia, pone en evidencia la trama de corrupción política.

Comentario: Tal y como señalan tanto Antonio Santamarina y Rafael Nieto en sendos artículos de este mismo libro, si hay un director significativamente “quijotesco” en el Hollywood clásico, ese es el cineasta italoamericano Frank Capra (1897-1991). Títulos como

la precedente *El secreto de vivir* (Mr. Deeds Goes to Town, 1936) y la posterior *Juan Nadie* (Meet John Doe, 1941) comparten con *Caballero sin espada* el protagonismo de hombres honestos e idealistas, y un punto ingenuos, que luchan contra sus molinos de viento particulares que tienen la forma de personajes egoístas y sin escrúpulos que amenazan con corromper un sistema político y de convivencia social basado en los valores de la Constitución estadounidense. “Como *El secreto de vivir*, *Caballero sin espada* era una película de tesis, una obra empeñada en convertirse en un artefacto ideológico que serviría, en este caso, para pregonar las virtudes del sistema político estadounidense. Y, en este sentido, el anonimato que sugería el apellido Smith era indispensable para que la hazaña política del personaje interpretado por Stewart adquiriera su verdadera dimensión. Como en el caso de Deeds, como en los discursos del presidente Roosevelt, se trataba de convertir a un hombre común, a alguien anónimo, a un estadounidense cualquiera, en el protagonista, en el héroe de una hazaña que aspiraba a ser modélica, a servir de guía, de fuente de inspiración para una población desnortada.” (Ramón Girona: *Frank Capra*; Cátedra, Madrid, 2008, pág. 262). Por su parte, la distribuidora española lo tuvo claro al modificar el título original de una película que, además, obtiene su base argumental, aunque no se especifica en los títulos de crédito, de un relato titulado *The Gentleman From Montana*, escrito por Lewis R. Foster (1898-1974), prolífico escritor, compositor de canciones, guionista y director de cine, que ganó el Oscar al mejor guion original por esta película, el único que obtuvo de los diez a los que optaba el film en 1940. Y, lo más importante, será el personaje de Clarissa Saunders quien verbalice varias veces a lo largo de la película la comparación de Jefferson Smith y su idealismo con el don Quijote cervantino. Añadamos, por último, el hecho curioso de que Jefferson y Clarissa establecen un saludo cómplice con la mano y el brazo haciendo un círculo que recuerda el movimiento de las aspas de un molino, tal y como vimos que hacían Gerald (Errol Flynn) y Mona (Joan Blondell) en *The Perfect Specimen* (1937).

Ispania [España]

URSS, 1939.

Producción: Mosfilm.

Productores: N. Zaionts, E. Serguéiev.

Directora: Esfir Shub.

Argumento y comentario: Vsévolod Vishnevski.

Fotografía: Roman Karmen, Boris Makasséiev, con la colaboración de cámaras republicanos españoles.

Sonido: V. Léshev.

Montaje: K. Moskviná, M. Peresliéguina.

Música: Gavriil Popov.

Dirección orquestal: A. Roitman.

Blanco y negro

Documental.

88 minutos 30 segundos.

Fecha de estreno en la URSS: 20 de agosto de 1939.

Comentario: En este documental de montaje realizado por la cinematografía soviética a favor de la causa republicana en la Guerra Civil española, encontramos este breve comentario sobre Miguel de Cervantes y su obra *Don Quijote*: “Cervantes, militar y poeta, autor de uno de los libros más profundos de la humanidad”. Esta locución, en ruso, se produce sobre imágenes del monumento a Cervantes, con las esculturas del escritor y de Don Quijote y Sancho, en la Plaza de España de Madrid (Ficha, sinopsis y traducción de la locución en Alfonso Del Amo [Editor, con la colaboración de M^a Luisa Ibáñez]: *Catálogo General del Cine de la Guerra Civil*; Cátedra/Filmoteca Española, Madrid, 1996, págs. 562-563).

AÑOS 1940

El huésped del sevillano

España, 1940.

Producción: Arte Films.

Director: Enrique del Campo.

Argumento: basado en la zarzuela del mismo nombre escrita por Juan Ignacio Luca de Tena y Enrique Reoyo.

Guión: Enrique del Campo.

Adaptación literaria: Manuel de Góngora.

Música: Jacinto Guerrero.

Adaptación musical: Luis Patiño.

Fotografía: Ricardo Torres.

Diseño decorados: Pedro de Muguruza.

Construcción decorados: Tadeo Villalba Monasterio.

Montaje: María Paredes, Bienvenida Sanz.

Sonido: Esteban Muñoz, Antonio Alonso.

Vestuario: Juan Insa.

Maquillaje: José Ruiz.

Intérpretes: Marta Ruel (Raquel Munestein), Luis Sagi-Vela (Juan Luis de Avendaño), Julio Castro 'Castrito' (Rodrigo), Charito Leonís (Constanza), María Anaya (dueña), Manuel Kayser (el huésped), Joaquín Bergia (don Diego de Peñalba), Delfín Jerez (maese Andrés Munestein), Manolo Morán (mesonero), Juan Martínez Román (don Iván de Avendaño), Francisco Zaballos (don Perafán de Quesada), Erna Rossi (Teresa), Carlos Álvarez Segura (corregidor de Toledo), Rosario Royo (mesonera), José María Alonso Pesquera (el capitán).

Blanco y negro.

Ficción.

98 minutos.

Fecha y lugar de estreno: Madrid: 29 de enero de 1940, en el Cine de Palacio de la Prensa; Barcelona: 8 de abril de 1940, en el cine Coliseum.

Sinopsis: El noble don Iván de Avendaño yace moribundo en su lecho. Al lado, su hijo Juan Luis, inteligente y con alma de artista, al que, antes de morir, su padre le hace prometer que vivirá honrando su apellido y le entrega su preciada espada, con la que luchó en la batalla de Lepanto al servicio del Rey.

El joven caballero Juan Luis y Rodrigo, su criado y escudero, van a caballo de camino a Toledo para tomar posesión de una hacienda, cuando son alcanzados por una carroza. En ella viaja, acompañada de su ama, una dama tan bella que deja impresionado al caballero, que cree haber encontrado el modelo perfecto para su pintura. El caballero, seguido de su criado, galopan raudo tras ella, pero su caballo pierde una herradura, lo que les obliga a parar y desistir de la persecución. Con el ánimo de solucionar el problema de la montura, llegan a una venta que está cerca de donde han parado.

Mientras, la carroza ha llegado a su destino, un Cigarral donde la dama, Raquel, es recibida

por su padre.

En la venta, el criado supervisa el herrado de los caballos mientras su amo conversa con otro hidalgo, al que le cuenta que está buscando a una dama para que sea su modelo para un cuadro de una virgen inmaculada para el Real Oratorio que tiene en mente crear. El hidalgo le habla de una joven de gran belleza que habita en un Cigarral, hija de un judío converso, un afamado maese espadero que ha enviudado recientemente de mujer cristiana, y le previene de que el padre guarda a la hija como su máspreciado tesoro.

Precisamente, vemos como Raquel se lamenta y le dice a su padre, maese Andrés, que si es su deseo permanecerá encerrada a salvo de los galanes, pero le ruega que le deje ir con él a Toledo, al taller, de donde sólo saldrá para ir a misa y pasear por el miradero, a lo que el padre accede.

El caballero Juan Luis y su criado llegan a Toledo. Vemos sus calles y a sus habitantes, mujeres que acuden a misa, mozas que llenan sus cántaros en la fuente y trabajadores que trabajan en la forja, unos y otros cantan ("En la fuente cristalina..."). En el mesón del Sevillano, tres hombres juegan a las cartas, cuando Constanza, la fregona, les salpica sin querer, lo que aprovecha uno de ellos para hacer trampa; pero los otros se dan cuenta y comienza una pelea, que el mesonero consigue aplacar. Constanza lleva un candelabro a la habitación de un huésped que se lo ha pedido, un escritor, manco de la mano izquierda, con el que se detiene a charlar. Éste le habla de la experiencia que le ha dado la vida en sus sesenta años, y cómo de todo se aprende y saca doctrina. Cuando la fregona le pide que le lea alguna de las andanzas de los héroes sobre los que escribe, el escritor le dice que piensa incluso dedicarle una obra.

Raquel, la hija del espadero, se dispone a ir a misa. Mientras se viste apropiadamente con su manto, canta una canción, siendo escuchada por el caballero Juan Luis, quien a su vez le replica también cantando ("Cuando el grave sonar de la campana..."). En el interior de la espadería se hallan Juan Luis y varios clientes, entre los que se encuentra el Corregidor de Toledo. Juan Luis, que ha acudido allí con la esperanza de ver a la dama que le refirió el hidalgo en la venta, cuenta al maese espadero el elogio que de su trabajo le hizo el mismo Rey, y da noticia a todos los presentes de su búsqueda de una mujer cuyo rostro refleje la pureza, que pueda ser el modelo para su cuadro, y evoca la fugaz visión que de una dama tuvo en el camino. Un capitán le pide a Juan Luis que prueben unas espadas, y en la lucha aquél desarma a Juan Luis, pero éste le pide repetir el duelo pero esta vez con su espada,

con la que logra desarmar al capitán mientras canta una canción ("Fiel espada triunfadora..."). El capitán, estrechándole la mano, le espeta: "Gran lienzo habéis de pintar si es que jugáis del pincel como de la tizona". En esto que sale Raquel, y al verla Juan Luis le dice al espadero que ella podría ser su modelo, a lo que el padre replica que es su hija, y él no es noble ni ella dama, por lo que no está a la altura de su alcurnia. Con esto, todos se despiden del espadero y se marchan. Yendo con Juan Luis, el capitán y el Corregidor se cruzan con un caballero embozado, que estos reconocen como el conde don Diego, enamorado de Raquel y de no tan honestas intenciones, y Juan Luis lamenta no haberle visto el rostro. También les dice que espera convencer a Maese Andrés para que le deje pintar a su hija. En esto que divisa a su escudero, y despidiéndose de la compañía, se acerca donde está aquel, rodeado de mozas a las que embelesa y divierte contándole historias.

A la salida de misa, Raquel y su dueña se dirigen a casa, pero son seguidas por un hombre que al llegar a un callejón las ataca. La dueña pide auxilio y presto acuden tres hombres que están cerca de allí, que luchan con el atacante. Al ruido y griterío también acuden Juan Luis y su criado. Al llegar, y sin saber la razón de la lucha, Juan Luis pone su espada del lado del atacante, por estar en inferioridad, y juntos consiguen repeler a los auxiliadores. Juan Luis se alegra al ver que la dama en peligro era Raquel, a la que cuenta que lleva dos semanas buscándola desesperadamente. Se presenta como Juan de Avendaño, y ella le da las gracias, y esperanzas de poder volver a verla, ante la mirada suspicaz del otro caballero, quien, cuando la dama se ha marchado, somete a un impertinente interrogatorio sobre ésta que altera a Juan Luis, pero al final se despiden amistosamente. Juan Luis encuentra a su escudero, que se había escondido evitando la refriega, y después de recriminarle su cobardía, se muestra feliz por haber encontrado a la mujer que perseguían y le dice que posiblemente su ingenio, ya que no su valentía, le pueda servir para su propósito, aunque todavía no sabe cómo, y se van a dormir.

Otro día en Toledo. Los rostros de las bellas toledanas, a las que vemos haciendo costura, y las mozas que cargan agua de la fuente. A la plaza llegan cantando unas lagarteranas vendiendo sus encajes ("Lagarteranas somos..."). Raquel se levanta temprano, escribe una nota de agradecimiento y pide a su dueña que se la entregue a don Juan de Avendaño en el mesón del Sevillano. Al llegar al mesón, la dueña pregunta a Constanza por la habitación de don Juan, y se llega a ella; el huésped escritor, que se cruza con ella cuando se dispone a salir, comenta con la fregona que la presencia de la dueña no le da buena espina ya que

piensa que no es una servidora leal, lo que corrobora Constanza tachándola de bruja. Estos temores se confirman cuando vemos como la dueña acude a reunirse con el caballero que las atacó la noche anterior: éste ha sobornado a la dueña, que ha urdido una trama para facilitarle una llave que le de acceso a la casa de Raquel y cometer su fechoría, haciendo recaer las sospechas en don Juan Luis.

Juan Luis lee la carta que le ha enviado Raquel: de nuevo le agradece su ayuda, pero le da cuenta del error que cometió poniendo su espada, sin saberlo, del lado del rufián que les atacó, y le pide que oculte el lance a su padre. Comentándolo con su criado, llegan a la conclusión de que el malhechor no es otro que el conde don Diego, de quien el criado ha recabado informaciones que hablan de sus malos instintos. Juan Luis se promete buscarlo, desafiarle y darle muerte, pero el criado aboga por utilizar el ingenio, para lo que ha trazado un plan para tenderle una trampa: se ha hecho amigo de uno de los esbirros del conde y así espera obtener información sobre los planes de éste para poder anticiparse.

El conde, con la llave que la dueña le entregó a escondidas en la catedral, acude esa noche con cuatro esbirros para secuestrar a Raquel, a la que planea ocultar en el mesón del Sevillano, citándolos a todos allí a las 12'00. Raquel, inocente de su destino, sale al jardín de su casa ensimismada en sus pensamientos (escuchamos cantar a Juan Luis parte de "Insolente, presumido..."), momento que aprovechan los esbirros para secuestrarla. El padre sale a la calle pidiendo ayuda, y encuentra a don Juan Luis, que le dice que sabe quién la tiene y le promete ayudarle.

En el mesón se suceden los acontecimientos. Los esbirros meten a escondidas a una desmayada Raquel. Don Juan Luis, que sabe por su criado de los planes del conde y no da crédito, sigue el consejo de su criado, que le recomienda que salga del mesón, acuda al Corregidor y se lleguen con la justicia a la hora convenida por los malhechores. En otro lugar del mesón, como parte de su fechoría, el conde se está disfrazando de mozo de mulas, con la ayuda del mesonero. Por su parte, el escudero de don Juan Luis se está poniendo de acuerdo con la fregona Constanza para trazar su propio plan. En ello están cuando llega el conde disfrazado de mozo de mulas, y el escudero le increpa, estando a punto de descubrirse, pero se contiene. En ese momento llaman a la puerta del mesón, y el escudero ordena al "mozo de mulas" que abra: se trata de un fraile, con un burro cargado de un gran fardo, buscando posada, al que el mesonero hace pasar y da alojamiento. El "mozo de mulas" lleva el burro del fraile a la cuadra, donde después alguien cogerá un hábito del

fardo. Más tarde, la fregona recorre las dependencias tratando de averiguar donde se encuentra Raquel, quien, al despertar y saberse cautiva, rompe a sollozar, lo que permite a Constanza encontrarla. A través de los barrotes de una ventana, la fregona le pide paciencia y le cuenta los planes de Juan Luis para rescatarla, y sabrá llegado ese momento cuando escuche una canción de éste. Escondida, la fregona es testigo de las maquinaciones del conde con los mesoneros, de cómo a las doce de la noche tiene previsto entrar al mesón para llevarse a Raquel en un coche, y les pide que no dejen salir a nadie. Fuera, los esbirros se preparan para culminar los planes del conde.

Llega la hora. Juan Luis se acerca al mesón y canta ("Mujer de los negros ojos..."). Raquel le oye y se emociona: es la señal. También para Rodrigo, que, disfrazado de fraile, no es reconocido en un primer momento por Constanza, pero al reconocerle los dos empiezan a bromear y cantar ("Si tú fueras pastora..."). Rodrigo sale en busca de su amo y le hace entrar al mesón por la cuadra; por su parte, el mesonero hace lo propio con los esbirros del conde por la puerta principal. En su camino tropiezan con Rodrigo disfrazado de fraile, que les impide el paso, pero sospechan de él, y cuando le van a atacar entra en acción Juan Luis, que lucha con los cinco malhechores a la vez. Constanza, al tratar de ayudar, golpea con un jarrón a Rodrigo. La pelea es interrumpida por los golpes en la puerta que dan los hombres de la justicia, que llegan con el padre de Raquel. Momento que aprovecha Juan Luis para escabullirse y acudir, guiado por la fregona, hasta la habitación donde se encuentra Raquel, derriba la puerta y la libera. Los malhechores, se vuelven enfurecidos contra Rodrigo, en la certeza de que él les ha demorado sabiendo de la llegada inminente de la justicia. Rodrigo, para evitar que le maten, les propone un plan para escapar: les viste a todos con capas de fraile esperando dar el pego. El mesonero abre la puerta y los hombres de la justicia se encuentran, para su sorpresa, con los seis "frailes" en el patio. Pero Rodrigo, les descubre, no sin antes haberles dado unos latigazos como supuesta parte de la credibilidad del disfraz. El padre de Raquel acusa al conde Don Diego del secuestro de su hija. Ésta baja del brazo de Juan Luis, ante la alegría del padre. Por su parte, Rodrigo y Constanza parece que también han intimado lo suyo.

Mientras todos salen del mesón, llega el huésped escritor, recibido por la fregona, que le atiende. Cuando se queda solo, se dispone a escribir sobre los acontecimientos que han tenido lugar en el mesón del Sevillano.

Comentario: Esta película es una adaptación de la popular zarzuela en dos actos titulada

igualmente *El huésped del Sevillano*, con algunos añadidos (por ejemplo todo el comienzo, con la muerte del padre del protagonista y el encuentro que tienen en el camino a Toledo el caballero Juan Luis y su criado Rodrigo con Raquel, a la que el primero ve a través de la ventana de su carroza) y variaciones en el orden de los cuadros, pero en general fiel a la trama. De hecho, en la sinopsis, que hemos elaborado a partir del visionado de la película, se ha puesto entre paréntesis el título de las canciones de la zarzuela que se reproducen cuando tienen lugar en la acción del film.

Y su presencia en este catálogo se debe a que es evidente que en la intención de los autores del libreto de la zarzuela se encontraba evocar al escritor Miguel de Cervantes y su mundo literario, especialmente su novela ejemplar *La ilustre fregona*, lo que se traslada también a la película. Empezando por el título, el citado huésped al que alude es un escritor, manco de la mano izquierda, es decir, el propio Cervantes. Y el Mesón del Sevillano es también el nombre de la posada donde tiene lugar la acción de aquella novela ejemplar. Ya en la película, cuando la fregona Constanza tiene la charla con el huésped escritor, al llevarle a su habitación un candelabro, éste le dice que le dedicará una obra, dirigiéndole estas palabras: "Constancica hermosa, fregona ilustre del Sevillano, que no solamente os pueden llamar ilustre sino ilustrísima, porque más parecéis hija de Comendador que sobrina de mesonero", en clara alusión a la condición noble de la protagonista de *La ilustre fregona*, llamada precisamente Constanza; y cuando a continuación la fregona le dice cariñosamente al escritor que parece loco, el huésped replica, cogiendo una hoja: "De otro sé yo que presto ha de asombrar con sus locuras a bobos y a discretos, y también halló cuna en pliegos como estos", refiriéndose, claro está, al protagonista de su *Don Quijote de la Mancha*. Asimismo, el protagonista de la película, el caballero Juan Luis, se apellida Avendaño, igual que Tomás, uno de los dos protagonistas de la novela *La ilustre fregona*, el que cae perdidamente enamorado de Constanza, con la que finalmente se casa. Por su parte, es fácil ver en algunas de las características que adornan a Rodrigo, el escudero del caballero Juan Luis, las de un Sancho Panza: especialmente la cobardía y el rehusar siempre la pelea. Por otra parte, el padre del protagonista, que yace moribundo en su lecho al principio de la película, cuenta a su hijo que luchó en la batalla de Lepanto, al lado de don Juan de Austria (como Miguel de Cervantes), y al morir le deja a su hijo su espada, con el deseo de que sea en su mano "amparo de desvalidos, guarda de doncellas y espejo en que se mire tu honor de caballero", palabras que firmaría el mismísimo Don Quijote.

Fue la primera película de la corta y accidentada carrera como productor y director del hasta entonces actor mexicano Enrique del Campo (1903-1947), ya que en su haber tiene también, además de algunos cortos documentales, uno de los títulos más polémicos del cine franquista, *El crucero Baleares* (1943), cuyo estreno fue prohibido y las copias destruidas posteriormente. También supuso el debut de la también corta carrera como actor cinematográfico del exitoso cantante lírico Luis Sagi-Vela (1914-2013), quien a continuación protagonizó la comedia musical *El último húsar* (Luis Marquina, 1940). La producción de *El huésped del Sevillano* tuvo lugar en circunstancias complicadas, habida cuenta de que se encontraban al final de la Guerra Civil, y lógicamente había carencias de todo tipo. El rodaje tuvo lugar en los Estudios C.E.A. Ciudad Lineal, de Madrid, seguramente entre septiembre y diciembre de 1939, estrenándose al año siguiente con poca fortuna crítica.

No fue el caso de la zarzuela en la que se basa, que se estrenó en el teatro Apolo de Madrid el 3 de diciembre de 1926, y se convirtió en uno de los éxitos más sonados de la temporada. Sobre un texto original del escritor y dramaturgo Juan Ignacio Luca de Tena (1897-1975) y del también dramaturgo Enrique Reoyo (¿-1938), la música fue compuesta por Jacinto Guerrero (1895-1951), maestro indiscutible del género, al que dio obras tan conocidas como *Los gavilanes* (1923), *El sobre verde* (1927), *La rosa del azafrán* (1930), y esta que nos ocupa: "Ejemplo ilustre de zarzuela grande, para muchos la 'zarzuela tipo' de los últimos tiempos de su historia moderna, *El huésped del Sevillano* es probablemente la obra más cuidada y meditada de Guerrero (¡más de seis meses de preparación!), y aún sigue justamente instalada en el repertorio." (Antonio Gallego en el libreto de la edición del disco compacto *El huésped del Sevillano/La Alsaciana* de Jacinto Guerrero (RCA Classics/BMG Ariola, Madrid, 1995).

En 1969 se llevará a cabo otra adaptación de esta zarzuela, con el mismo título, dirigida por Juan de Orduña y producida por Televisión Española.

Reseña: "(...) pero todo el guion está conducido por el mismo equivocado camino teatral, con mengua de la lógica y de la verdad. Porque la verdad que allí resulta es que ni uno sabe raptar a una dama, ni el otro libertarla; aquél, porque la esconde en el sitio más absurdo, y éste, porque espera para ir por ella a la hora más comprometida, y luego, al batirse con cinco adversarios, pone un pie gallardamente sobre un escabel, que es el modo de perder más fácilmente el equilibrio. ¿Y aquél *duetto* cómico entre el criado y la moza de mesón? (...) Descuidos, muchos. Hay, por ejemplo, en primer término, en ese Toledo del siglo XVI,

una gran fábrica, con una magnífica y altísima chimenea; el criado que sigue a su señor en el camino a la ciudad imperial ostenta en el sombrero una gran pluma, con olvido de que los criados no usaban tales adornos (...) Por cierto que el de adelante se queda deslumbrado ante la belleza de una dama que va en una carroza y determina seguirla, pero se le cae a su caballo una herradura y desiste de la persecución, a pique de perderla para siempre, porque no se le ocurre tomar la cabalgadura del escudero y dejar a éste el cuidado de que calcen su caballo. Y así, podríamos hacer notar muchos detalles." (José de la Cueva: *Informaciones*, nº 4.728, 30 de enero de 1940).

La gitanilla



España, 1940.

Producción: CIFESA.

Dirección: Fernando Delgado.

Argumento: basado en la "Novela ejemplar" homónima de Miguel de Cervantes.

Adaptación: Antonio Guzmán Merino.

Guion: Juan de Orduña, Rafael Gil.

Diálogos: José Díaz de Quijano.

Canciones: Juan Quintero, Antonio García Padilla, José Díaz de Quijano (letra); Guadalupe Martínez del Castillo, José Ruiz de Azagra, Juan Quintero (música).

Dirección Musical: Rafael Martínez.

Coreografía: "Frasquillo" (*maestro de baile*).

Fotografía: Heinrich Gärtner.

Decorados: Siegfried Burmann.

Figurines y Vestuario: José Monfort.

Asesor artístico: Manuel Comba.

Montaje: Margarita de Ochoa, Francisco Velilla.

Sonido: Alfonso Carvajal, Miguel López Cabrera.

Maquillaje: Arcadio Ochoa, Trudi Lewicki, Margarita Tapper.

Intérpretes: Estrellita Castro (Preciosa, la gitanilla), Juan de Orduña (don Juan de Cárcamo/Andrés Caballero), Antonio Vico (Clemente, el paje), Rafaela Satorres (abuela gitana), Manuel González (don Fernando de Acevedo, el corregidor), Concha Catalá (doña Guiomar de Meneses), Manuel Arbó (don Francisco de Cárcamo), Pablo Hidalgo (jefe de los gitanos), Pilar Soler (Juana Carducha), Arturo Marín (un caballero), María Luisa Moneró, José Marco Davó, Emilio Santiago, José Alburquerque.

Blanco y negro.

Ficción.

86 minutos.

Fecha y lugar de estreno: Madrid: 10 de mayo de 1940 en el cine Palacio de la Música; Barcelona: 30 de septiembre de 1940 en el Cinema Cataluña.

Sinopsis: Estamos en el Madrid del siglo XVII; todos sus habitantes comentan entusiasmados el arte y la gracia de una gitanilla llamada Preciosa. Por capricho de unas señoras, don Juan de Cárcamo, joven noble, muy rico, invita a Preciosa a que baile en casa de las damas. Accede Preciosa, seducida por la buena apostura del galán, y una vez terminada la exhibición don Juan acompaña a la gitanilla y a su abuela hasta las inmediaciones del campamento de los gitanos. Don Juan le confiesa su amor y le ofrece hacerla su esposa. Preciosa le responde que una gitana sólo debe casarse con un gitano. Entonces él le promete que abandonará a los suyos y el medio en que vive, haciéndose gitano.

Pocos días después Preciosa y la abuela tienen ocasión de comprobar que es cierto cuanto sobre su alcurnia les dijo el caballero. De forma casual actúan los gitanos en casa del joven. Un paje, enamorado como todos de Preciosa, le entrega unos versos, que se le caen mientras baila. Juan se muestra celoso, pero Preciosa le convence.

Al poco tiempo don Juan, en vez de emprender la ruta hacia Flandes, conforme lo acordado por su padre, marcha al campamento gitano, donde aquella misma noche se celebran, según costumbre de la raza, sus esponsales con Preciosa. Es condición de este matrimonio

que durante dos años se tratarán como hermanos, para convencerse Preciosa de la firmeza del amor de don Juan, que en lo sucesivo será el gitano Andrés Caballero. Pasan los meses y Andrés ya se ha convertido en gitano de ley, aunque, a diferencia de los demás, ni roba ni Preciosa quiere que lo haga.

Durante uno de sus constantes viajes, los gitanos son sorprendidos en el silencio de la noche por los gritos de un caminante que ha sido atacado por los perros que llevan consigo. Recogido el atacado, Andrés y Preciosa reconocen en él al paje que antaño le dedicara sus versos a la gitana. Andrés, celoso, le interroga, convenciéndole de que el encuentro ha sido fortuito. El paje huye de la justicia por haber matado a un hombre en propia defensa. Los gitanos le toman bajo su amparo. Andrés y el paje se hacen buenos amigos, pero les reprochan que todavía no hayan robado ni una sola gallina. Decididos ambos a disipar los recelos de los gitanos, se cuelan en un corral. El alboroto de las aves alerta a la dueña, a la que pagan por las gallinas que se llevan mucho más de lo que valen. De este modo consiguen algunos animales más, lo cual motiva que les dediquen un recibimiento triunfal.

Continúan los gitanos su constante peregrinar y arriban a un pueblo, hospedándose en el mesón de la localidad. Juana, la hija de la mesonera, se prenda de Juan, llegando incluso a confesarle su amor. Al ser desdeñada, Juana se dispone a vengar el desvío con que ha sido tratada.

Cuando los gitanos van a emprender la marcha, se presenta Juana en compañía del alcalde, alguaciles y soldados, asegurando que ha sido robada por Andrés. Registrado su ajuar, encuentran unas joyas que ella había escondido previamente. Uno de los soldados insulta a Andrés y llega a abofetearle. Entonces el gitano se acuerda de que no es tal, sino un caballero, y con la misma espada del soldado le mata.

Es preso y condenado a muerte. Acuden Preciosa y su abuela a presencia de doña Guiomar, la mujer del corregidor, para que interceda cerca de su marido. En el transcurso de la conversación la abuela descubre que Preciosa es hija del corregidor y que los gitanos la habían robado años atrás. Así se lo confiesa a la madre de Preciosa, que en la alegría de haber encontrado a su hija encuentra motivos de perdón para los que se la arrebataron. La abuela marcha a decir al corregidor la buena nueva, explicándole al mismo tiempo cuál es la verdadera condición del gitano Andrés y los lazos que le unen con su hija.

Mientras tanto, el paje ha logrado que Juana se arrepienta de su acción y confiese que Juan no fue ladrón, siendo por tanto la muerte que hizo reacción natural de su noble estirpe ante

el atropello de que era objeto.

Juan es absuelto, y a poco se casa "de verdad" con doña Constanza de Acevedo y Meneses, que no es otra que nuestra gitanilla.

Comentario: No se conservan copias de esta adaptación de la "Novela ejemplar" del mismo título de Miguel de Cervantes, bastante fiel si la juzgamos a partir del argumento, que hemos reproducido de la publicación *Noticiero Cifesa*, número de octubre de 1940, y del elaborado por Alfonso C. Vallejo (en Juan B. Heinink y Alfonso C. Vallejo: *Catálogo del cine español. Films de ficción 1931-1940. Volumen F-3*; Cátedra/Filmoteca Española, Madrid, 2009, pág. 133). No obstante, si comparamos la sinopsis, con todas las prevenciones necesarias, con la obra literaria, podemos señalar algunas pequeñas diferencias. Empezando por el principio, en la novela es un teniente el que invita a Preciosa a bailar y cantar en su casa para complacer a su mujer, y no será hasta unos días después cuando, de camino las gitanas a Madrid de buena mañana, se produzca la aparición en escena de don Juan de Cárcamo declarando su amor a Preciosa. En la novela, don Juan de Cárcamo y el paje conocen a la gitanilla en momentos y lugares distintos, y ambos hombres no coincidirán e intimarán hasta más adelante, después de la llegada del paje una noche al aduar de los gitanos. Y cuando la abuela gitana confiesa el secuestro de la gitanilla y entrega las pruebas de ello, el corregidor y su mujer están juntos en la novela. Por último, si en la película don Juan/Andrés es absuelto de los cargos por la confesión que el paje arranca de la mesonera Juana, en la novela el paje Clemente desaparece tras la detención de Andrés y ya no interviene más, y sólo será en el párrafo final cuando se diga que Juana Carducha confesó su maquinación para culpar injustamente al gitano Andrés.

Con *La gitanilla* la productora y distribuidora CIFESA tuvo claro desde el primer momento que quería convertir todos los pasos del rodaje (en los Estudios de Aranjuez, entre el 29 de enero y el 11 de abril de 1940) y de la producción de la película "en el centro de la cinematografía española del momento y en uno de los más relevantes acontecimientos de la cultura oficial" (Daniel Sánchez Salas: "A diez mil kms. de Hollywood (La historia de E.C.E.S.A./Estudios de Aranjuez S.A.)", en Jesús García de Dueñas y Jorge Gorostiza [Coordinadores]: "Los estudios cinematográficos españoles", *Cuadernos de la Academia*, nº 10, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, Madrid, 2001, pág. 109). Así, durante el rodaje se sucedieron las visitas de importantes autoridades políticas y culturales, como las de Manuel Augusto García Viñolas, responsable del Departamento

Nacional de Cinematografía, una representación de la Real Academia Española de la Lengua, con su presidente, José María Pemán, a la cabeza, así como las de varios ministros, como los de Industria y Comercio, Obras Públicas y del Aire. En esta línea, CIFESA se aseguró también una buena cobertura para su propósito contando con el asesoramiento del prestigioso cervantista y miembro de la Academia Española de la Lengua don Francisco Rodríguez Marín (1855-1943), como él mismo cuenta en un texto que escribió para ser leído en la gala de estreno, y en el que ponderaba los valores de la película: "(...) lindísima obra de acción muy movida, variada y pintoresca, para cuyo acomodamiento, en lo que lo hablado es sobria y casi enteramente cervantino, no ha omitido esfuerzo ni diligencia, según ha podido estimar el autor de estos renglones, examinando el guion técnico de la adaptación y las fotografías de personajes, escenarios e indumentaria que han tenido a bien mostrarle. Sin reservas, pues, deben aplaudirse el acendrado españolismo y los excelentes propósitos de CIFESA, así como su acierto en la elección del asunto para esta película (...)", texto recogido en la revista *Noticario Cifesa*, de 15 de mayo de 1940. Y en este mismo número de la revista, se dedica un amplio reportaje a recabar la opinión y los comentarios sobre *La gitanilla* de diversos miembros de la Academia Española de la Lengua. Pues bien, a pesar de tan prestigioso asesoramiento y de tales elogios, no se pudo impedir que la censura hiciera de las suyas, ya que en una de las copias del guion que se conserva "queda constancia de las tachaduras efectuadas por los censores para limar las asperezas del máximo representante de la literatura española en una obra calificada de «ejemplar» tres siglos atrás y que en el «año triunfal» de 1940, a juzgar por la profusión de objeciones, ya no lo era tanto" (Juan B. Heinink y Alfonso C. Vallejo: *Catálogo del cine español. Films de ficción 1931-1940. Volumen F-3*. Cátedra/Filmoteca Española, Madrid, 2009, pág. 133). Objeciones que tienen que ver en general con referencias a la institución militar y religiosa, como puede verse en un documento depositado en el Archivo General de la Administración [AGA (03)121 Caja nº 36/4541].

En la producción de *La gitanilla* "no se escatimaron medios económicos ni técnicos (el presupuesto alcanzó la entonces respetable cifra de un millón doscientas mil pesetas)" (Luis Quesada: *La novela española y el cine*, Ediciones JC, Madrid, 1986, pág. 38, mientras que Juan Antonio Cabero precisa la cifra en 1.226.595,6 pesetas en su *Historia de la cinematografía española. Once jornadas. 1896-1948*, Gráficas Cinema, Madrid, 1949, pág. 438). El papel de la gitanilla Preciosa recayó en una de las actrices más populares de finales

de los años 30, la bailaora y cantante Estrellita Castro (nacida Estrella Castro Navarrete, 1914-1983), rasgos estos últimos que la hacían particularmente adecuada para las características del personaje, ya que a lo largo de la película la actriz tiene oportunidad de cantar y bailar en diversas ocasiones. No hay que olvidar que estamos ante una película con canciones, pero tampoco que la excusa la pone en bandeja la propia obra literaria de Cervantes en la que se basa, la cual cuenta con hasta siete poemas que son cantados o recitados a lo largo del relato, lo que hace que éste sea, junto a *La ilustre fregona*, una de las "Novelas ejemplares" que más romances tiene. Pero no podemos decir lo mismo de la adecuación de la edad de la actriz, que tenía cerca de 26 años cuando hizo la película, mientras que Preciosa cuenta con 15 años en la novela (aunque, eso sí, está dotada de una asombrosa madurez que a todos admira). Por lo general, la interpretación de la actriz fue destacada, con moderación, por la crítica de la época, como también la del actor que encarna a su enamorado don Juan de Cárcamo, Juan de Orduña (1902-1974), que también firma el guion técnico de la película junto a Rafael Gil (1913-1986, quien en 1947 dirigiría *Don Quijote de La Mancha*), y que aquí hace de nuevo de galán pese a rondar los cuarenta años. A Orduña la historia del cine español le tiene reservado un lugar de honor como director de títulos como *Locura de amor* (1948), *Alba de América* (1951) o *El último cuplé* (1957), y a finales de los años sesenta como realizador para Televisión Española un buen número de zarzuelas, entre las cuales se encuentra *El huésped del Sevillano* (1969), que fue rodada en 35 mm para su estreno en cines, y que le sitúa de nuevo en el universo de Miguel de Cervantes.

Teniendo en cuenta el protagonismo de la cantante Estrellita Castro, era lógico que uno de los elementos artísticos más destacados de esta producción fueran las canciones, cuya letra se debe en su mayoría al poeta y escritor Antonio García Padilla (también conocido como "Kola"). En una entrevista de la época la propia Estrellita revela el nombre de algunas de las canciones que está ensayando para la película: *La niña de los tres novios*, *Coplas de la soltera*, *Rodando va la gitana*, *Al pie de la reja* o *La canción de la tarde* ("Estrellita Castro, protagonista de *La gitanilla*", entrevista en *Noticiero Cifesa*, 25 de enero de 1940). También se pueden confirmar los títulos por el documento del Servicio Nacional de Propaganda del Ministerio de Gobernación, de fecha 17 de enero de 1940, en el que se da cuenta de la entrega de los "cantables" de la película para su censura. Curiosamente, unos días después se emitió el correspondiente Expediente de Censura (nº Cine.66.; fecha de salida 19 de

enero de 1940) de los "cantables", en cuya resolución se indica: "Autorizados con la supresión completa de los cantables *La niña de los tres novios y Coplas de la soltera*". Y, el 23 de enero, se recurrió esta decisión por parte de la productora, pero ignoramos si finalmente se incluyeron estas dos canciones y si lo hicieron con la letra modificada (todos estos documentos se pueden consultar en el Archivo General de la Administración: AGA (03)121 Caja nº 36/03144).

Si los aspectos creativos de la película, como la dirección artística o la fotografía, tuvieron unanimidad favorable entre los comentaristas de la época, no se puede decir lo mismo de la labor de dirección de Fernando Delgado (1891-1950), que suscitó un mayor debate crítico. Así, Carlos Fernández Cuenca echaba a faltar "algo tan importante como es una dirección inspirada", y no dudaba en argumentar que "la dirección acusa la premiosidad y falta de fantasía habituales en el realizador de *Currito de la Cruz* y de *El genio alegre*. Si los primeros fotogramas de la cinta son perfectos, enseguida languidece la conducción de los planos, hay monotonía en los encuadres –demasiados "tres cuartos", demasiados diálogos en "plano general"– y constante desaprovechar oportunidades de ángulos atrevidos y de imprimir superior movilidad a la cámara." (*Ya*, 11 de mayo de 1940). Otros en cambio, como Antonio Román, rompían, siquiera tímidamente, una lanza a su favor: "Sin que tengamos a Delgado por un realizador genial, hemos de reconocer en su cometido de *La gitaniilla* una buena voluntad llena de parciales aciertos que lo eximen de la falta a él achacada." (*Radiocinema*, nº 53, 30 de junio de 1940).

El caso es que todos los buenos propósitos que arroparon el proyecto y todos los medios empleados en la producción, no pudieron impedir que, como señala Fèlix Fanés, "la película va a ser un fracaso rotundo, a pesar del estreno fastuoso" (*El cas Cifesa: vint anys de cine espanyol (1932-1951)*, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, Valencia, 1989, pág. 178). Y aunque no podemos afirmar que todos estos factores negativos, que hemos puesto de relieve, incidieran en el hecho de que esta fuera la última adaptación que el cine español abordó de las "Novelas ejemplares" de Cervantes, es una realidad que, a partir de este momento, Miguel Cervantes sólo asomaría a nuestro cine de ficción (no así a la televisión), a través de las páginas de *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*.

Leyenda rota

España, 1940.

Producción: Roptence P.C.

Director: Carlos Fernández Cuenca.

Argumento: Manuel Abril.

Adaptación y letras canciones: Mauricio Torres.

Guion: Carlos Fernández Cuenca, Rafael Gil.

Fotografía: Henri Barreyre.

Música: Manuel Santander.

Dirección musical: Pedro Braña.

Coreografía: María Ybar.

Decorados: Luis M. Feduchi, Francisco Escriñá.

Construcción decorados: Emilio Ruiz de Castroviejo.

Montaje: Giovanni Doria.

Sonido: Antonio F. Roces, León Lucas de la Peña.

Vestuario: Irene Cuellar.

Maquillaje: Otto Wustrak.

Intérpretes: Juan de Orduña (José María de Velayos), Maruchi Fresno (Mari Luz), Mari-Paz (Marta Dupont), Manuel Arbó (monsieur Dupont), María Luisa Moneró (madame Dupont), Pedro Fernández Cuenca (don Miguel, el marqués), Fernando Freyre de Andrade (el pintor Galiano, el Faraón), Raúl Cancio ("Don Juan Tenorio"), Francisco de Zabala ("capitán de bandidos"), Fernando Aguirre ("Traganiños"), Olga Ramos ("Carmen, la cigarrera"), [Ángel Falquina ("Don Quijote")], Ángel Álvarez ("Sancho Panza"), Juan Martínez Román ("caballero del Verde Gabán"), Francisco Marimón (doctor), Fortunato Bernal (muchacho), Carlos Fernández Cuenca (director de orquesta), Gracián Espinosa (el corchete), Pedro Chicote (barman), José Dardé (el hombre de la campanilla), "Munguet" (bailaora), Miguel de Albaicín (bailaor).

Blanco y negro.

Ficción.

86 minutos.

Fecha y lugar de estreno: Valencia: 22 de enero de 1940 en el Teatro Lírico; Madrid: 4 de

marzo de 1940 en el cine Callao; Barcelona: 11 de noviembre de 1940 en los cines Vergara, París y Ramblas.

Sinopsis: Pretendiendo rendir homenaje de simpatía a España, se organiza en París una fiesta que no hace sino alimentar la imagen de un país de pandereta. Ante la actitud de la familia Dupont, un matrimonio francés y su hija, que parecen fascinados por los tópicos que allí se representan, un joven diplomático llamado José María decide darles un escarmiento y los invita a pasar una temporada en su cortijo de Hijares. En los días previos a su llegada, José María prepara la farsa con la que se propone castigar la ignorancia de los franceses, para lo cual cuenta con la ayuda de un empresario teatral y de todos los habitantes del pueblo. Se trata de escenificar la idea esperpéntica de España que circula por el extranjero, ocultando todo signo de progreso y equipando a las gentes con ropas y utensilios del siglo XV. En el tinglado también colabora don Miguel, un importante aristócrata cuya hija Mari Luz se crió junto a José María y ya es una preciosa mujercita. Los Dupont son recibidos por un cortejo de típicos personajes españoles, como el Tenorio, el Cid, don Quijote, Sancho, famosos toreros... y se muestran encantados incluso cuando la diligencia que los transporta es asaltada por bandidos caracterizados al más puro estilo Tempranillo. Para dar un toque romántico a la comedia, el diplomático se bate con los salteadores y resulta herido, siendo Marta, la atractiva hija de los Dupont, quien reconoce emocionada su valentía. La función continúa los días siguientes con la presencia de otras figuras del pasado que no despiertan la menor duda de autenticidad en los fantasiosos Dupont, surgiendo entre José María y Marta una amistad que va evolucionando hacia el amor. Para colmo, la Santa Inquisición detiene y condena a muerte a José María por ser el responsable de una fiesta que acaba en pelea, avivándose así la pasión de una Marta subyugada por las hazañas del hidalgo español que su mente había soñado. Mientras tanto, enamorada de José María en secreto, Mari Luz sufre en silencio su cariño no correspondido, llegando su salud a resentirse víctima del mal de amores. Cuando el reo va a ser ejecutado en la Plaza Mayor de Hijares, monsieur Dupont se escandaliza tal como José María calculaba, y la farsa concluye en ese instante con un discurso contra la estupidez de los turistas que suspiran por una España anacrónica y de pacotilla. Avergonzados, los Dupont aceptan la reprimenda y acuden a un cine para conocer la verdadera España, cuya civilización no difiere mucho de la suya propia. En la fiesta de despedida en honor de los visitantes, Mari Luz logra convencer a José María de que Marta sólo busca en él la oportunidad de vivir una aventura exótica, lo que confirmará la propia

Marta con su modo de comportarse al verse rechazada. Poco después, Mari Luz y José María sellarán su amor bajo la lluvia.

Comentario: No se conserva copia alguna de esta película, cuya presencia en esta filmografía se justifica por la sinopsis que hemos reproducido (obra de Víctor Rodríguez Lorente y Juan B. Heinink, en Juan B. Heinink y Alfonso C. Vallejo: *Catálogo del cine español. Films de ficción 1931-1940. Volumen F-3*; Cátedra/Filmoteca Española, Madrid, 2009, págs. 163-164), y por las propias palabras de su director, Carlos Fernández Cuenca, en su ensayo, que se reproduce en este mismo libro, *Historia cinematográfica de "Don Quijote de la Mancha"*; Cuadernos de Literatura, Madrid, 1948. Vemos pues que no se trata de adaptación alguna de la obra de Cervantes, sino de la presencia de unos cómicos interpretando a sus personajes principales, don Quijote y Sancho Panza, a los que se une también el caballero del Verde Gabán (de verdadero nombre Diego de Miranda, aparece en la segunda parte de *Don Quijote de la Mancha*, II:16-18), que participan en una farsa de intenciones satíricas montada por el protagonista de esta película.

El director y coguionista, Carlos Fernández Cuenca (1904-1977), comenzó su relación con el cine como figurante a principios de los años veinte, más tarde como guionista, y en 1927 dirigió su primera película, *Es mi hombre*. En 1929 inicia su labor de crítico de cine en diversos periódicos, y a partir de entonces cultivaría su gran inquietud investigadora, que le ha convertido sin duda en el patriarca de la investigación cinematográfica en nuestro país. Alternó esta actividad con la dirección de otros títulos, como *Los misterios de Tánger* (1942) y *Otros tiempos* (1959). Fue profesor de Historia del Cine en el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (luego Escuela Oficial de Cinematografía) y director de la Filmoteca Nacional. Con *Leyenda rota* tuvo la oportunidad de dotar de fisicidad a don Quijote y Sancho Panza, puesto que no hay que olvidar que, entre su ingente producción literaria e investigadora, en diversas ocasiones llegó a abordar las relaciones entre Cervantes, y *El Quijote*, con el cine: *Cervantes y el cine* (Orión, Madrid, 1947), el ya citado *Historia cinematográfica de "Don Quijote de la Mancha"* o *Imágenes del manchego sin par* (Ministerio de Información y Turismo/Dirección General de Promoción del Turismo, Madrid, 1970).

El argumento de la película lo proporciona el crítico de arte, poeta y dramaturgo Manuel Abril (1884-1946), también apreciado autor de cuentos infantiles, cuya naturaleza y características bien podrían estar en la base de esta película: "Manuel Abril es un autor hoy

casi ignorado, pero cuyos cuentos también son bien merecedores de ser reeditados y conocidos por los lectores de hoy. Si así fuese, podríamos conocer una visión original del humor del absurdo, con fuerte influencia de los entonces nuevos lenguajes de la imagen, como en el arranque de su cuento *Totó, Tití, Loló, Lili, Frufrú, Pompoff y la Señora Romboedro* (1931), o la recreación humorística de temas tradicionales plasmada, entre otros de sus cuentos, en *Los tres hijos del diablo* (1921) o *El niño que quiso ser gigante* (1931)." (Jaime García Padrino: "Tradición e innovación en la narrativa infantil", en Antonio Gómez Galán [Coord.]: *Estudios de Filología y su Didáctica II*, Publicaciones Pablo Montesino, Madrid, 1992, págs. 65-82).

En el capítulo de los intérpretes, señalemos la intervención en este título del actor y director Juan de Orduña, que ese mismo año protagonizaría *La gitanilla* (Fernando Delgado, 1940), película de la que también firmará el guion junto con el muy pronto director Rafael Gil, el coguionista de esta *Leyenda rota*, quien en 1948 dirigirá la que probablemente sea la primera adaptación española de *El Quijote de Cervantes: Don Quijote de la Mancha*. Y, para finalizar, algunas fuentes sitúan como figurante a Fernando Rey (1917-1994), quizás el mejor Quijote del cine español (en 1991 en *El Quijote de Miguel de Cervantes*, a las órdenes de Manuel Gutiérrez Aragón), y que también intervendría, entre otros títulos "cervantinos", en la cinta de Rafael Gil, en el papel del bachiller Sansón Carrasco, y en *Don Quijote y Dulcinea del Toboso*, ambos de Carlo Rim, en el papel de el duque.

Por último, nos queda la incertidumbre del nombre del actor que incorpora a don Quijote en la película, pues no aparece en la mayoría de las fuentes que hemos podido consultar, si bien es cierto que Luis Gómez Mesa sí que lo hace, indicando que el mismo fue el guionista, crítico y escritor de cine sevillano, y actor esporádico, Ángel Falquina Bartolomé (1909-¿?) (*La literatura española en el cine nacional*; Filmoteca Nacional de España, Madrid, 1978, pág. 79). De ser así, ésta sería su primera aproximación al personaje, al que más tarde interpretaría "de verdad" en el cortometraje *Aventuras de Don Quijote*, de Eduardo García Maroto (1960).

La película fue rodada entre agosto y noviembre de 1939 en los Estudios Roptence de Madrid, para estrenarse al año siguiente, sin demasiada fortuna crítica ni de público.

Reseña: "Pretende la cinta destruir la leyenda, extendida y cultuvada en gran parte del mundo, de que España es un país atrasado, hostil a todo progreso; tierra de bandoleros y «toreadores», sin nexos alguno con la Europa civilizada. Como se ve, el propósito es noble y

ambicioso, conveniente y plausible, y está tratado muy a la moderna, en un tono de humor ligero y desenfadado. Pero el humor es ingrediente de muy difícil dosificación, y no siempre se consigue el acierto en la medida: así, en esta película, algunas veces se ha ido la mano, y el efecto es contrario. Porque es adverso el propósito fundamental el suponer que la leyenda es más negra de lo que es, y los que la aceptan, más ignorantes de lo que son. No hay ningún extranjero –francés en este caso, porque en algún país había que situarlo– que crea que viven actualmente don Quijote y don Juan Tenorio, que los españoles visten como en el siglo XVI – a pesar de las revistas ilustradas – y que aún funciona el Santo Oficio. Defenderse de aquello de que no se es atacado resta fuerza a la defensa y queda sin contestación el verdadero agravio. Esto aparte – error de visión, a mi juicio – la película está bastante lograda, sobre todo en su primera parte; el final se nos antoja vulgar y zarzuelero, y poco acorde con el tono del resto de la cinta. Tampoco es loable que, para dar a conocer los bailes españoles, se recurra a una pareja de escenario de variedades, que los desnaturaliza al utilizarlos." (José de la Cueva: *Informaciones*, nº 4.759, 6 de marzo de 1940, página quinta).

Pierre of the Plains

Título en México: El Quijote de la pampa.

EE UU, 1942.

Producción: Metro-Goldwyn-Mayer.

Productor: Edgar Selwyn.

Director: George B. Seitz.

Guion: Lawrence Kimble, Bertram Millhauser.

Argumento: la obra teatral de Edgar Selwyn, sobre la novela *Pierre and His People: Tales of the Far North*, de Gilbert Parker.

Música: Lennie Hayton.

Fotografía: Charles Rosher.

Montaje: George White.

Dirección artística: Cedric Gibbons, Henry McAfee.

Sonido: Douglas Shearer.

Intérpretes: John Carroll (Peter), Ruth Hussey (Daisy Denton), Bruce Cabot ('Jap' Durkin),

Phil Brown (Val Denton), Reginald Owen (Noah Glenkins), Henry Travers (Percival Wellsby), Evelyn Ankers (Celia Wellsby), Patrick McVey (sargento Dugan), Frederick Worlock (inspector Cannady).

Blanco y negro.

Ficción.

57 minutos.

Fecha de estreno: 29 de julio de 1942.

Comentario: Por mucho que nos esforcemos, no conseguimos comprender cómo el distribuidor mexicano de esta modesta producción aventurera de la MGM tuvo la ocurrencia de titularla *El quijote de la pampa*, pues ni el protagonista tiene nada de quijotesco ni la película se desarrolla en la pampa, sino en las más bien montañosas tierras del norte de Canadá.

Alcalá de Henares

España, 1943.

Producción: L.A.I.S., S.A.

Dirección: Francisco Mora.

Argumento: José de Quijano.

Guion: José Luis de Celis Orue.

Fotografía: Leopoldo Alonso.

Montaje: Margarita de Ochoa.

Blanco y negro.

Documental.

32 minutos.

Comentario: La película, de la que no se conoce que existan copias, es el primero de los muchos documentales que centrarían su objetivo en la ciudad de Alcalá de Henares, lugar de nacimiento de Miguel de Cervantes, y que por tanto contiene referencias tanto a éste como a su obra. El rodaje abarcó diversos emplazamientos de la ciudad durante los días 1 al 15 de octubre de 1943.

El texto que acompaña las imágenes, que se debe a la pluma de José de Quijano, no escapaba a la florida y ampulosa retórica oficial del régimen franquista, que el recién creado

y obligatorio NO-DO empezaba a propagar desde todas las pantallas de nuestros cines. Del texto podemos entresacar estos párrafos que hacen referencia al tema que nos ocupa: "Cuna de insignes varones, un solo nombre bastará para gloria de Alcalá: CERVANTES, que, como es sabido, en ella vio la luz. Del manco inmortal hay en la Plaza Mayor, un sencillo monumento; en esta Plaza Mayor tan castellana, tan española, con sus viejos soportales y sus tiendas arcaicas, pintoescas..."; "¡Y como pasar de largo ante esta Iglesia parroquial de Santa María, en que se conserva la pila bautismal de Cervantes...! Y su partida de bautismo, inscrita en el libro primero, folio 192 del Registro. ¡Timbre de gloria de Alcalá, patria del genio de las letras, que dio nombre al idioma en que escribiera el Libro del inmortal caballero de la Mancha, nuestro señor Don Quijote!"; "(...)Trasponemos la puerta de la muralla... y volvemos a asomarnos al humilde Henares, que no lejos del caserío parece estarnos aguardándonos. Sus risueñas orillas,... con discretos boscajes,... se nos antojan parejas, propicios a las escenas pastoriles, de égloga arcádica y acaso fueran germen inspirador de las de *La Galatea* del manco alcalaíno..." (fragmentos del guion literario de José de Quijano para este cortometraje documental, que se encuentra reproducido en Pedro Ballesteros Torres: *Alcalá y el Cine. Una aproximación al desarrollo cinematográfico de la ciudad*; Festival de Cine de Alcalá de Henares, Alcalá de Henares, 1995,, págs. 315-319). Añadamos que la citada estatua de bronce que compone el monumento a Cervantes, y que preside la plaza del mismo nombre, es obra del escultor italiano Pedro Nicoli y fue inaugurada con todos los honores el 9 de octubre de 1879. La comitiva la encabezó el entonces alcalde de Alcalá de Henares –que además había sido el donante de la estatua–, el escritor e historiador de la ciudad (es autor, entre otras, de *Crónicas Históricas de Alcalá*), Esteban Azaña, que sería padre del escritor y político Manuel Azaña, quien nació allí el año siguiente de la inauguración del monumento.

El director de la película, Francisco Mora, fue un asiduo cultivador del documental de contenido artístico, entre cuyos títulos podemos destacar también *León monumental* (1943), *El románico* (1944), *Porcelanas del Buen Retiro* (1944), *Cerámica Talaverana* (1944), *El gótico* (1945) o *El Real Palacio de Aranjuez* (1947), en los que, en general, contó con la participación de Leopoldo Alonso en la fotografía y, a veces, también como guionista.

Cervantes en el libro

España, 1943.

Producción: Hispano Documental.

Dirección, Argumento, Guion y Montaje: Manuel Ordóñez de Barraicúa.

Fotografía: Tomás Terol.

Locución: Juan Viñas.

Blanco y negro.

Documental.

10 minutos.

Sinopsis: Recorrido por las ediciones del libro de Cervantes *El ingenioso hidalgo Don Quijote de La Mancha*. Partiendo de la estatua de Don Quijote y Sancho en la Plaza de España de Madrid, el texto nos lleva primero por algunos datos de la biografía del escritor: su nacimiento en Alcalá de Henares, donde fue bautizado en la iglesia de Santa María la Mayor, "hoy solo ruinas", y en cuya universidad, fundada por Cisneros, "cursó sus estudios"; y su paso por Argamasilla de Alba, en cuya cueva "Cervantes trabajó en su famoso hidalgo Don Quijote". Ya en la Biblioteca Nacional, en la Sala Cervantes a él dedicada, arranca un recorrido por diferentes ediciones de la novela: edición "príncipe" de la primera parte; edición de Valencia de 1605; edición póstuma de Juan de la Cuesta de 1617; "y se conservan también obras que no han llegado al libro, inéditas, sacadas de Códices de la Biblioteca Colombina". Seguimos con la edición de Barcelona de 1875 en dos tomos, con láminas de Gustavo Doré grabados por Héliodore Joseph Pisan; edición con ilustraciones de José Moreno Carbonero y Laureà Barrau; edición especial para América impresa por Octavi Viader en San Feliu de Guíxols en 1909, con sus hojas de corcho; edición en japonés ilustrada de 1915 (Tokio); ediciones en ruso y griego, ambas con grabados; edición en indostano; la edición más pequeña en un solo tomo; y termina con la edición crítica bajo la dirección del cervantista Francisco Rodríguez Marín, con ilustraciones de Ricardo Marín. Se cierra el documental con el busto de Cervantes en el monumento de la Plaza de España de Madrid.

Comentario: No se conservan copias de este documental, cuya sinopsis hemos elaborado a partir de la solicitud de censura, firmada por Manuel Ordóñez de Barraicúa y Flores, de fecha 4 de mayo de 1943 [AGA (03)121, Caja nº 36/3194, Exp. nº 4.048].

Se trata posiblemente del primer documental dedicado a trazar un recorrido monográfico por algunas de las diferentes ediciones que a lo largo de todo el mundo ha conocido la novela de Cervantes, y en el que se desliza algún dato equívoco en la locución, pues en contra de lo que se afirma, no hay constancia de que Cervantes estudiara en la Universidad de Alcalá de Henares.

El autor de este trabajo, Manuel Ordóñez de Barraicúa y Flores, fue un consumado documentalista, que trabajó de manera muy activa durante la Guerra Civil en diversas producciones de organizaciones del bando del Gobierno. Tras la guerra, continuó dirigiendo documentales a lo largo de la década de 1940, con títulos como, entre otros, *Sierra del agua* (1942), *Pintura religiosa* (1944) o *Grabados en la Biblia* (1944). En su trayectoria cinematográfica contó en general con el concurso del fotógrafo y operador madrileño Tomás Terol (1902-?), quien, recordemos, fue el responsable de la fotografía de *La ilustre fregona*, dirigida por Armando Pou en 1927 según la "Novela ejemplar" de Cervantes.

Three Men in White

Título en México: El doctor Quijote.

EE UU, 1944.

Producción: Metro-Goldwyn-Mayer.

Productor: Carey Wilson.

Director: Willis Goldbeck.

Guion: Harry Ruskin, Martin Berkeley.

Fotografía: Ray June.

Música: Nathaniel Shilkret.

Montaje: George Hively.

Dirección artística: Cedric Gibbons, Harry McAfee.

Decorados: Edwin B. Willis.

Sonido: John F. Dullam.

Intérpretes: Lionel Barrymore (doctor Leonard B. Gillespie), Van Johnson (doctor Randall 'Red' Ames), Marilyn Maxwell (Ruth Edley), Keye Luke (doctor Lee Wong How), Ava Gardner (Jean Brown), Alma Kruger (Molly Bird), Rags Ragland (Hobart Genet), Nell Craig (enfermera 'Nosey' Parker), Walter Kingsford (doctor Walter Carew).

Blanco y negro.

Ficción.

85 minutos.

Fecha de estreno: 25 de mayo de 1944.

Comentario: Una nueva muestra de la querencia de los distribuidores mexicanos por nuestro hidalgo de La Mancha, esta vez para colgar el nombre de Quijote a esta producción de la MGM protagonizada por el doctor Lionel B. Gillespie, encarnado por el veterano actor Lionel Barrymore, quien ya lo interpretó en otras trece ocasiones antes y lo haría en dos más en años posteriores. Seguramente, cuando en las primeras películas de la serie el doctor Gillespie formaba pareja con el más joven doctor Kildare (interpretado en las nueve primeras por Lew Ayres) hubiera tenido quizás un poquito más sentido la referencia a don Quijote y Sancho Panza, pero en esta parece difícil justificarlo.

El destino se disculpa

España, 1945.

Producción: Ballesteros S.A.

Director: José Luis Sáenz de Heredia.

Argumento: según el relato *El amigo difunto*, de Wenceslao Fernández Flórez.

Diálogos: Wenceslao Fernández Flórez.

Guion: Wenceslao Fernández Flórez, José Luis Sáenz de Heredia.

Fotografía: Hans Scheib.

Decorados: Luis Santamaría.

Música: Manuel Parada de la Puente.

Montaje: Julio Peña.

Maquillaje: Carlos Nin.

Efectos especiales: Ramiro Gómez.

Sonido: Rafael Pavón, Andrés Lara.

Intérpretes: Rafael Durán (Ramiro Arnal), María Esperanza Navarro (Valentina), Fernando Fernán-Gómez (Teófilo Dueñas), Milagros Leal (Benita Arnal), Mary Lamar (Elena Losada), Nicolás Perchicot ("el Destino"), Gabriel Algara (marqués), Vicente Marí (Jorge), José Ramón Giner (Gorróstegui), Manolo Morán (Rufino Quintana), José Franco (notario), Manuel París

(profesor), Joaquín Bergia (Ignacio), Kety del Rey (locutora), Carlos Fuentes Peralba (locutor).

Blanco y negro.

Ficción.

86 minutos.

Fecha y lugar de estreno: 29 de enero de 1945 en el cine Palacio de la Música de Madrid.

Sinopsis: Un hombre que dice encarnar «el destino» nos relata una fábula sobre el azar de la providencia. Un grupo teatral alcanza un éxito apoteósico en su propio pueblo, lo que les anima a viajar a Madrid. Allí, sin un duro y ya un tanto desengañados, Ramiro, el autor, y Teófilo, el primer actor, acuden a una agencia teatral, pero se confunden de despacho y no obtienen el resultado esperado. Encuentran unas entradas para un partido de fútbol, donde, fruto de una casualidad, Ramiro será contratado como locutor radiofónico. Poco después, durante la retransmisión de una inauguración, conocerá a Elena y se enamorará de ella. El destino prosigue su quehacer y, así, Ramiro y su hermana resultan beneficiados con una herencia. Consciente de la importancia del azar, Ramiro le hace prometer a Teófilo que el primero de ellos que muera avisará al otro de los errores que pueda cometer. A continuación Teófilo muere atropellado. El tiempo pasa y Ramiro pide en matrimonio a Elena. Teófilo se le aparece y le previene sobre ella, recomendándole que se case con Valentina, una chica de su mismo pueblo que está secretamente enamorada de él. Lejos de hacerle caso, Ramiro se embarca en un negocio con un antiguo conocido. Pero, en realidad, se trata de un fraude que le hace perder su herencia. Deprimido, decide suicidarse pero Teófilo vuelve a aparecersele, primero en forma de queso y luego en forma de perro y le conduce hasta Valentina.

Comentario: La presencia de este título se debe a que, como hemos visto en la sinopsis (reproducida de Ángel Luis Hueso: *Catálogo del cine español. Películas de ficción 1941-1950*; Cátedra/Filmoteca Española, Madrid, 1998, pág. 121), en momentos determinados de la película el espíritu de Teófilo, el fallecido amigo del protagonista, ha de acogerse a algún objeto material para poder "aparecerse" ante su amigo Ramiro y avisarle de los errores que pueda cometer en la vida. De esta manera, uno de los objetos que empleará Teófilo para este menester será una estatuilla de Don Quijote que se encuentra en la sala de juntas de la compañía que va a comercializar un revolucionario supercarburante llamado a sustituir a la gasolina. La secuencia tiene lugar durante la reunión del consejo de administración de los

accionistas, del que forma parte Ramiro, para decidir el nombre del invento y nombrar al presidente de la sociedad. Pero en realidad, todo es un montaje para estafar el dinero de la herencia de Ramiro, de ahí que el espíritu de Teófilo decida intervenir para prevenir a su amigo de la trampa y pedirle que no invierta el dinero de la familia, y elige para ello la citada estatuilla. Don Quijote/Teófilo se las apaña para llamar la atención de Ramiro, quien, una vez percatado del aviso, busca una excusa para quedarse a solas en un despacho y poder hablar con él. Tras discutir ambos, finalmente Ramiro decidirá, una vez más, no hacer caso del consejo de su amigo.

Después del gran éxito de crítica y público que supuso *El escándalo* (1943), el director José Luis Sáenz de Heredia (1911-1992) estaba en disposición de abordar cualquier proyecto que se propusiese, por lo que, deseoso de dar un giro a su obra que le permitiera abandonar el género dramático y realizar una comedia, eligió llevar al cine el relato *El amigo difunto* del periodista, dramaturgo y escritor gallego Wenceslao Fernández Flórez (1889-1964), que fue publicado por primera vez con el título de *El fantasma* en 1924 en *La Novela de Hoy* (nº 87, Madrid, 11 de enero de 1924), autor por el que el director de cine tenía especial predilección. La colaboración entre director y escritor fue, según opinión de ambos, muy gratificante. Juntos escribieron el guion, que tomó el relato como punto de partida y que fue sometido a cambios sustanciales. Como señala Fernando Méndez-Leite: "La película gustó mucho a Wenceslao Fernández Flórez, que se mostró muy satisfecho con la adaptación de Sáenz de Heredia y aceptó gustoso la licencia de incluir en la narración al personaje de El Destino, lo que sin duda constituyó uno de los aciertos del guionista-director." (*Historia del cine español en 100 películas*, Jupey, S.A., Madrid, 1975, pág. 64).

Con un presupuesto de 2.095.400 pesetas, la producción corrió a cargo de los Estudios Ballesteros Tonafilm, en cuyas instalaciones se rodaron los interiores de la película, mientras que los exteriores se filmaron en Madrid y en el pueblo de Navacerrada. Se inició la producción el 11 de noviembre de 1944 y finalizó el 20 de enero de 1945.

Ahora nos extenderemos un poco en el proceso de realización de la secuencia que motiva la inclusión de la película en este trabajo, y que hemos descrito al comienzo. Sin duda, los trucos fotográficos fueron uno de los elementos que más llamaron la atención de esta producción, y su resultado se debe al excelente trabajo llevado a cabo por el director de fotografía Hans Scheib (1905-?) y a los efectos especiales de Ramiro Gómez (1916-2003), quién describió así el complejo proceso que se requería para conseguir el efecto visual

deseado: "Tenía que salir la figura de Fernán-Gómez convertido en estatuilla del Quijote, había que hacerle un traje que pareciese de piedra como si fuese tallado, mandé hacer una ropa a la medida de Fernán-Gómez con un poquito de holgura, después de muchísimas pruebas lo hice con una combinación de cera y escayola, conseguí un material que tenía grueso, no se podía descomponer y se podía mover, hice telas gruesas que era muy costoso ponérselas. A Fernán-Gómez lo poníamos lejos de una mesa grande que habíamos construido con un teléfono enorme y unas escribanías. El Schuftan era un cristal transparente, en el que se dejaba una ventanilla abierta con un espejo, retratabas lo que se veía por el cristal, que era el decorado, y lo que te venía reflejado, que era la figura de Fernán-Gómez." (Jorge Gorostiza: *Directores artísticos del cine español*; Cátedra/Filmoteca Española, Madrid, 1997, págs. 138-139). Curiosamente, en el guion original podemos comprobar cómo en un principio no se había pensado en la imagen de don Quijote, sino que era "una estatuilla de mármol blanco que representa una ninfa saltando ágilmente a la comba con una guirnalda" (reproducción del guion técnico de la película en la revista *Fantasía. Semanario de la invención literaria*, nº 17, 1 de julio de 1945, pág. 54). Evidentemente, la figura de don Quijote se nos antoja más adecuada al físico del actor Fernando Fernán-Gómez (1921-2007), quien posteriormente, por cierto, tendría la oportunidad de encarnar de nuevo al hidalgo al protagonizar la producción *Don Quijote cabalga de nuevo* (Roberto Gavaldón, 1973), y más adelante poner la voz al mismo personaje en la serie de animación *Don Quijote de la Mancha* (Cruz Delgado, 1979-1981), amén de algunos otros proyectos que no se llegaron a realizar.

Garbancito de La Mancha

España, 1945.

Producción: Balet y Blay S.L.

Director de Producción: José M^a Blay.

Dirección: Arturo Moreno.

Argumento: según el cuento homónimo de Julián Pemartín.

Adaptación y diálogos: E. Piera, M. Amat, J. Selva.

Guion: Jaime Parera, José María Arola (guion técnico), M. Amat (guion humorístico).

Directores Técnicos: José María Arola, Jaime Parera.

Fotografía: J. M^a Maristany, Enrique Vilarrasa.

Música: Jacinto Guerrero.

Bailables y canciones: Joaquín Bisbe.

Directores de animación: Armando Tosquellas, José M^a Carnicero.

Animadores: Francisco Jordá, J.M. Vendrell, Rosa Galcerán, Edith Frank, Manuel Roncero, P. García.

Colorido: Ana María Melero.

Fondos: Francisco Tulla, Valentín Castanys.

Color.

Dibujos animados.

98 minutos.

Fecha y lugar de estreno: Barcelona: 23 de noviembre de 1945, en el cine Fémina; Madrid: 13 de mayo de 1946, en el cine Palacio de la Música.

Sinopsis: Garbancito es un muchacho que vive en las afueras de una pequeña aldea dedicado a las labores de labranza, ayudado por su cabra Peregrina. El pueblo vive atemorizado por las noticias que circulan y que hablan del terrible gigante Caramanca, que se come a los niños crudos. Un buen día, el gigante hará su aparición, destruyendo el pueblo y llevándose a los amigos de Garbancito. Desde ese momento, Garbancito no cesará hasta enfrentarse al gigantesco ogro y a la bruja Tía Pelocha, su aliada. Tras salir airoso de toda clase de peligros, gracias a los poderes que le concede un hada, Garbancito rescatará a los niños que han sido secuestrados y regresa al pueblo con ellos, siendo recibido como un héroe.

Comentario: No estamos, a pesar del título y de algunos enaltecidos comentarios en las críticas de la época, ante una adaptación libre o variación sobre la obra de Cervantes, sino que la película es en realidad deudora del esquema del cuento de hadas clásico: "Su gracioso y españolísimo título, de clarísimas influencias de hidalguía, esto es, cervantina, corresponde a un típico cuento infantil, con su héroe que no vacila en pasar muy peligrosas aventuras, impulsado por el afán de defender el bien y la justicia" (Luis Gómez Mesa: *Ya*, 14 de mayo de 1946). Aunque tampoco falten reminiscencias de las mismas novelas de aventuras de caballerías (en las que se dan cita espadas mágicas, hadas y ogros), que son el blanco de la ironía de Cervantes en *El Quijote*. De ahí que, más bien, tal y como ha descrito Luis Fernández Colorado: "El referente quijotesco inserto en el título definitivo del film (el

de rodaje fue *Hazañas de Garbancito*) se trueca así tanto en metafórico validador intelectual de la bondad de las acciones cometidas por el ejemplar niño Garbancito como en percha de irrefutable prestigio literario sobre el que se cuelga un esquema narrativo vagamente próximo: tan deudor es el largometraje de la ilustre novela cervantina (ni en situaciones, personajes o ambientes se entronca el uno con la otra) como de la tradición clásica grecolatina o el relato infantil del siglo XIX." ("Garbancito de la Mancha. 1945", en Julio Pérez Perucha [ed.]: *Antología crítica del cine español 1906-1995. Flor en la sombra*; Cátedra/Filmoteca Española, Madrid, 1997, págs. 190-192).

Aún siendo vaga la inspiración, analizando el contenido de la película destacan algunas referencias a la novela de Cervantes, varias de las cuales no están en el cuento original de Julián Pemartín, si bien aparecen desprovistas de la ironía y la parodia que caracteriza la obra del escritor alcalaíno. Por ejemplo, cuando Garbancito es emboscado por tres granujas, éstos se burlan de su pretensión de rescatar a sus amigos tal y como le ha prometido a su desvalida madre, y le dan una paliza que le deja inconsciente, eco de las que recibe a menudo Don Quijote en su tarea de deshacer agravios. A continuación, el Hada Mágica sana a Garbancito de sus heridas y, dirigiéndose a él como «caballero defensor del bien y la justicia», le concede el poder de un conjuro, empleando para ello “su varita mágica como una espada y la escena es muy curiosa, combinando a la vez características del bautismo, por la invocación del nombre y la entrada a una comunidad de creyentes que se acompaña de una promesa, confiriéndole al elegido un favor divino («vas a recibir todo el favor de la gracia divina»), y las características de una investidura de caballero: Garbancito, una rodilla en tierra, recibe con respecto la luz de la varita que centellea por encima de él, que no llega a tocar su hombro, como lo hace la espada del soberano cuando arma caballero a su vasallo” (Françoise Heitz: *Le Cinéma d’animation en Espagne (1942-1950)*; Artois Presses Université, Arras, 2007, pág. 70). No falta, en fin, la presencia de los molinos de viento, si bien aquí carecen de cualquier protagonismo en la acción como sucede en el capítulo I:8 de la novela, y se limitan a ser un elemento decorativo, como cuando Garbancito llega vencedor a la aldea y pasa por delante de un molino cuyas aspas mueve Peregrina al soplar. Y en sentido contrario, en el cuento de Pemartín aparece en varias ocasiones el personaje de un anciano hidalgo vecino de Garbancito, que sin duda es una referencia a don Alonso Quijano, y que no se encuentra en la obra cinematográfica. Así se le describe en el Capítulo II del cuento, titulado "Los amigos de Garbancito": "Entre las personas respetables que

otorgaban su confianza a Garbancito, a más del cura del lugar que dirigía con enorgullecido celo su formación religiosa, ocupaba la primacía un hidalgo que vivía en el pueblo, y cuya buena mesa se proveía de las verduras y los pollos de leche criados en el huerto de Garbancito. Prendóse el hidalgo de las buenas partes del pequeño abastecedor, y afanoso de su mejoramiento y de su prosperidad, ya le prestaba libros que escogía cuidadosamente de su copiosa biblioteca, ya le iniciaba, a ratos perdidos, en la equitación y en el manejo de las armas. Y era gozo creciente del hidalgo observar la rapidez y justeza con que el discípulo iba entendiendo las diferentes lecturas, e imaginar el poder de aquel brazo, ágil y certero, cuando adquiriese fuerzas para sostener el peso de las largas espadas de combate..." (*Garbancito de La Mancha*; Saturnino Calleja, S.A., Madrid, sin fecha, pág. 15). Además, la ilustración de este pasaje, obra, como todas las del cuento, de Arturo Moreno, dibuja al hidalgo como una persona mayor con larga barba y bigote blancos, potenciado la identificación con la iconografía de Don Quijote.

El proyecto tiene su origen cuando el productor, director y distribuidor José M^a Blay, le ofrece al dibujante y animador Arturo Moreno (1909-1993) la posibilidad de realizar un largometraje de dibujos animados en color. En la mente del productor estaba la posibilidad de hacer un buen negocio, ya que esperaba, dada la singularidad de este proyecto en nuestro cine, conseguir un buen número de permisos para importar películas extranjeras, pretensión a la que tampoco fue ajena la elección del escritor e ideólogo del Movimiento Julián Pemartín (1901-1966) para que crease el cuento que serviría de base argumentar para la película. Así, partiendo de cero, sin contar con estudios apropiados ni profesionales cualificados, pero con grandes dosis de entusiasmo, a finales de 1943 daba inició la producción, que concluyó a comienzos de 1945, de *Garbancito de la Mancha*, el primer largometraje de dibujos animados producido en España, y el primero en rodarse en color en Europa, gracias al sistema inglés Dufay Chrome.

Formalmente, la película está influenciada, como no podía ser de otra forma, por el cine de animación estadounidense, y concretamente por dos nombres: Walt Disney y los hermanos Fleischer, de manera que, por ejemplo, uno de los frutos del seguimiento del modelo Disney lo tenemos en la inclusión de las diferentes canciones que salpican la trama de *Garbancito*. Por cierto que la banda sonora se hizo después de realizados los dibujos, adaptando por tanto a estos la música. Es obra del afamado compositor Jacinto Guerrero – autor de la zarzuela *El huésped del Sevillano*, llevada a la pantalla en 1939 por Enrique del Campo y en

1969 por Juan de Orduña–, y fue la última banda sonora que el maestro compuso para el cine. Arturo Moreno no quedó muy satisfecho con el trabajo del compositor, mientras que éste ha sido posteriormente reivindicado por un especialista como Josep Lluís Falco, para quien la música de *Garbancito de la Mancha* "goza de una cierta modernidad al prescindir del tan manido *mickeymousing*, recurso característico del cine de animación, que consiste en la perfecta sincronía de música y movimiento, casi como si de una coreografía se tratase. Guerrero compone fondos auténticos que interactúan con el argumento y no con el movimiento de los personajes." ("Jacinto Guerrero, un compositor ante, de, y para el cine", en *Jacinto Guerrero. De la zarzuela a la revista*; Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero/Sociedad General de Autores y Editores, Madrid, 1995, págs. 58-59).

Aunque algunas fuentes cifran el presupuesto final de la película en cerca de 4 millones de pesetas, el propio Arturo Moreno lo rebaja a "entre ochocientas y novecientas mil pesetas" (María Manzanera: *óp. cit.*, pág. 193). En cualquier caso, la operación se saldó de manera muy positiva para los productores, permisos de importación aparte, gracias a la recaudación obtenida (según datos actualizados del Ministerio de Cultura, tuvo 130.523 espectadores, con una recaudación de 33.628,33 €.) y a las ventas internacionales. Sin olvidar el cobro de derechos de imagen por la comercialización de productos relacionados con la película, como muñecos, cromos y cuentos.

La película se estrenó en Gran Bretaña con el título de *The Knight Garbancito* y en Francia con el de *Le Chevalier Garbancito*, potenciando como vemos el referente caballeresco que subyace en el original.

The Topeka Terror

EE UU, 1945.

Producción: Republic Pictures.

Productor asociado: Stephen Auer.

Director: Howard Bretherton.

Argumento: [Patricia Harper](#).

Guion: [Patricia Harper](#), [Norman S. Hall](#).

Fotografía: Bud Thackery.

Montaje: Charles Craft.

Dirección artística: Frank J. Arrigo.

Sonido: Ed Borschell.

Intérpretes: Allan 'Rocky' Lane (Chad Stevens), Linda Stirling (June Hardy), Earle Hodgins (Don Quixote 'Ipsso-Facto' Martingale), Twinkle Watts (Midge Hardy), Roy Barcroft (Ben Jode), Bud Geary (Clyde Flint), Tom London (William Hardy), Franck Jaquet (Trent Parker), Jack Kirk (Joe Green), Eve Novak (Mrs. Green).

Blanco y negro.

Ficción.

55 minutos.

Fecha de estreno: 26 de enero de 1945.

Sinopsis: El malévolo Ben Jode conspira con el dueño del *saloon*, Clyde Flint, y con Trent Parker, un corrupto Agente de la Tierra, para engañar a los colonos con sus reclamaciones durante la carrera por la tierra de Oklahoma. Para conseguir su objetivo de hacerse con el poder hegemónico de las tierras, Ben Jode realiza registros falsos de reclamaciones a nombre de sus hombres de confianza. Pero hace su aparición el vaquero solitario Chad Stevens, quien es ayudado por el fiscal Don Quijote 'Ipsso-Facto' Martingale para, juntos, intentar proteger los intereses de los colonos. Tras una serie de violentos enfrentamientos, que casi acaban con el linchamiento del fiscal por los malhechores, Chad consigue hacerse con la situación y revela su condición de investigador encubierto de la Oficina de la Tierra de EE UU, que ha estado persiguiendo a Jode durante tres años. Arresta a Jode y a Flint, y devuelve a los colonos la posesión de sus tierras. Después de prometer que volverá a visitarles, Chad se aleja cabalgando en solitario.

Comentario: Un western de serie B que comparece aquí es por el nombre que tiene uno de los personajes, el fiscal que defiende a los colonos frente a los malvados y llamado, no por casualidad, Don Quixote 'Ipsso-Facto' Martingale, de verbo rápido y diálogos enrevesados y absurdos, que aporta el contrapunto cómico a las acciones del héroe, y que estuvo encarnado por el ya entonces veterano actor Earle Hodgins (1893-1964), quien interpretaría con frecuencia un tipo de personaje charlatán y embaucador, que hablaba disparando las palabras como con metrallera, tales como feriantes, mercachifles y vendedores ambulantes, sobre todo en multitud de *westerns* de serie b. Una característica que le dio popularidad y que le acompañaría a lo largo de su carrera, hasta tal punto que incluso llegó a poner la voz a personajes similares en algunos *cartoons* protagonizados por Porky Pig, como [Porky's](#)

[Garden](#) (1937) o [Get Rich Quick Porky](#) (1937). Añadamos que el apodo le viene por su “quijotesca” pretensión de aplicar con honestidad y rigor la justicia en una ciudad y una época en la que los malhechores siempre estaban dispuestos a corromper a las buenas gentes en su propio e ilegal beneficio.

La productora de la película, Republic Pictures, fue una de las más prolíficas de este género, y para esta ocasión contó un director algo mejor que la media, Howard Bretherton (1890-1969) y con el protagonismo del actor Allan ‘Rocky’ Lane (de verdadero nombre Harry Leonard Albershart, 1909-1973), que había debutado poco antes y que gozó de una cierta popularidad hasta principios de los años cincuenta en el seno de dicha productora, para la que llegó a rodar cerca de sesenta *westerns* de bajo presupuesto.

Alcalá la cervantina

España, 1946.

Producción: Peñalara Films.

Dirección, Guion y Montaje: José A. Durán.

Productor, Argumento y Fotografía: Jesús de Paz de Castaño.

Música: Motivos populares.

Locución: Valeriano Andrés.

Blanco y negro.

Documental.

22 minutos.

Sinopsis: Documental sobre la ciudad de Alcalá de Henares, en el que revivimos su historia recorriendo sus lugares más emblemáticos y sus principales monumentos y edificios.

Comentario: No se conoce que existan copias de este documental. De la lectura del guion técnico se puede deducir que se trataba de un trabajo poco novedoso en cuanto a la sucesión de planos y en el que el comentario que acompaña a las imágenes no pasa de discreto. No faltan, como explicita su título, los comentarios y los emplazamientos referidos a Miguel de Cervantes, como la famosa estatua en la Plaza que hoy lleva su nombre ("La Plaza Mayor centro de la ciudad es grandiosa y severa, alzándose la estatua de Miguel de Cervantes, hijo de Alcalá de Henares"), o la Parroquia de Santa María la Mayor, en cuyo conjunto se encuentra la Capilla del Oidor, donde se conserva una reproducción de la pila

bautismal en la que fue bautizado el escritor el 9 de octubre de 1547.

Con un presupuesto de 10.000 pesetas, la duración del rodaje fue aproximadamente de 5 días. Del director de la película, José Antonio Durán, apenas se tienen datos. Sólo hemos podido constatar otro trabajo de dirección suyo, el documental *Monumentos y estatuas artísticas madrileños* (1948).

Colonel Effingham's Raid

Título en México: Un viejo Quijote.

EE UU, 1946.

Producción: Twentieh Century Fox.

Productor: Lamar Trotti.

Director: Irving Pichel.

Argumento: la novela homónima de Berry Fleming.

Guion: Kathryn Scola.

Fotografía: Edward Cronjager.

Montaje: Harmon Jones.

Dirección artística: Albert Hogsett, Lyle Wheeler.

Música: Cyril J. Mockridge.

Sonido: Roger Heman Sr., E. Claytn Ward.

Vestuario: Kay Nelson.

Intérpretes: Charles Coburn (coronel Will Seabon Effingham), Joan Bennett (Ella Sue Dozier), William Eythe (Albert 'Al' Marbury), Allyn Joslyn (Earl Hoats), Elizabeth Patterson (prima Emma), Donald Meek (Doc Buden), Frank Craven (Dewey), Thurston Hall (el alcade Ed), Cora Witherspoon (Clara Meigs), Emory Parnell (Joe Alsobrook), Henry Armetta (Jimmy Economy), Michael Dunne (Edward Bland), Roy Roberts (capitán Rampey).

Blanco y negro.

Ficción.

72 minutos.

Fecha de estreno: 24 de enero de 1946.

Comentario: La historia tiene lugar en 1940, en la víspera de la entrada de Estados Unidos en la Segunda Guerra Mundial. Un coronel retirado llega a su pequeña localidad sureña y

descubre que hay un plan del alcalde para realizar una serie de reformas sobre las que planea la sombra de la corrupción especulativa. El coronel decide emprender una campaña para implicar a la gente del pueblo para impedirlo... Es fácil ver en las líneas precedentes lo que llevó al distribuidor mexicano de esta comedia de la Fox a titularla *Un viejo Quijote*, ya que el anciano coronel tendrá que luchar con la incompreensión de gran parte de la sociedad, que le considera un iluso y un idealista, antes de conseguir su objetivo.

Compluto Alcalá de Henares

España, 1946.

Producción: José Jorro Pastor.

Productor: José Jorro Pastor.

Dirección, Argumento, Guion y Fotografía: Luis Meléndez Galán.

Montaje: Margarita de Ochoa.

Locución: Teófilo Martínez.

Blanco y negro.

Documental.

Duración: 10 minutos.

Sinopsis: Documental sobre la ciudad de Alcalá de Henares que comienza trazando una breve panorámica por las diferentes vicisitudes y etapas históricas que ha vivido la ciudad de Alcalá de Henares, hasta centrarse en la explicación de los distintos monumentos, edificios, calles y piezas de museo que posee la ciudad, así como en la mención a algunos de los ilustres personajes que la habitaron en algún momento.

Comentario: No se conoce que existan copias de este documental. De la lectura del guion técnico y literario podemos deducir que el resultado visual no se saldría de lo convencional en este tipo de trabajos, mientras que el comentario que habría de acompañar las imágenes destaca por su tono ampuloso y por su preciosismo literario, salpicado aquí y allá de las inevitables apelaciones a la religión y a la españolidad propias de la época. No podía faltar la referencia al nacimiento de Miguel de Cervantes ("Nombres ilustres por doquier. El manco de Lepanto, Cervantes, nace en este lugar"), con el habitual plano de su estatua en la Plaza de Cervantes.

Con un presupuesto de 15.681 pesetas, esta producción se inició el 6 de septiembre de

1946, y finalizó el 18 de noviembre del mismo año. El rodaje en la ciudad de Alcalá de Henares se prolongó durante siete días. Otros documentales del realizador Luis Meléndez que hemos podido constatar son *Arte islámico* (1947) y *Artesanía en el Mogreb* (1947).

En los créditos del documental podemos destacar la intervención en la locución del actor Teófilo Martínez (1913-1995), quien llegaría a ser una de las voces más importantes del doblaje de nuestro país, tanto en el cine como en la televisión. En lo que respecta a nuestro trabajo, señalemos, por ejemplo, que dobló al actor italiano Folco Lulli en su interpretación de Sancho Panza en *Dulcinea/Dulcinea (Incantesimo d'amore)*, de Vicente Escrivá (1962). Además de esta labor en el sector audiovisual, fue también una de las voces más destacadas del panorama radiofónico, y se le recuerda entre otras cosas por ser la voz española del narrador del álbum musical *La guerra de los mundos*, compuesto y producido en 1978 por Jeff Wayne.

Dulcinea

España, 1946.

Producción: [Galatea Films].

Director de Producción: Eduardo Manzanos.

Dirección y Guion: Luis Arroyo.

Argumento: basado en la obra de teatro *Dulcinée* de Gaston Baty.

Diálogos y Asesor histórico: Huberto Pérez de la Ossa.

Fotografía: Manuel Berenguer.

Música: Manuel Parada de la Puente.

Montaje: Juan Doria.

Decorados: Antonio Simont, Francisco Escriñá.

Efectos especiales: Enrique Salvá.

Sonido: Antonio F. Roces.

Vestuario: Pura Ucelay.

Maquillaje: Juan José Farsac.

Intérpretes: Ana Mariscal (Aldonza), Carlos Muñoz ("el enfrailado"), Manuel Arbó (Sancho Panza), Ángel de Andrés (Diego Hernández), José Lepe (el ciego "tío Justicia"), José Jaspe (Chiquiznaque), Santiago Rivero (maese Pedro Martínez), Manuel Requena (Juan "el

Zurdo"), Luis Peña (Cocles), Fernando Fresno (escribano), Ángel Martínez (lazarillo), Eduardo Fajardo (Ginés de la Hera), Emilio Alonso, María Alcalde, Carmen Seco, Conrado San Martín (soldado manco), José Villasante, Juanita Manso, Concha López Silva (Cristola), Joaquín Regález, Lola del Pino (mendiga), Teresa Molgosa, Juan Cuevas, Miguel Volsinsky, Ángel Soler, Domingo Almendro, Satanela ("la Salmerona").

Blanco y negro.

Ficción.

88 minutos.

Fecha y lugar de estreno: Madrid: 9 de junio de 1947 en el cine Capitol; Barcelona: 21 de enero de 1949 en el cine Atlanta.

Sinopsis: Desde un volumen de *D. Quijote de la Mancha*, sale un reguero de fuego que prende las letras DULCINEA. Sobre esta imagen, los títulos de crédito.

La voz en *off* de un narrador nos lleva hasta Toledo, en "el mejor tiempo de España, cuando su vida era más rica, ejemplo de virtudes, archivo de elegancia y escuela de picardía". Un numeroso grupo de gente se agolpa a las puertas del Palacio de la Audiencia. "Vamos a ver a la bruja, la quemaran por hereje", dice una mujer. En ese momento abren las puertas de la Audiencia y la gente entra, gritando y jaleando. Se pide silencio, y el Oidor da comienzo al juicio, preguntando a Maese Pedro Martínez si conoce a "esta mujer", que no vemos. Comienza el relato del testigo, que dice conocerla de la venta de El Toboso, donde acude muchas veces camino de Murcia para comprar sedas, y la tiene por buena muchacha. Allí trabaja ella, y las palabras de Maese Pedro describiendo las bondades de la venta en medio de la desolación de la llanura manchega, nos trasladan allí.

Un ciego y su lazarillo acaban de llegar. Se sientan y llega el ventero, Juan el Zurdo, que le saluda con familiaridad llamándole "tío Justicia". Mientras los dos hombres se saludan, el muchacho intenta coger un trozo de pan del zurrón del ciego, pero éste se da cuenta y se lo impide, llamándole ladrón. "¿Yo robaros? Hasta el humo queréis guardaros cuando asáis una morcilla", replica el lazarillo.

En ese momento hace su entrada un caballero pidiendo posada, el ventero le saluda con reverencia y llama a la criada, Aldonza. Esta asoma por una ventana del piso de arriba, y sale zafándose del asedio de un mozo de mulas, y ya en el patio, es un soldado manco el que la requiebra, ante la burla del lazarillo. El ventero le pide que traiga comida para el caballero y vino para el ciego, y el soldado también pide bebida para él mientras acaricia la mejilla a la

doncella. El soldado pide permiso al caballero para sentarse con él. Aldonza sirve a todos, entre piropos que le dedican.

Llegan dos mercaderes, Pedro Martínez y Diego Hernández, y se suman a la mesa de los otros. El primero pregunta si "ya no está aquí la bella Aldonza". El ventero le confirma que sí, cuando hace su aparición por la puerta un burro, seguido de su dueño, Sancho, provocando las risas burlonas de los caballeros. Sancho se dirige a estos y les pide si le pueden decir "donde está la muy noble Princesa Dulcinea del Toboso", a la que ha de entregar un mensaje de su señor. Se sorprenden por la pregunta, pues no sabían de la existencia de Princesa alguna en el pueblo, y empiezan a tomarle por un loco. Divertidos con la situación, le piden más información, y Sancho les traslada con todo lujo de detalles las virtudes y la belleza de Dulcinea que su señor le ha dicho. El lazarrillo, que se ha sumado al grupo, le pregunta si su señor la ha visto aquí, a lo que Sancho responde que jamás la vio. "¿Y cómo la conoceréis?", le dice el muchacho. Sancho apela a que su belleza le deslumbrará, pero teme que el malvado encantador Frestón la oculte bajo otra apariencia. El lazarrillo, guiñando un ojo a los otros, le espeta que no pase cuidado que podrá encontrar a su Princesa Dulcinea cribando grano en el pajar. Allí acuden todos, excepto Sancho, y se dirigen a Aldonza llamándole "Señora Doña Princesa" y haciéndole reverencias, y le dicen que salga que hay un mensajero real con una misiva para ella. La sacan a rastras, ella forcejeando porque no entiende nada. Ya en el patio, Sancho se arrodilla, sin casi mirarla, y con tono humilde y reverencial le dice que le trae una carta de su señor, el valeroso Don Quijote de la Mancha, convertido por su amor en el caballero de la Triste Figura, "y no encontrará alivio hasta que le llegue la respuesta a esta carta". Saca la carta, y mira a Aldonza, momento que aprovecha Diego Hernández, uno de los caballeros, para cogerla. Aldonza piensa que se trata de una burla, se enfada y vuelve a su faena, entre las risas de los demás. Sancho piensa que el miserable Frestón se le ha adelantado, y le dice a los demás que está encantada como él se temía. Pero el grupo le dice a Sancho que no le dejarán volver sin tratarle como merecen sus méritos, y cogen una manta que ponen a sus pies, le echan encima y, sacándole de la venta, mantean a Sancho sin piedad. Aldonza sale al oír el griterío, y se encuentra en el patio con Diego Hernández, que le pregunta si no quiere saber lo que dice la carta. Ella se niega diciendo que no va dirigida a ella, sino a una tal Dulcinea del Toboso, pero el caballero le replica que a veces se cambian los nombres "para hacerlos más dulces". Esta explicación le trae el recuerdo de cómo llamaba ella a su niño, y parece

vencer su reticencia. Así, mientras prosigue el manto de Sancho, ella, recostada en la escalera, escucha con atención el sentido contenido de la carta por boca de Diego Hernández: "Soberana y alta Señora: El herido de punta de ausencia y el llagado de las telas del corazón, dulcísima Dulcinea del Toboso, te envía la salud que él no tiene. Si gustaseis de socorrerme, con qué placer viviría y moriría por ti."

Esa noche el maltrecho Sancho acude a la venta al encuentro de Aldonza, dirigiéndose a ella como su "Señora Dulcinea", pero ella rechaza el tratamiento diciendo que sólo es una moza de mesón llamada Aldonza, y le acompaña a buscar su burro. Sancho no insiste y se pregunta qué le dirá a su señor. Aldonza le dice que su carta está llena de "palabras que brillan como el Sol", pero a su vez pregunta que por qué le ha escrito. "Porque os ama", responde Sancho, "y está dispuesto a consagraros su vida y sus hazañas". Pero Aldonza sigue escéptica, porque nunca nadie se ha preocupado por ella. Sancho le dice que su señor "os ha elegido entre todas las mujeres, os mandará para que se rindan a vuestros pies todos los despojos de sus victorias". Pero ella no cede, así que Sancho se rinde y se pregunta qué frases de ringorrango inventará para decirle a su señor y satisfacerle. "Pero eso será mentir", dice Aldonza; "Es escoger lo que a él le gusta. ¡Es tan sin malicia!", replica Sancho. Aldonza se da cuenta de que Sancho quiere mucho a su Señor. "Dios os guarde, seáis quien seáis", le dice Sancho al despedirse.

Una vez sola, Aldonza se pone unas flores en su pelo, y, suspirando, repite: "Dulcísima Dulcinea". Y entonces sueña despierta, y se ve como una Princesa ricamente vestida; ante ella se postran, llamándola "Señora Dulcinea": la Princesa Micomicona, socorrida por el valor de Don Quijote; el forzudo Malambrino, vencido por su amor en singular batalla; galeotes liberados por su amor; Don Belianís de Hircania, desecho por la fuerza de Don Quijote; servidores del Emperador de Trapobana que le traen presentes en señal de su amor; así como viudas, miserables y huérfanos amparados por Don Quijote. Pero es despertada bruscamente de su ensoñación por el hidalgo, el soldado manco y mozos y muleros, quienes, entre risas, le dedican una irónica canción. Ella, mientras, sube a refugiarse a su aposento, con la carta entre sus manos, y es presa de una fuerte turbación al recordar las palabras "entre todas las mujeres".

El narrador nos da cuenta del paso del tiempo, y de que las palabras de Don Quijote han madurado en el alma de Aldonza. Una mañana de otoño, en la venta de El Toboso, encontramos a Aldonza contando su historia a una niña como si fuera un cuento, que lo

encuentra muy triste porque la Princesa y el caballero no llegan a encontrarse. Llega entonces a la venta un bachiller, y Aldonza le tiene que servir vino. El bachiller, encaprichado con su belleza, la acosa, ante las risas del ventero, que dice que la virtud la ha vuelto intratable. Aldonza consigue zafarse del bachiller, diciendo que "si él estuviera aquí me defendería". "¿Quién es él y dónde está?", pregunta el bachiller, y en ese momento, por la ventana, vemos como una carreta con una jaula de madera se detiene frente a un molino, seguida de una turbamulta que golpea la jaula y se burla y humilla a su ocupante. El bachiller, que junto con el ventero y la niña, son testigos del suceso desde la puerta, dice que se trata de un tal Quijano que se hace llamar Don Quijote de la Mancha, y que lo llevan a Argamasilla. Al molino llega Sancho, que intenta defender a su señor, proclamando su bondad a pesar de su locura, pero también la toman con él por ser su escudero, y tiene que huir.

Sancho consigue escapar y llegar a la venta. El ventero le reconoce, y le pregunta si por ventura no será su señor el loco de la jaula, pero Sancho lo niega, entonces canta un gallo ("ha cantado el gallo de San Pedro", dice el ventero), y cuenta la verdad: "Ese es Alonso Quijano, que se hace llamar Don Quijote de la Mancha", e implora algo de beber. El ventero le ofrece hospitalidad y llama a Aldonza, quien reconoce a Sancho enseguida. El ventero le dice que el escudero viene siguiendo a su señor, pero ella piensa que bromea; entonces el ventero le señala desde la puerta la carreta con la jaula y el cortejo de gente que le sigue; ella acude emocionada a la puerta. Entre risas, el ventero le dice que allí le van a su casa a un loco llamado Don Quijote, pero Aldonza se enfada por estas palabras. "Acaso el amor le volvió loco", dice el ventero; "O quizá lo sea de nacimiento", apostilla Sancho, pero a Aldonza no le hace gracia, y se retira. Sancho no tiene dinero para pagar el vino, pero trae consigo la bacía de barbero que Don Quijote ha usado como yelmo, abollada por las piedras que le han llovido encima; el ventero la acepta y le entrega el vino. Aldonza llama aparte a Sancho y le ruega que le diga que no es verdad que esté loco, pero Sancho le dice que sí lo está, que se creyó todas las mentiras que le contó de su belleza, de su palacio, de sus palabras, y cómo el caballero se arrodillaba de cara a El Toboso para hablarle: "Bendita seas Dulcinea, que no esperaste a conocer para ser fiel, y que antes de haber amado ya perteneciste a tu amor". Aldonza acoge con emoción estas palabras, y le pregunta si es valiente, y Sancho le relata la batalla que tuvo con un rebaño creyendo que era un ejército: "Su locura estaba a la altura de los corderos, pero su valor tenía la grandeza de un ejército".

Aldonza ríe y dice que ahora el caballero está aquí, vencido, burlado y enfermo, y él la necesita, y pide a Sancho que le lleve al pueblo a su lado. Sancho se queda perplejo, pero reacciona y le pide al ventero que le devuelva el yelmo, a cambio de su jubón. Aldonza le pide a Sancho que se adelante, y el escudero se pone en camino.

En casa de Don Quijote, éste llama débilmente a su escudero desde su habitación. El ama, el cura y el barbero están con el escribano, que pregunta si le ha vuelto la razón. El cura replica: "La razón es una llamita vacilante hasta en la gente bien nacida". Llega Sancho, y le dicen que está peor, que se ha confesado y que ha dictado testamento, pero el ama no le quiere dejar verle. Pero Don Quijote le oye y pide que le dejen entrar. Sancho se acerca hasta la cama, y Don Quijote le dice que lamenta no haberle podido dejar una ínsula. Sancho responde que no hace falta, que lo que quiere es que se reponga y no se muera, pero Don Quijote sabe que está llegando a su fin: "Ya en los nidos de antaño no hay pájaros hogaño". El escribano ha terminado de redactar el testamento, pero requiere, para que la firma sea válida, de cuatro testigos que declaren que el testador está en pleno uso de sus facultades mentales. Se dirigen todos a la cama, y el escribano le pregunta con qué nombre y profesión quiere firmar: "Don Quijote de la Mancha, caballero andante", dice. Ante esta respuesta, el escribano quiere dar por nulo el testamento; el cura le dice a Don Quijote que recuerde "que vos sois Alonso Quijano, a quien por sus costumbres la voz popular dio en otro tiempo el dictado de Bueno", y éste rectifica: "Seré Alonso Quijano puesto que lo queréis, pero dadme de beber y dejadme en paz", y el escribano queda conforme.

Don Quijote habla a solas con Sancho, que le dice que si se va de este mundo "los malos hormiguaran por él como gusanos y los inocentes estarán a merced de los perversos", pero Don Quijote suspira: "¡Oh, Dulcinea, perdona mis debilidades!". Al oír este nombre, el escribano pregunta que quién es, y le dicen que es una princesa que ha forjado en su imaginación, de la que está enamorado. Esto es para el escribano una nueva prueba de su locura, y exige para dar validez al testamento que Alonso Quijano niegue su existencia delante de todos. Allá va el cura a rogar a Don Quijote que reconozca que esa princesa no es más que un juego de su imaginación, que no la ha visto nunca. Pero Don Quijote dice: "El que mi dama exista no depende de mí ni de vos", y asegura que Sancho sí tuvo la dicha de verla, le ha hablado y le ha traído cuenta de sus palabras. Pero Sancho le dice que le mintió, que se la describió como él se la había descrito, y que lo hizo porque le quiere y que sólo la fosa les separará. Don Quijote desfallece, y todos se preocupan por si podrá firmar el

testamento. El escribano se obstina en querer oírle decir que no existe Dulcinea. De nuevo todos, menos Sancho, se agolpan en su cama y le ruegan que lo diga, que si no les despojarán de sus dones. Finalmente, ante tanta insistencia, lo dice: "No existe Dulcinea", rompe a llorar, y muere. El escribano lo está escribiendo: "No existe Dulcinea", cuando de pronto alguien llega hasta el aposento. "¿Quién sois vos?", le pregunta el ama. Entra Aldonza, y responde: "Dulcinea".

En el entierro de Don Quijote, lloran las plañideras pagadas. Cuando todos se marchan, allí queda Dulcinea, quien pide al enterrador que le deja a ella echar la tierra. Al terminar, se tira sobre la tumba llorando desconsoladamente. Llega Sancho a consolarla, y Dulcinea le habla de que ha sido ella la que le ha enterrado, echando la tierra suavemente, y que es la primera vez que está cerca y sola con él. Sancho le pregunta que adónde va ir ahora, pero Dulcinea no lo sabe y le da igual, y le pide que le hable de Don Quijote, de cómo era su rostro, de qué color sus ojos. Mientras ella clava una cruz en la fosa, Sancho deposita la bacía que era su yelmo. Ella le pide que le diga cuáles fueron sus últimas palabras, y Sancho le dice que fue su nombre su última palabra, y, para no lastimarla, le miente al decirle que dijo: "No existe un amor como el de Dulcinea"; ante la insistencia de ésta por saber si dispuso algo para ella, Sancho dice que no recuerda. Pero ante el empeño de Dulcinea, y cada vez más quijotizado e irrefrenable, Sancho le vuelve a mentir, diciendo que dejó un mensaje para ella en la que le pedía que no desampare a los pobres y a los desgraciados que se quedan solos, que en dónde él ha caído que ella continúe su camino, que les de consuelo y calor: "¡Ve!". Han llegado al pueblo, y Sancho se ofrece a ser su escudero en esta dura misión, pero en ese momento, Teresa, su mujer, que le acaba de escuchar, le tilda de falso y engañador, reprochándole con saña que quiera volver a dejarla por esta loca de Dulcinea, "Princesa de Trapisonda". Dulcinea le dice a Sancho que irá sola donde deba ir, que ya sabrá seguir su camino, y se marcha sola. Teresa le reprocha a Sancho las mentiras que le haya contado y las consecuencias que tendrá, ante lo que Sancho parece reaccionar y trata de persuadir a Dulcinea de que no vaya, pero no lo consigue, Dulcinea le manda callar y se va corriendo.

Pasa el tiempo y Dulcinea recorre día tras día, con calor o con frío, los caminos. A un mendigo que pasa frío le entrega su manta. En Toledo, socorre a una mujer moribunda a la que nadie hace caso, dándole consuelo espiritual, a pesar de que la mujer piensa al principio que quiere robarle y se resiste. Pero el consuelo hace efecto y la mujer muere en paz,

dejando caer su dinero al suelo. Unas vecinas que lo ven, piensan que Dulcinea quiere robar a la fallecida y se lo reprochan, llamándola bruja. Dulcinea trata de explicarse, pero es inútil y se marcha, momento que aprovechan las vecinas para dar cuenta del dinero, haciendo caso omiso de la fallecida. En la bulliciosa plaza hay una gran actividad. Mientras unos trabajadores están levantando un patíbulo, supervisados por el verdugo, una bella mujer canta y baila ante un gran corro de gente; cuando un hombre se le acerca para agasajarla, la mujer le roba la taleguilla del dinero y se lo entrega a un compinche enfrailado. Ciegos de verdad y otros de mentira piden limosna a los viandantes; celestinas, ladronzuelos, falsos tullidos y pícaros se mezclan con pendencieros y sicarios que ponen su espada al servicio de quien les paga. Precisamente el desarrollo de un duelo se ve interrumpido con la llegada del reo a la plaza, que concita toda la atención y los insultos de la gente. Sobre un burro, escoltado por los guardias, acompañado del sonar de tambores, y un cura, el reo llega al patíbulo. Cuando va a subir, Dulcinea le da de beber y le dice: "Que Dios perdone tus pecados, hermano". Cuando el alguacil está leyendo la sentencia por intento de asesinato, una chica se fija en Dulcinea y la acusa de ladrona, bruja y cómplice del reo; las vecinas que la insultaron antes también lo confirman, y en seguida toda la multitud se hace eco, y tiene que salir huyendo. En una callejuela, el enfrailado compinche de la bailarina ladrona la consigue esconder de sus perseguidores. Una vez a salvo, en la conversación que mantienen ambos, el enfrailado descreído se muestra escéptico respecto a la misión caritativa que ella le dice tener. Esa noche, en la plaza, Dulcinea se arrodilla y reza ante el cadáver del reo ahorcado.

Mientras, en otro lugar, en una zona abandonada a las afueras de la ciudad, vemos cómo se reúnen todos los pícaros y delincuentes para descansar y reponerse de las "labores" del día. Hablan del "compañero" ahorcado, y hacen planes de hurto y urden picardías para la jornada siguiente. Una vieja celestina provee de información y de "trabajo" a varios de ellos, pero al pedirle al enfrailado su ayuda para bautizar una muñeca para un conjuro, éste se escandaliza y la llama bruja.

Otro día, Dulcinea entra en un taller de forja de espadas para pedir agua. El dueño le da permiso y ella se acerca al pozo. Cuando Dulcinea advierte el duro trabajo de los empleados, sudando sometidos al fuerte calor de la fragua, se acerca al dueño, Ginés de la Hera, para pedirle permiso para saciar la sed de los trabajadores, pero éste se niega, y se muestra desconsiderado y sin compasión, lo que provoca el reproche de Dulcinea, al que se suman

los forjadores, que dejan el trabajo para reclamar agua. El dueño teme que la interrupción malogre el trabajo de forjado, como así ocurre, y, presa de la ira, acusa a Dulcinea de bruja mendiga y trata de golpearla, por lo que de nuevo Dulcinea tiene que huir.

Perseguida por la justicia y la gente, corre por las calles y acaba refugiándose en una iglesia, donde no la encuentran. Ya de noche, se decide a salir del escondite, y en su vagar desesperado llega hasta el refugio de los delincuentes pidiendo auxilio. Pero éstos, lejos de tratarla como uno de ellos, la asustan contándole los martirios a que la someterán si la detienen, y no tienen más que burlas y desprecios hacia ella. No comprenden ni comparten su misión redentora, y los hombres tratan de aprovecharse de ella, echándosela a suertes. Pero a un pícaro con una falsa úlcera en la cara, se le ocurre una broma que gastarle a costa de su caridad. Le pide que sea piadosa con él y que le dé su cariño, ya que debido su enfermedad ninguna mujer le quiere besar. Ella se resiste, pero todos los demás, divertidos con la falsa, le reprochan a coro su falta de piedad, la que si tuvieron otros santos. Por fin, oyendo en su mente las palabras del caballero ("Alma de mi alma, no dejes solos a los que yo abandono, ¡ve!"), accede, se santigua y, cerrando los ojos, besa al pícaro en la mejilla "enferma". Éste, sin que ella se dé cuenta, aprovecha para quitarse la falsa úlcera y proclama que Dulcinea ha hecho un milagro, que todos reciben con alborozo, incluida la propia Dulcinea. Pero entonces, alguien da el aviso de la llegada de los soldados, y todos corren a huir y esconderse, menos Dulcinea, que se ha quedado como transportada por el "milagro", ya no tiene miedo y no quiere huir. El enfrailado se siente perplejo e inquieto ante la reacción de Dulcinea, pero se tiene que marchar también. Los soldados llegan y ella se ofrece sin resistencia.

Estamos de nuevo en el juicio que se sigue contra Dulcinea por malograr el trabajo en la forja de Ginés de la Hera. El Oidor le pregunta si reconoce la verdad de los hechos, como culminación de una serie de extravagancias y escándalos. Pero ella responde que su secreto es que ha seguido la misión de Don Quijote, que fue vejado, escarnecido, apaleado y reído por los ignorantes, pero al que ama y que le ha amado, a pesar de que nunca se han visto, ya que le hizo saber su amor por una carta que le entregó su escudero. Entonces interviene Maese Pedro Martínez para contar que todo fue una burla que tramaron para hacer creer al escudero que Aldonza era una tal Princesa Dulcinea a la que estaba buscando Sancho, ambos lo creyeron y desde aquel día ella se enamoró de su caballero, y añade que la tiene por buena muchacha. Aldonza le da las gracias y no solo le perdona la burla de que fue

objeto sino que la bendice, pues así supo de la piadosa embajada de su caballero y cómo al morir éste su nombre estuvo en sus labios. El tribunal parece decantarse por la locura de Aldonza e internarla en un manicomio. Pero entonces llega Sancho quien, con la intención de proclamar su inocencia, cuenta, aunque le pese y se resista, la verdad: que mintió sobre la misión que Don Quijote encomendaba a Dulcinea y que sus últimas palabras fueron en realidad: "No existe Dulcinea". Ante esta declaración, Dulcinea grita que miente y llora tapándose el rostro. El Oidor, ante esta situación, se dirige a Ginés de la Hera y le pregunta si no le parece suficiente castigo, a lo que éste responde que sí y consiente que se la absuelva. Así lo declara el Oidor que, diciéndole que reconozca que no es Dulcinea sino Aldonza, le permite marcharse. Pero ella se niega a reconocerlo, y encuentra un signo del amor por su señor en el "milagro" efectuado en el refugio de los ladrones cuando "curó" la úlcera de uno de ellos con un beso. Con esta declaración el Oidor plantea la conveniencia de que sea examinada por el Santo Oficio, decisión que la gente jalea con estruendo, por lo que decide desalojar la sala. Una vez vacía, surge entonces la figura del enfrailado, quien asegura que no hubo tal milagro, ya que él fue testigo de la falsa urdida para poner a prueba el alcance de su caridad. De nuevo estas palabras golpean duramente a Dulcinea, que queda desecha, como ida, apoyada a los pies de un gran crucifijo.

Los presentes aluden con ironía a la serie de falsedades que han rodeado la historia de Dulcinea: "Un héroe falso, un falso amor, una falsa misión, un falso milagro", pero entonces el Oidor sentencia: "Y un valor verdadero; si la úlcera no era úlcera, el beso si fue un beso". Esto, junto con la confesión del fraile renegando de su vida pecadora, pidiendo el castigo que merece y abrazando de nuevo la fe gracias al ejemplo de Dulcinea, convencen al Oidor de dejarla marchar y pide a Sancho que se la lleve a su pueblo, y a la que se debe estar orgulloso de servir, y así confirma el escudero que hará siempre. El Oidor ordena: "Dejad el paso no solamente a éste sino también al recuerdo de aquel otro que acaso fuera un loco". "Todo me lo han quitado", dice Dulcinea; "todo menos la gracia de Dios", replica el Oidor; "y sin embargo nunca fui tan dichosa", sentencia ella. Entonces un soldado entra y anuncia que fuera se agolpa una multitud furiosa, armada con hoces y cuchillos, y amenazan con matarla a las puertas si se la deja en libertad; y no dejan de gritar su nombre. "¿Qué nombre?", interroga ella. "Dulcinea", responde el soldado. "Dulcinea", suspira ella. El Oidor manda buscar a los cuadrilleros de la Santa Hermandad para que la protejan, y le dice que no tema, que el edificio es seguro, pero ella le dice que no tiene miedo y que la deje salir, ahora que

todos la llaman por su nombre: no quiere volver a ser la que fue, sino morir ahora que es Dulcinea para todos, en que lo es para sí misma. "No se mata más que a los seres vivos, la Dulcinea que están llamando habrá vivido", dice. El Oidor se apiada y accede, y da orden a los guardias de que le abran las puertas cuando ella lo mande. Le pregunta si tiene algo más que pedir. "Que lo que quede de mi cuerpo descansa en una tumba que el buen Sancho conoce muy bien", dice Dulcinea. "En ese sitio empezará la resurrección de la carne", declara el Oidor. Y Dulcinea sale a encontrarse con su muerte.

Comentario: Esta película está basada en la obra *Dulcinea* (Dulcinée) de Jean-Baptiste-Marie-Gaston Baty (1885-1952), uno de los nombres más importantes del teatro francés del siglo XX, renovador de su escena durante las décadas de 1920 y 1930. Miembro del denominado *Le Cartel des Quatre* (junto a Charles Dullin, Louis Jouvet y Georges Pitoëff), director teatral y autor de diversos ensayos de teoría de la puesta en escena, sólo escribió una pieza teatral, esta *Dulcinée*, que se estrenó en el Teatro Montparnasse de París el 29 de noviembre de 1938, con dirección y escenografía del propio Baty, y con Marguerite Jamois en el papel protagonista. Se trata de un texto que pertenece, como bien ha definido Juan Antonio Hormigón, "a las creaciones dramático-literarias en las que se construye una peripecia autónoma, en la que se inscriben don Quijote y Sancho con ideas provenientes del original cervantino pero desarrolladas según los criterios del autor" ("El *Quijote* en el teatro", en la revista *ADE Teatro*, nº 107, octubre de 2005, pág. 103). Gaston Baty se inspira y parte de la novela *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes, pero convierte en protagonista de su creación al famoso personaje femenino de la obra original (como sabemos, tanto Dulcinea como Aldonza Lorenzo nunca llegan a aparecer físicamente en ella), a partir de una idealización cristiana de la misma, creando una obra donde, como señala Marcos Ordóñez, "el Quijote aparece por ocultación, como sombra, quimera o impronta" ("El Quijote, sombra y quimera", suplemento "Babelia" de *El País*, 3 de enero de 2004, pág. 2).

En cuanto que adaptación del drama de Gaston Baty (denominada tragicomedia por su autor y compuesta por dos partes de cuatro cuadros cada una), la película es por lo general bastante fiel (y no solo en cuanto al texto se refiere, también respecto a la puesta en escena: la película toma del original teatral el recurso de la ocultación en todo momento del rostro y el físico de don Quijote: apenas entrevisto en planos generales cuando le llevan en la carreta, sólo oiremos su voz y veremos sus manos cuando yace moribundo en su cama), y

la licencia mayor que se toma el director-guionista consiste en convertir gran parte del relato en un largo *flashback* a partir de la declaración de un testigo en el juicio que se celebra contra Aldonza/Dulcinea, que llega hasta su detención en el escondite de los pícaros y ladrones después de la falsa del milagro. De vuelta al juicio, la película sigue ya la misma secuencia de acontecimientos que la obra teatral. Otras diferencias se encuentran en la supresión de algún personaje secundario (una vieja peregrina que aparece en el cuadro primero, la hija de Sancho en el cuadro quinto) y otras modificaciones como las que veremos a continuación, y que en algunos casos nos permiten hacernos una idea de los diferentes criterios que seguía la censura respecto a lo que se podía poner sobre un escenario y lo que se podía ver en una pantalla.

Así, del cuadro primero han desaparecido varios diálogos en la película: uno entre el ventero y el ciego, donde éste le relata cómo ha cogido a su servicio al lazarillo, y aquel le cuenta datos de la biografía de Aldonza, en especial de cómo ha heredado la "afición" a la prostitución de su madre; otro entre dos clientes de la venta, el hidalgo y el soldado manco, donde éste le cuenta al otro cómo perdió el brazo en Flandes, y aquél le cuenta sus planes de irse a las Indias; otro más entre el ciego y la peregrina, en el que discuten por una oración ("Justo Juez y Rey") que los dos dicen haber comprado al mismo autor, un sacristán de Majadahonda; y con el personaje de la peregrina ha desaparecido también su diálogo con Aldonza, donde la criada le habla con hastío de sus numerosos amantes y le pide a la vieja celestina que ponga unas velas por el alma de su hijo de ocho meses muerto. También falta el momento en que el lazarillo se bebe el vino del ciego con una pajita (reproducción literal de la misma escena del primer capítulo de la obra *La vida de Lazarillo de Tormes, y de sus fortunas y adversidades*). Por su parte, la llegada de Sancho a la venta por primera vez no va acompañada del relato de sus aventuras con Don Quijote (como sucede en este cuadro cuando relata, entre otras, la batalla contra los gigantes que eran molinos de viento, y cómo ha quedado su amo penitente en Sierra Morena). Y quien lee la carta de Don Quijote a Aldonza no es, como en la película, Diego Hernández, sino Pedro Martínez. El cuadro tercero, breve, ha sido eliminado entero (se trata de una conversación entre el ama, el cura y el barbero donde se lamentan por las condiciones humillantes en que ha vuelto el hidalgo, rememoran los buenos momentos que pasaron con él, y el ama se reprocha no haber avisado al cura cuando empezó su afición por los libros de caballerías). El cuadro quinto de la obra se encuentra algo más modificado en la película: en la obra se inicia con la discusión

de Sancho con Teresa, su mujer, y con Sanchica, su hija, situación que se calma con la llegada del escribano con la notificación del legado de Don Quijote a Sancho (un olivar, tres pollinos y una bolsa de ducados); y el cuadro prosigue con la llegada de Dulcinea del entierro para hablar con Sancho. En cambio, en la película vemos a Dulcinea durante el entierro, y su conversación con Sancho empieza allí mismo; además, no aparece el escribano con lo legado por Don Quijote a su escudero, y Teresa irrumpe después del entierro. Respecto al cuadro sexto, la ambientación de la plaza de Toledo es mucho más espectacular en la película, repleta de gente y de situaciones en las que vemos a los pícaros y ladrones en plena "faena". También veremos la llegada del reo al cadalso de la plaza (en la obra, esto lo contará un "compañero" del reo en el cuadro siguiente), la acción piadosa de Dulcinea dándole de beber y cómo tiene que huir perseguida por la muchedumbre, momentos que no están en la obra.

Como dijimos, Baty toma su inspiración de *El Quijote*, e incluso a veces reproduce frases y escenas de manera literal. Pero en general utiliza situaciones y personajes de la novela a su conveniencia, sin respetar de manera rigurosa la cronología o el desarrollo de los acontecimientos de la misma, para adaptarlos a las necesidades dramáticas de su texto y dotarlo así de su propio y autónomo discuirir. Y esto pervive también en su adaptación cinematográfica.

Empecemos por el principio. El relato del testigo Pedro Martínez (en la novela, es el nombre de uno de los que mantean a Sancho en I:17, aunque es nombrado por Sancho en el capítulo siguiente, I:18) nos lleva hasta la venta de El Toboso, regentada por Juan el Zurdo (esta venta, que no tiene una situación geográfica tan precisa en la novela, es en ella el escenario de las peripecias hasta en tres ocasiones: la primera abarca I:16-17, la segunda I:26-27 y la tercera I:32-47). Allí llega Sancho con su burro, mandado por Don Quijote a El Toboso a buscar a la Princesa Dulcinea para entregarle una carta suya. Esto coincide con I:25-26 de la novela, pero la diferencia fundamental estriba en que en ésta, Sancho ya sabe que Don Quijote por Dulcinea se refiere a Aldonza Lorenzo, una labradora de El Toboso de la que él tiene conocimiento, mientras que en la película Sancho ni la conoce ni la ha visto nunca, al igual que su señor, lo que propiciará aquí el engaño que le montan a continuación el lazarillo y los clientes de la venta a costa de la criada Aldonza (en la película Aldonza no tiene apellido, y en los rasgos que la caracterizan podemos sin duda reconocer en parte a la criada asturiana Maritornes que en la novela trabaja en la venta de El Zurdo, con excepción de la

belleza, que sí posee nuestra protagonista cinematográfica). Y si en la novela Sancho no llega jamás a realizar la embajada de su señor porque el encuentro con el cura y el barbero se lo impide (además de que se dejó olvidada la carta en la Sierra, y rehúsa entrar en la venta donde están ellos por ser la misma en la que fue manteado cuando estuvo con Don Quijote en otra ocasión), en la película sí que la habrá realizado en cierta manera (sólo que en persona equivocada por mor del engaño, y por más que Aldonza se niegue a aceptar la carta en principio). Por último, otro detalle de menor importancia es que en la novela Sancho, en esta misión, va montado en Rocinante (ya que Ginés de Pasamonte le ha robado su montura, que recuperará más tarde), mientras que en la película va con su rucio. A continuación viene la mención que hace Sancho a los presentes de que Dulcinea haya podido ser encantada por el malvado Freston (en la novela, según Don Quijote, el sabio encantador Frestón es el responsable de la desaparición de su aposento y de sus libros, I:7, y de la transformación de los gigantes en molinos de viento, I:8), el manteo de Sancho (sacado de I:17) y la lectura a Aldonza, por parte de Diego Hernández (con el nombre de Tenorio Hernández, es otro de los que, en la novela, mantean a Sancho en I:17, también nombrado por Sancho en el capítulo siguiente, I:18), de la carta de Don Quijote, cuyo texto es casi literalmente una parte de la carta de la novela (I:25).

Por el sueño de Aldonza desfilan viejos conocidos de Don Quijote que reconocemos de las páginas de la novela: la Princesa Micomicona (que es la personalidad que adopta Dorotea dentro del plan para sacar a Don Quijote de Sierra Morena, y que interviene en mayor o menor medida desde I:29 a I:47); el forzudo Malambrino (probablemente, una desviación del nombre del Gigante Malambruno, II:40); los galeotes liberados (I:22); don Belianís de Hircania (sin duda, una mezcla de los nombres Belianís de Grecia y Felixmarte [o Florismarte] de Hircania); servidores del emperador de Trapobana (Alifanfarón se llamaba este emperador en la novela, caballero que encabeza uno de los dos "ejércitos" de la aventura de los rebaños, I:18); etc.

Pasa el tiempo, y Dulcinea es testigo de cómo, cerca de la venta, pasa una carreta con una jaula donde llevan a Don Quijote, insultado y humillado por la turbamulta (en la novela I:46-52, pero al llegar al pueblo la carreta la gente le recibe más bien con curiosidad), al que llevan así por loco a su pueblo, Argamasilla, según dice un bachiller (al igual que en la obra teatral, la película da a entender que el pueblo de Don Quijote es Argamasilla, y en esto se pone de parte, además de con diversos estudiosos de la obra cervantina, con *El Quijote*

apócrifo de Alonso Fernández de Avellaneda [1614]; en cualquier caso, no se especifica si se trata de Argamasilla de Alba o Argamasilla de Calatrava, ambas situadas en la provincia de Ciudad Real). Sancho llega por segunda vez a la venta de Juan el Zurdo, buscando refugio, y paga al ventero el vino con la bacía de barbero que para Don Quijote era el yelmo de Mambrino (en la novela se cuenta su ganancia en I:21; el barbero dueño de la bacía será indemnizado por ella por el cura, precisamente en la venta de El Zurdo, en I:46). Le cuenta a Aldonza las mentiras que sobre ella le ha dicho a Don Quijote (como en I:30-31, donde Sancho le narra una sucesión de mentiras, entre ellas por supuesto que vio a Dulcinea y le entregó la carta, pero no parece que se aparte tanto de la verdad en su descripción, ya que sabe que es la labradora Aldonza Lorenzo y su relato se adapta a ello en algunas partes) y le relata la aventura de los rebaños (I:18).

Y llegamos al momento de la muerte de Don Quijote. Aquí es donde se concentra la diferencia más significativa con respecto a la novela (II:74), y el contexto y la manera que en la película rodean el fallecimiento del caballero tendrán una gran importancia en el desenlace de los acontecimientos. Es también el momento y el lugar en el que culmina la conversión de Aldonza en Dulcinea, que el director hace explícita de manera dramáticamente efectiva: alguien llega hasta la puerta; el ama pregunta: "¿Quién sois vos?"; entra Aldonza, que responde: "Dulcinea", y entonces un movimiento de cámara, acompañado con un gran crescendo musical, se detiene hasta dejar en plano medio a Dulcinea, manteniéndolo así unos segundos mientras la música llega a su apogeo.

Después del entierro de Don Quijote, al que no ha llegado a tiempo de poder ver con vida, se producirá el comienzo de la misión de una ya totalmente qui jotizada Dulcinea. A partir de aquí, y en palabras de Ferrán Herranz, "la recepción que el mundo exterior dispensará a Aldonza es equivalente a la sufrida por el caballero –sucintamente, palos y burlas–, si bien lo que en la resolución cervantina del conflicto entre personaje y entorno se caracterizaba por la ironía y la hipérbole, se traduce en la obra de Baty en una exasperante gravedad, propiamente mortuoria, producto de la adaptación del mito literario a la imaginaria cristiana y de la acepción más sensacionalista de la religión, la de la sangre y el martirio inherentes al relato de una santa tomada por bruja." (*El Quijote y el cine*, Cátedra, Madrid, 2016, pág. 184).

Pero no será *El Quijote* la única fuente de inspiración literaria. Tanto en la obra teatral como en la película se toman también prestadas situaciones y diálogos de otras obras de

Cervantes y, en general, de la literatura del Siglo de Oro español (con especial aplicación a la novela picaresca), además de, como acabamos de ver, la literatura cristiana: señalemos, entre otros momentos de la película, aquel en que Aldonza es despertada bruscamente, por los burladores de la venta, del sueño en que se ve como la princesa Dulcinea y, refugiada en su cuarto, resuenan las palabras "entre todas las mujeres". Arroyo refuerza este momento de turbación por medio de la iluminación, proyectando sobre la pared la señal premonitoria de la cruz, cuyo brazo ilumina los ojos de Dulcinea.

Del mismo Cervantes podemos reconocer algunos trazos de sus "Novelas ejemplares", especialmente de *La novela de la ilustre fregona* (con esa Aldonza cuya belleza –y también su *disponibilidad* en este caso– atrae a los clientes a verla a la venta, y el romance que éstos le cantan burlescamente) y *Rinconete y Cortadillo* (de manera singular, todo lo que acontece en el refugio de los delincuentes donde va a parar Dulcinea en su huída, nos recuerda el patio de Monipodio de la novela ejemplar), sin olvidar *La novela de la gitanilla* (con esa cantante y bailarina en la plaza de Toledo). Y, sin salir de nuestro escritor, señalemos la presencia, entre los clientes de la venta de Juan el Zurdo, de un soldado manco que perdió su brazo en combate (¿el propio Cervantes acaso?). Por último, si traemos a colación los evidentes ecos del *Lazarillo de Tormes* en las primeras secuencias de la venta, y la presencia de una vieja celestina entre la caterva de pícaros y ladrones, más un romance aquí y allá, podremos completar parte de este recorrido temático por la literatura española del Siglo de Oro.

La primera representación de la obra de Baty en España tuvo lugar en el Teatro María Guerrero de Madrid, donde se estrenó el 2 de diciembre de 1941, bajo la dirección de Luis Escobar, y cosechó gran éxito, lo que sin duda animó al entonces actor Luis Arroyo (1915-1956) a llevar *Dulcinea* a la pantalla en su salto a la dirección. En una entrevista de la época, el director se mostraba convencido de las virtudes cinematográficas de la obra, defendiendo "la idea por lo que tiene de bella, de lógica, de auténtica en una creación que acaso no fuera la que imagino Cervantes, pero sí es uno de sus personajes que cobra vida independiente y enarbolando el espíritu de don Quijote camina hacia su propio destino. Eso es, a mi juicio, Dulcinea, como tema. Mantiene una unidad artística. Con ella se puede hacer una película. Con *Don Quijote* habría que hacer muchas" ("El ambiente de nuestro inmortal *Don Quijote* llevado a la pantalla", entrevista con Luis Arroyo en la revista *Radiocinema*, nº 126, 1 de agosto de 1946). Arroyo se encargó también del guion, y contó con la participación del

novelista, poeta, dramaturgo, biógrafo, periodista y director teatral Huberto Pérez de la Ossa (1897-1983) como autor de los diálogos y asesor histórico, que ya había ejercido de traductor y adaptador de la obra teatral original. Esto se pone de manifiesto en su traslación cinematográfica, donde los diálogos se han reproducido casi de manera literal. Por lo que respecta al reparto, hubo pocas dudas sobre quiénes debían asumir los papeles principales. Ana Mariscal (1921-1995) había cosechado un gran triunfo tanto profesional como personal al encarnar a Dulcinea en la obra teatral, y ya contaba con una importante trayectoria en el cine, así que repitió en el papel protagonista. Y lo mismo ocurrió con los actores Manuel Arbó [1898-1973; destaquemos su filmografía "cervantina", con títulos como *Leyenda rota* (Carlos Fernández Cuenca, 1939), *La gitanilla* (Fernando Delgado, 1940) y *Aventuras de Don Quijote* (Eduardo García Maroto, 1960)] y Carlos Muñoz (1919-1992), que heredaron de las tablas sus personajes de Sancho y del enfrailado, respectivamente.

Mención especial merece el gran resultado plástico de la película, perfectamente en consonancia con las fuentes literarias del Siglo de Oro de las que bebe la producción. En este sentido, alguna clave ya venía dada desde el texto teatral, como el apunte del comienzo del último cuadro, donde tiene lugar el desarrollo del juicio, en el que se describe al Oidor "como lo hubiera pintado El Greco" (Gaston Baty: *Dulcinea*; Gredos, Madrid, 1944, pág. 143). Pero más poderoso es el reflejo de la imaginería religiosa de los pintores tenebristas, como Francisco de Zurbarán o José de Ribera «El Españolito», patente en planos como el de Dulcinea doblegada a los pies del enorme crucifijo de la sala de audiencias, que semeja una escena del calvario de Cristo con la Magdalena postrada ante él; sin olvidarnos de la huella de Diego de Silva Velázquez, cuyo ejemplo más evidente lo podemos encontrar en la secuencia en la que Dulcinea se refugia en el taller de forja de espadas a pedir agua y, al acudir al pozo, se fija en los trabajadores de la fragua: vemos entonces un plano que tanto en la luz como en la composición de las figuras nos remite al cuadro *La fragua de Vulcano* (1630) del pintor sevillano. También hay quien, como Ricardo Muñoz Suay, ha sabido ver la influencia pictórica de una etapa distinta, pero como una consecuencia de lo señalado anteriormente: "Pero ese juego de luces y de contrastes, de claroscuros, adquirirá una *manera* romántica, de estampa de Doré, con mucho de *españolada* verídica y lograda, en las escenas finales de *Dulcinea*(...). En ellas, toda una escenografía romántica, casi obtenida exclusivamente por la cámara, encierra un mundo irreal, de aguafuerte afrancesado" ("La expresión cinematográfica en la obra de Berenguer", en *Revista Internacional de Cine*, nº 1,

agosto de 1952, pág. 50).

A pesar de los esfuerzos de producción y del entusiasmo puesto en la realización de la película, la recepción del público fue decepcionante. Así, mientras que la versión teatral había sido un gran éxito, superando las cien representaciones y prolongado su triunfo con una larga gira por todo el país, en cambio la película apenas si se mantuvo unos días en su cine de estreno, y posteriormente en provincias fue muy mal acogida. Otro tanto cabe decir de las críticas, que no fueron ni de lejos tan elogiosas como sí lo fueron casi unánimemente las que tuvo la previa representación teatral. En general, los críticos destacaron la labor interpretativa, especialmente de Ana Mariscal, y en algún caso el trabajo del novel Arroyo en la dirección. Pero también hubo quien no perdonó la "traición" que esta obra infringía, a su juicio, a la obra de Cervantes.

Pese a que la película fue declarada de "Interés Nacional", y Manuel Berenguer obtuvo el premio del Círculo de Escritores Cinematográficos a la Mejor Labor de Fotografía en 1947, el poco entusiasmo oficial ante la película podría estar en la base de su pobre recepción posterior a todos los niveles.

Y no podemos terminar si hacer un último apunte sobre la empresa productora de la película. En un principio, ésta iba a estar a cargo de la empresa Chapalo Films. De hecho, la solicitud de permiso del rodaje, de fecha 5 de diciembre de 1945, la hizo Isidro Saénz de Heredia, propietario de esta firma, siendo autorizado el mismo el 24 de los corrientes. Pero con fecha de 25 de junio de 1946, Isidro Sáenz de Heredia dirige una carta al Departamento Nacional de Cinematografía en la que comunica la cesión de todos los derechos de propiedad sobre la película a la firma Galatea Films [AGA (03)121 Caja 36/04679]. Según consta en la solicitud de censura y clasificación de la película, presentada con fecha de 6 de agosto de 1946, la producción, que alcanzó un coste de 1.985.963 pesetas, se inició el 14 de febrero y finalizó el 3 de abril de 1946, por lo que el traspaso de propiedad se hizo con el rodaje de la película ya acabado. El cartón de clasificación tiene fecha de 28 de agosto de 1946, pero la película no se estrenaría hasta casi un año después [AGA (03)121 Caja 36/03259]. Todo esto podría explicar el hecho de que algunos programas de mano de la época, destinados a promocionar los próximos estrenos en las salas, se imprimieran con la leyenda "Una exclusiva CHAPALO FILMS" y, debajo, "DISTRIBUCIÓN BALLESTEROS". Finalmente, la película sería distribuida por E.D.I.C.I.

Reseñas: "(...) Empieza por dolernos como españoles el falseamiento de los personajes,

todos vivos porque los creó don Miguel para una eternidad viviente. Sancho, socarrón e inculto, no pudo inventar ese mensaje final de Don Quijote a Dulcinea, que a ella le levanta el espíritu, se lo crea y se lo forja en una fragua de amor y de caridad; y como no hubo – porque no pudo haberlo– este mandato, este legado, la figura de la Dulcinea de Baty se sale de la de Cervantes y la contradice de tal modo que se nos hace totalmente ajena. Tampoco podemos dar como bueno el hecho de que el cura y el barbero, que de verdad querían – como el ama– a Quijano el Bueno, mortificaran los últimos instantes de su vida, haciéndole renegar de ella, no por amor para que el alma se fuera de este mundo limpia de todos sus errores, sino por la sórdida ambición de no perder las mandas del testamento sino se prueba que el testador estaba en su sano juicio. Aquellos cuervos en torno al lecho mortuario son repugnantes, contrarios al espíritu del libro inmortal, y no se justifica tal atentado con que sirva para el bello momento en que al decir Don Quijote: «No existe Dulcinea», aparezca ella en la puerta diciendo: «Yo soy Dulcinea». ¿Y qué decir del atrevimiento de poner en la venta un soldado manco que toma parte en toda la trama, para hacer creer a la moza que es ella la que el loco llama Dulcinea? ¿Y qué de tanto exceso en la pintura del mundo de la picaresca? ¿Y de la inhumana actitud de las gentes ante el suplicio de un hombre? ¿Y de la crueldad del espadero con sus trabajadores, tan contraria a la hermandad gremial y la injustificada persecución de una mujer? Y sobre todo: ¿cómo aceptar la incomprensible y criminal reacción del juez que permite salir a la infeliz perseguida para que el pueblo, en su furor desatado, la mate a palos y pedradas? No; el argumento, pese a sus muchos loadores, no satisface, antes bien, molesta y duele, y siendo esto así, la cinta no puede ser grata. Y no lo es." (José de la Cueva: *Informaciones*, 10 de junio de 1947, pág. 4).

Evocaciones de Alcalá

España, 1946.

Producción: Medusa Films.

Dirección, Argumento, Guion y Montaje: Miguel Ángel Degrey.

Fotografía: Ricardo G. Morchón.

Música: Ludwig van Beethoven; motivos populares.

Locución: Joaquín Fernández.

Blanco y negro.

Documental.

22 minutos.

Sinopsis: Documental que describe la ciudad de Alcalá de Henares, desde los puntos de vista histórico, arquitectónico, artístico y turístico. Tras reseñar brevemente su importancia como asentamiento romano (Complutum) y árabe (Alkalá Nahar), y su desarrollo como villa medieval gracias al otorgamiento del Fuero de Alcalá, se centra en describir ampliamente la Universidad y los principales edificios, calles y monumentos, así como en recordar a algunos de sus más célebres vecinos (el Cardenal Cisneros, María Isidra de Guzmán, Francisco Valles, Miguel de Cervantes).

Comentario: No se sabe de la existencia de copias de este documental. Remitiéndonos al guion técnico y literario que hemos podido consultar, estaríamos de nuevo ante otro trabajo convencional que no ofrece sorpresas en cuanto al tratamiento de la imagen. Señalemos que el texto del comentario, a diferencia de otros documentales por el estilo, tiene un tono objetivo en el que predomina la información histórica, artística y arquitectónica, con profusión de datos, nombres y fechas. Un tono que sólo abandona de vez en cuando para permitirse algún aliento poético, como cuando cierra la película con estas palabras: "Pero sobre todo acuden a nuestra mente las figuras gloriosas de Miguel de Cervantes y del Cardenal Cisneros, evocadas por el perfume clásico que esta ciudad conserva todavía prendido en los ecos de sus bóvedas ingentes". En el documental hay otra referencia al autor de *Don Quijote de la mancha* que no se sale del tópico, y la encontramos en este otro párrafo: "En el centro de la Plaza, preside la ciudad la estatua de Cervantes, hijo preclaro de Alcalá, bautizado en la Parroquia de Santa María. Y esta es la casa en que vivió el Príncipe de nuestras letras." (no sabemos si este plano correspondería a la que hasta principios de los años cuarenta se creía que fue la casa donde nació Miguel de Cervantes, sita en la Calle Cervantes, o bien si se trata de la que hoy está considerada como la verdadera casa natal, identificada por el escritor y biógrafo cervantino Luis Astrana Marín en 1941, y que está situada en la Calle Mayor esquina con la Calle de la Imagen. Esta casa alberga desde 1956 el Museo "Casa Natal de Cervantes").

Con fecha de 11 de julio de 1946 se autorizó el rodaje del documental, dando inició la producción el 5 de octubre y finalizando el 29 de diciembre del mismo año. Fue rodado en la ciudad de Alcalá de Henares durante aproximadamente 15 días, y el coste final de la

producción ascendió a 17.360 pesetas.

Poco sabemos de su director, Miguel Ángel Degrey, salvo que es autor también del documental *Arte arquitectónico árabe* (1948).

Exposición cervantina (NO-DO Nº 174 A)

España, 1946.

Producción: NO-DO.

Blanco y negro.

Reportaje documental.

2 minutos 30 segundos (aproximadamente).

Sinopsis: Con motivo del CCCXX aniversario de la muerte de Miguel de Cervantes, el Ministro de Educación Nacional, acompañado de otras autoridades, inaugura en el Palacio de Bibliotecas y Museos de Madrid, la exposición cervantina organizada por la Dirección General de Propaganda. Se exponen más de 2.000 obras: ediciones de *El Quijote* en cuarenta idiomas, donde pueden admirarse también bellísimas ilustraciones del libro. Es de destacar la aportación del cervantista D. Juan Sedó Peris-Mencheta, que ha colaborado cediendo más de 600 ejemplares de su excelente colección. Conmemorando la efeméride, se reproduce con la mayor exactitud posible el despacho que Cervantes imaginara para su protagonista, donde pasó las noches embebido en la lectura de los libros de caballerías que, con arreglo también a las menciones cervantinas, han sido alienados en los estantes de la biblioteca de Alonso Quijano. También puede verse un mapa en el que figura la ruta de las salidas y aventuras del Ingenioso Hidalgo, así como la partida de nacimiento de Cervantes en Alcalá.

Comentario: Se trata de un reportaje perteneciente al nº 174 A del *NO-DO (Noticiero Cinematográfico Español)*. Creado en diciembre de 1942, posiblemente éste sea el primer número del *NO-DO* que se ocupe, con una cierta amplitud, de Miguel de Cervantes y de su obra desde que se estrenó oficialmente el primer número, el 4 de enero de 1943. Es el primer reportaje de los cinco que conforman este número, y en él quizás lo más interesante es la referencia al industrial catalán Juan Sedó Peris-Mencheta (1908-1966), quien invirtió mucho tiempo y dinero en reunir una de las más importantes colecciones de ediciones de la obra de Miguel de Cervantes, por la que fue conocido en todo el mundo: "Contenía en 1959

un total de 2.047 versiones del *Quijote* publicadas entre el siglo XVII y el XX, contando 843 ediciones en castellano y traducciones a otros 52 idiomas, desde alemán, francés o inglés hasta chino, tagalo, letón e incluso esperanto. Diez años más tarde, la colección fue donada a la Biblioteca Nacional de España, donde creció hasta reunir 8.853 volúmenes y 138 cajas de documentos diversos, desde opúsculos hasta separatas de revistas. Muchos de estos volúmenes ofrecen sorpresas: ediciones en castellano, por ejemplo, hechas en Alemania o Inglaterra; transcripciones en taquigrafía (?); estudios de lo más peregrino o agregados curiosos como mapas con la posible ruta de don Quijote a lo largo de sus salidas..." (Alberto Chimal: "La fortuna del Quijote", en el catálogo de la exposición *El Quijote, una aventura centenaria*; Biblioteca de México, México, 2005).

La rebelión de los fantasmas

México, 1946.

Producción: Miguel Salkind, Productores de Películas.

Productor asociado: Jorge Mendoza Carrasco.

Director: Adolfo Fernández Bustamante.

Argumento: Enrique Castañeda.

Adaptación y Guion: Adolfo Fernández Bustamante, Max Aub.

Fotografía: Agustín Jiménez.

Efectos especiales fotográficos: Javier Sierra.

Música: Leo Cardona; arreglos de canciones y bailes: Rosalío Ramírez; director de orquesta: Genaro Núñez; canción *Por un amor*: Gilberto Parra; ejecuciones de obras de Chopin: Alexander Uninsky.

Escenografía: Ramón Rodríguez Granada.

Montaje: Rafael Ceballos.

Sonido: Fernando Barrera, Luis F. Guaragna.

Vestuario: Alberto Vázquez Chardy.

Maquillaje: Angelina Garibay.

Intérpretes: Amanda Ledesma (Graciela Aldonzo), Gilbert Roland (Arturo Ruiz del Rosal), Ángel Garasa (don Fulgencio Picaluga y Grandestorres), María Conesa (madre de Graciela), Nelly Montiel (Beatriz Carvajal), Luis G. Barreiro (Don Quijote), Francisco Pando (Sancho

Panza), Violeta Guirola (Doña Inés), Ruby del Moral (Don Juan Tenorio), Paco Martínez (Tutankamen), Stephen Berne (Sansón), Joaquín Cordero (Romeo), Eugenia Lemoren (Julieta), Francisco de Valera (Chopin), Ángel Buenafuente (Caruso), Eva de la Fuente (La Llorona), Carlos Navarro y Carlos Riquelme (locutores), Joaquín Coss (viejo actor de radio), Humberto Rodríguez (sirviente).

Blanco y negro.

Ficción.

85 minutos.

Fecha y lugar de estreno: México: 12 de febrero de 1949, en los cines Bucareli, Atlas, Apolo y Tacubaya; España: 25 de octubre de 1949, en el Cine Fígaro de Madrid.

Sinopsis: Ante la atenta mirada de su madre viuda, la romántica y sensible Graciela ensaya una canción, cuando escuchan por la radio que van a derribar la casa en la que habitan, una mansión del siglo XVI, para construir un nuevo edificio como sede de la radiofusora XIX, precisamente con la que Graciela ha firmado contrato para debutar como cantante. Pero la casa es también la morada de un grupo de fantasmas, entre ellos el del antepasado de las dos mujeres, el marqués Fulgencio Picaluga y Grandestorres, así como los de don Quijote, don Juan y doña Inés, Tutankamen, Sansón, Chopin, Caruso, La Llorona o Romeo y Julieta, a los que se añadira pronto el de Sancho Panza, que llega desde España. Al día siguiente, Graciela decide acudir a la emisora para hablar con el gerente, el apuesto Arturo Ruiz del Rosal, y convencerle de que no derribe la casa, pues necesita el espacio para ellas y sus fantasmas. Pero Arturo se muestra incrédulo, y Graciela al marcharse le reta a que crea en los fantasmas. Ya en su despacho, el fantasma de don Fulgencio, que junto con don Juan han acompañado a Graciela, se la aparece a Arturo y le advierte de que no juegue con ella. Esa misma noche, se reúne en sesión extraordinaria el Sindicato Único de Fantasmas, presidida por don Quijote, para nombrar un jefe que organice la defensa de la mansión. Fulgencio se ofrece, pero es acusado de estar enamorado de una mortal, su tataranieta Graciela. Enfadado, abandona la reunión, y los demás toman la decisión de obligarle a materializarse si se interpone en el plan que preparan para evitar la demolición. Los fantasmas se dedican a hacerle toda suerte de bromas a Arturo para estropear su noviazgo con Beatriz, la cantante estrella de la emisora, como cambiar fotos de esta por las de Graciela en su despacho y en su casa, pero él cree que que todo son trucos de Graciela para sacar más dinero por la casa, por lo que acude allí para reprochárselo. Más tarde, el

fantasma de Fulgencio se dedica a boicotear la actuación en la radio de Beatriz, y acto seguido se presenta de nuevo ante Arturo para pedirle que impida el debut de Graciela como cantante de la XIK si no quiere tener más disgustos. No obstante, Graciela canta y triunfa, pero una nueva treta de Fulgencio le hace creer que Arturo la ha despedido, por lo que se marcha enfurecida con este. Triste y deprimida, vaga por las calles acompañada por la presencia de Fulgencio instándola a que se suicide y que comparta el más allá con él. Pero los fantasmas lo impiden y en cambio hacen que Fulgencio se reencarne por dos generaciones. Aún así, Fulgencio no desiste y ahora como mortal le dice a Graciela que está enamorado de ella, pero ésta le rechaza. Beatriz convence a Arturo de que inicie la demolición de la mansión inmediatamente, y para celebrarlo organiza una fiesta a la que invita a Graciela y a su madre. Los fantasmas se conjuran para luchar por su destino y el de las dueñas, y acuden al cabaré. Allí, mientras Fulgencio seduce a Beatriz, los fantasmas realizan un encantamiento y hacen que Arturo anuncie su boda con Graciela en lugar de con Beatriz, y que el resto de los clientes se digan las verdades entre sí, lo que provoca un pánico general. Es el triunfo de los fantasmas: Arturo desiste de derribar la mansión y Graciela, que le perdona, acepta compartir su vida con él.

Comentario: Como hemos podido ver en la sinopsis, la razón por la que hemos incluido esta comedia fantástica se debe a que, entre los fantasmas del título que intervienen en la trama, se encuentran los de don Quijote y Sancho Panza, quienes tienen un papel principal dentro de este peculiar grupo de secundarios, pues normalmente aparecen presidiendo las acciones de la asamblea de fantasmas ante la injusticia de la situación que vive la protagonista (huérfana e hija de viuda, no lo olvidemos, y que, además, se apellida Aldonzo), como no podía ser de otra manera tratándose del caballero de la Triste Figura.

La película fue dirigida por Adolfo Fernández Bustamante (1898-1957), y entre los créditos de la misma podemos encontrar los nombres de algunos importantes intelectuales y artistas que se exiliaron a México por causa de la Guerra Civil española. Tal es el caso de los actores Ángel Garasa (1905-1976), en el papel de don Fulgencio, o Francisco Pando (1895-1967), en el del fantasma de Sancho Panza. Y también es el caso del escritor Max Aub (1903-1972), sin duda uno de los intelectuales españoles más importantes del pasado siglo, y un escritor tremendamente prolífico que abarcó casi cualquier área: periodista, novelista, dramaturgo, cuentista, ensayista, poeta, etc. Por lo que respecta al cine, entre 1938 y 1939 Aub participó en diferentes e importantes funciones en el rodaje en España de la *película L'Espoir/Sierra*

de Teruel, asistiendo a su director, André Malraux. Al acabar la Guerra Civil, fue deportado a Argelia y, tras pasar un tiempo en los campos de refugiados del sur de Francia, pudo llegar a México en 1943. Ese mismo año inició su aportación a esa cinematografía en diversos títulos, como argumentista, guionista, adaptador o dialoguista, entre los que podemos destacar *El globo de Cantolla* (Gilberto Martínez Solares, 1943), *La viuda celosa* (Fernando Cortés, 1945), *Historia de un corazón* (Julio Bracho, 1950), *Los olvidados* (Luis Buñuel, 1950) y esta *La rebelión de los fantasmas* de la que es coguionista. Habida cuenta su condición de exiliado, no nos resulta extraño que en el expediente de censura de la película para su preceptiva distribución en España, no aparezca en ninguna parte de la ficha correspondiente el nombre de Max Aub: se atribuye el guion en solitario a Enrique Castañeda, que sin embargo solo es autor del argumento original [Expediente de censura nº 8400, emitido por la Junta Superior de Orientación Cinematográfica, de fecha 08/09/1948; documento en AGA: (3)121 Caja nº 36/03334].

Max Aub era un gran admirador de Cervantes y de su obra, a los que dedicó varios escritos y ensayos, todos ellos fuera de España, de ahí que es más que probable que la presencia de don Quijote y Sancho Panza en la película sea una iniciativa suya. Los dos conservan por lo general sus características de la novela, e incluso “ponen en escena” algunos momentos de la misma. Así, cuando los fantasmas parten para la batalla final en el cabaré, Don Quijote y Sancho dialogan, reproduciendo algunas líneas mezcladas de los capítulos de la aventura de los rebaños (I:18) y de la de los molinos de viento (I:8) (con alguna modificación: “Vean vuestras mercedes que estos no son gigantes, sino hombres de armas modernas”, advierte Sancho cuando están llegando). Pero las referencias a la novela sobrepasan la presencia de sus héroes, como cuando, tras el primer encuentro en la emisora entre Graciela y Arturo, éste se burla de Graciela entregándole un anticipo de su contrato en forma de cheque de 1.000.000 de pesos... pero firmado por “Don Quijote de la Mancha”. Acto seguido, Arturo entra en su despacho recitando las primeras frases de la novela de Cervantes: “En un lugar de La Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme ha muchos años que vivía un hidalgo...” (I:1). Por cierto, en su despacho, Arturo tiene, delante de la foto de su novia Beatriz, un tintero con sendas figuritas de metal de don Quijote y Sancho Panza. Y, por último, recordemos que el apellido de la señorita Graciela es Aldonzo, lo que nos recuerda a Aldonza Lorenzo, el nombre de la labradora imaginada como Dulcinea por Don Quijote.

Por la misma razón, seguramente se deben a Aub las referencias a la tragedia del exilio que

salpican la trama, todas por boca de un exiliado a su vez, el actor Francisco Pando/Sancho Panza. Así, cuando, tras un largo viaje en tren, el fantasma de Sancho llega por fin a la mansión y se reúne con el fantasma de su señor don Quijote, éste le pregunta: “¿Cómo has tardado tanto?”, a lo que Sancho responde: “No me dejaban salir de España, señor”. O, un poco más tarde, durante la sesión extraordinaria del Sindicato Único de Fantasmas, presidida por don Quijote, éstos acuerdan nombrar un jefe para organizar la defensa, y don Fulgencio se ofrece. Pero le acusan de estar enamorado de Graciela, una mortal. Fulgencio replica que es el fantasma tutelar y que gracias a él están acogidos en su casa. Sancho le da la razón, argumentando: “Gracias a don Fulgencio, nos encontramos cómodamente refugiados en esta hospitalaria mansión. Les aseguro que en Europa ya no se podía vivir”. Sobre esta cuestión, indiquemos que la censura española autorizó la película (“Tolerada para menores de 16 años”), con algunos cortes, entre lo que se encuentran (además de algunos relacionados con expresiones e imágenes de, tímido, contenido sexual), la supresión de la frase de Sancho Panza: “No me dejaban salir de España.” [Expediente de censura nº 8400, emitido por la Junta Superior de Orientación Cinematográfica, de fecha 08/09/1948; documento en AGA: (3)121 Caja nº 36/03334].

Sobre el resultado artístico de la película, dejemos la palabra al gran historiador Emilio García Riera (él mismo también un exiliado español): “Javier Sierra declararía (p.61) haber utilizado mucho para esta comedia de fantasmas «la óptica para hacer los efectos», como uno que mostraba del Quijote interpretado por Luis G. Barreiro «la pura cabeza [...] caminando por el set, 'mascarillado' sin cuerpo». En efecto, una profusión de efectos fotográficos no sólo es lo más visible de la cinta, sino que la tritura, pues el director, desconcertado por el alarde, no acierta a dosificar tanto truco, y su dudoso humor parece reducirse al invertido en unas leyendas en los títulos de presentación (por ellas, se sabe del personaje de Amanda Ledesma «que cree en la existencia real de los fantasmas», del de Gilbert Roland «que como es natural no cree en ellos», del propio Fernández Bustamante, el director, «que no sabe por fin si existen o no los fantasmas», etcétera). Aparte de eso, y del aturdimiento producido por los trucos, sólo llaman la atención los muchos atuendos del fantasma de Ángel Garasa, el trastrueque de voces masculinas y femeninas a efectos cómicos, un detalle «antirreaccionario» (dice un albañil: «el sindicato nos prohíbe creer en los fantasmas; hay que tener un concepto exacto y racional del universo»), una curiosa alusión al lesbianismo (al oír el silbido admirativo de un fantasma, una secretaria cree que lo

ha emitido Ledesma y mueve la cabeza con desaprobación), unos *ballets* bastante fulastres con fantasmas enmascarados y una constatación descorazonadora: más divertidos que los efectos «ópticos» resultan los sonoros comunes empleados en una escena para la transmisión de una radionovela. La presencia en la cinta del simpático mexicano de Hollywood Gilbert Roland, que usa pipa y una ropa indicadora de que ha vivido en los Estados Unidos, pues eso se dice de su personaje, no logró salvar a la película de un estreno muy tardío y deslucido." (*Historia documental del cine Mexicano (segunda edición). Tomo 4: 1946-1948*, Universidad de Guadalajara/Gobierno de Jalisco/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Instituto Mexicano de Cinematografía, Guadalajara, 1993, pág. 22).

Añadamos, por nuestra parte, que lo mismo ocurrió con su estreno en España, donde llegó a finales de 1949 distribuida por Suevia Films, exhibiéndose sin apenas publicidad ni la atención de los críticos, en un cine de programa doble donde aguantaría una semana.

Tierras de Don Quijote

España, 1946.

Producción: Producciones y Distribuciones Cinematográficas Aladino.

Dirección, Argumento y Guion: José María Elorrieta.

Jefe de Producción: Alfonso Ungría.

Fotografía: Ricardo Torres, Ricardo Morchón.

Montaje: José Fraile.

Música: Julio Soto.

Locución: Ángel de Echenique.

Blanco y negro.

Documental.

10 minutos 30 segundos.

Sinopsis: Tras evocar la figura de Cervantes y de su obra *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* (unas manos pasan las páginas de la edición príncipe de la Primera Parte de la novela, editada por Juan de la Cuesta en 1605), el documental traza un recorrido por algunos de los escenarios donde se desarrollaron sus andanzas: "Desde entonces parece no haber corrido el tiempo en los caminos que siguiera don Quijote ni en las almas de los

hombres", dice el locutor. Comienza por Argamasilla de Alba: vemos el pueblo con su iglesia al fondo, sus casas ("¿Será ésta la casa del buen Alonso Quijano?"), sus patios, en los que los labradores preparan sus monturas ("la figura de un Sancho se perfila, sensato y honrado, sin sueños locos pero con hondas virtudes de raza"). Seguimos por los campos de Montiel, una venta en el camino en la que asoman unas mozas y, en el patio, el ventero, "tan parecido al que armó caballero al de la Triste Figura, sonrío socarrón." Los molinos de viento, "terribles y viles gigantes como aparecían en la imaginación de don Quijote". Los pastores con sus rebaños de cabras, a las que llevan camino del redil, para luego departir y compartir el agua de un botijo. En su camino atraviesan un paisaje con un castillo al fondo. En la ciudad de Almagro, de la que vemos su plaza, sigue viva la tradición de sus tejidos bordados con encaje de bolillos, que realizan las mujeres de todas las edades, desde niñas hasta abuelas. Es un día festivo, y asistimos a la llegada de carretas con mozos y mozas que cantan y bailan, los hombres beben a las puertas de una taberna, y la cámara se detiene en los rostros de hombres mayores. Las lagunas de Ruidera, donde "surge el agua de pronto y a su conjuro todo reverdece". Llegamos a El Toboso, con su iglesia al fondo y sus casas; una moza sale de una, pero "no es Aldonza, el espíritu de don Quijote la ha convertido en Dulcinea". Unas aguadoras van por una calle ("Asunción, Esperanza, María, aguadoras del Toboso que nos traen a la memoria aquellas con las que Sancho se encontró"). La jornada en el campo está a punto de terminar, los labradores arando con sus bueyes, campesinos que llevan sus burros y carretas cargados con el fruto de su trabajo, mientras el atardecer se adueña del cuadro el locutor se pregunta: "¿Adónde, a qué pueblo hemos de llegar después de la larga caminata? La memoria de Cervantes no quiso recordar el nombre, para que todos los lugares manchegos, se disputaran el honor de haber tenido entre sus hijos, a aquel inmortal loco, caballero eterno del ideal."

Comentario: Doce años después de la pionera obra de Biadiu *La ruta de Don Quijote* (1934), comparece el segundo trabajo documental que, situándose claramente en la estela de aquel, traza un recorrido por algunos de los lugares manchegos que fueron, o pudieron ser, los escenarios de las andanzas de don Quijote en la novela de Cervantes, al tiempo que se busca en las gentes de estas tierras los tipos de los personajes con los que se encontró el caballero en sus aventuras (a pesar del párrafo final de la sinopsis, hemos visto cómo en las imágenes del documental que nos sitúan en el pueblo de Argamasilla de Alba, la cámara busca entre sus gentes la posible figura de Sancho Panza y, entre sus casas, la posible

residencia de don Quijote. Con esta insinuación, parece apuntarse al *Quijote* apócrifo de Alonso de Avellaneda, y a las opiniones de investigadores y estudiosos posteriores, que apuestan por esta población como el lugar de la Mancha del que no quiso acordarse Cervantes). Esta mirada, que pretende ser más literaria que antropológica, se complementa y entrelaza con la descripción de algunos de los pasajes y diálogos del libro. Así, por ejemplo, en la venta se rememora el capítulo en que don Quijote es armado caballero (I:2); sobre un plano de un caballo y un burro se reproduce el diálogo de Sancho con Don Quijote en su primera salida (I:7); los planos de los molinos sirven para "poner en escena" la consabida aventura de la lucha de Don Quijote con uno de ellos (I:8) (se trata del momento más ficcional del documental, ya que, mientras el locutor va "interpretando" las frases del libro, el director convierte el encuadre en el punto de vista de don Quijote y dota de *crescendo* dramático la escena mediante el montaje y el sonido); una carreta de bueyes nos retrotrae a la llegada a la aldea, sobre una de ellas, de Don Quijote (I:52); o, en fin, en El Toboso, se recuerda el capítulo del encuentro de Sancho con las labradoras (II:10).

José María Elorrieta (1921-1974), guionista y director de esta película, empleó reproducciones de los cuadros que el pintor José Moreno Carbonero (1858-1942) realizó para la lujosa edición de *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* de Francisco Seix (Barcelona, 1898), y salpican aquí y allá unas imágenes que, además de por el locutor que recita el texto y reproduce algunos de los pasajes de la novela, están acompañadas por una música omnipresente que sustituye los sonidos y las voces reales.

Según Carlos Fernández Cuenca, la primera exhibición de este documental tuvo lugar el 23 de abril de 1946, en la Biblioteca Nacional de Madrid, con motivo de la inauguración de la Exposición Cervantina organizada por la Dirección General de Propaganda, para conmemorar el CCCXXX aniversario de la muerte de Cervantes (véase en este mismo libro su *Historia cinematográfica de "Don Quijote de la Mancha"*).

Por último, señalemos que en algunas fuentes se cita el documental como *Por tierras de Don Quijote*, pero en el cartón de los títulos de crédito pone *Tierras de Don Quijote*.

Asamblea cervantina (NO-DO Nº 249-A)

España, 1947.

Producción: NO-DO.

Blanco y negro.

Reportaje documental.

2 minutos (aproximadamente).

Fecha de estreno: 13 de octubre de 1947.

Comentario: Reportaje del *NO-DO (Noticiero Cinematográfico Español)* que recoge los actos oficiales (académicos y religiosos) de la inauguración de la Asamblea Cervantina, dentro de la conmemoración del IV Centenario del nacimiento de Miguel de Cervantes en la ciudad que le vio nacer, y que fueron presididos por el dictador Francisco Franco, su gobierno y otras autoridades de la Universidad y de la Academia Española. No se escatiman elogios para el autor y su obra: "Como afirmó el Presidente de la Academia, la verdad de España es la del libro inmortal que Cervantes supo hacer imperecedero para ejemplo de la humanidad", proclama el comentarista.

Cervantes y su libro inmortal

España, 1947.

Producción: Cinematografistas Españoles Unidos.

Director: Antonio Valero de Bernabé.

Argumento y Guion: Antonio Valero de Bernabé, Santiago Aguilar.

Jefe de Producción: Juan Sansano.

Fotografía: Carlos Pahissa.

Montaje: María Ferreros.

Música: Juan Álvarez García.

Locutor: Manuel Bengoa.

Blanco y negro.

Documental.

15 minutos.

Sinopsis: Documental que traza un recorrido por la historia de la bibliografía de la obra de Miguel de Cervantes *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. La imagen y el comentario empiezan presentándonos el escudo de la casa del escritor ("El blasón de la Casa de Cervantes tiene por armas dos ciervos de oro en campo de azur, y orla, o bordura, con ocho aspas del mismo metal en fondo de gules, como recuerdo de la toma de la ciudad

de Baeza. El primer ascendiente de los Cervatos, o Cervantes, por derivación viciosa sufrida al correr del tiempo, lo fue Don Nuño Alonso, rico hombre de Castilla, oriundo de Galicia."), para a continuación desgranar algunos datos de su biografía, ilustrándola con diversas obras artísticas y documentos. Con un plano de la placa conmemorativa del lugar donde se editó la primera edición de *El Quijote*, arranca el recorrido por las diferentes ediciones que ha tenido el libro. El comentarista nos devuelve la atención sobre Cervantes mientras vemos la placa en la casa donde falleció en Madrid, así como diversos monumentos en su memoria, y el documental se cierra con imágenes, en Madrid, de la estatua de Cervantes en la Plaza de las Cortes y del monumento a Cervantes de la Plaza de España, con la sierra al fondo al atardecer.

Comentario: No conocemos la existencia de copias de este documental. De la lectura del guion literario presentado a censura, que lleva como subtítulo *Cinebibliografía del Quijote* [AGA (03)121, Caja nº 36/4694], deducimos un trabajo visual más bien convencional, en el que el comentario está en todo momento al servicio de las imágenes. El texto aporta una abundante información de datos y fechas sobre Cervantes y las diferentes ediciones de su libro *El Quijote* a lo largo de la historia, países e idiomas, y de vez en cuando se permite ciertas divagaciones poéticas, que a veces se impregnan de la ampulosa retórica españolista de la época, como lo reflejan estas líneas finales: "...y las candidas y albas palomas trazan el ágil surco de su vuelo, como símbolo del espíritu cervantino, en torno al monumento que representa la firme gallardía de la raza y la expansión de un idioma de riqueza insuperable, hecho «para hablar a Dios»..."

El origen, tanto de este documental como de su gemelo *Los ilustradores del Quijote* (de la misma productora y realizado por el mismo equipo), lo encontramos en el proyecto para un largometraje documental que iba a dirigir Adolfo Aznar con el título de *Sinfonía cervantina (La obra y el genio)*, y en el que el director zaragozano pretendía "hacer presente o poner de manifiesto debidamente escenificado, la excepcional importancia del inmortal libro *Don Quijote de la Mancha* llevando a la pantalla la historia completa de la bibliografía e iconografía de dicho libro, relacionada con los hechos que motivaron y permitieron su concepción, impresión y difusión mundial", tal y como pone en la solicitud del permiso de rodaje, dirigida al Director General de Cinematografía y Teatro, de fecha 22 de marzo de 1947 y firmada por José Bonal, Director General de Producción de Cinematografistas Españoles Unidos (C.E.U.) de Madrid, rodaje que se autoriza el 29 de abril de 1947. Este

largometraje documental de 2.700 metros iba a tener un presupuesto que ascendía a la cantidad de 976.761 pesetas, y señalemos que entre las intenciones de sus creadores estaba la de incluir la participación de un elenco artístico para escenificar algunos episodios de la vida de Cervantes así como de ciertos pasajes del *Quijote*, que debían acompañar a las imágenes documentales de los libros y grabados. Los actores principales previstos eran Manuel Kaiser (Miguel de Cervantes), Chano González (don Quijote), José Franco (Sancho Panza), E. Ruiz de Córdoba (Villafranca) y Ángel Soler (Castillejos) [AGA (03)121, Caja nº 36/4693, Exp. nº 80-47]. Finalmente, este proyecto no se llevó a cabo, pero en las líneas precedentes reconocemos el argumento y el contenido de los dos documentales de Antonio Valero de Bernabé (1897-1949), que además comparten la misma productora (Cinematografistas Españoles Unidos, fundada por Valero de Bernabé, Aznar, Aguilar y Jaime García Herranz) y casi el mismo cuadro técnico (guion coescrito por Santiago Aguilar, fotografía de Carlos Pahissa, etc.) que el que iba a tener el largometraje, por lo que todo hace pensar que se quiso aprovechar en parte el trabajo previsto para el mismo.

La producción del cortometraje se empezó el 27 de septiembre y finalizó el 30 de octubre de 1947 ascendiendo su coste a 40.250 pesetas. Según Carlos Fernández Cuenca, la primera exhibición tuvo lugar el 11 de febrero de 1948, en el Cine Colón de Madrid, dentro de una sesión de cineclub del Círculo de Escritores Cinematográficos, si bien lo cita como *Cervantes y su obra inmortal* (véase en este mismo libro su *Historia cinematográfica de "Don Quijote de la Mancha"*).

Cinematografía (NO-DO Nº 239-B)

España, 1947.

Producción: NO-DO.

Blanco y negro.

Reportaje documental.

2 minutos (aproximadamente).

Fecha de estreno: 4 de agosto de 1947.

Sinopsis: Reportaje sobre el rodaje de la película *Don Quijote de la Mancha*, de Rafael Gil. Vemos un momento del rodaje de la secuencia de la famosa aventura de Clavileño en el Palacio de los Duques, con el operador, Alfredo Fraile, preparando las luces. En un momento

del descanso entre plano y plano, cuando suena una voz: "preparados para el ensayo", y Rafael Rivelles aprovecha hasta el último momento para consumir el cigarrillo, que después tendrá que abandonar para no incurrir en anacronismo. Termina con otro momento del rodaje, en este caso es la secuencia de la cena con los Duques, interpretados por Guillermina Grin y Guillermo Marín.

Comentario: Unos meses antes de que llegase a las pantallas la producción de CIFESA *Don Quijote de la Mancha* (la película se estrenaría el 2 de marzo de 1948, en el cine Rialto de Madrid), el *NO-DO* acercaba a todos los españoles las primeras imágenes del rodaje de una película que nacía arropada por todas las bendiciones oficiales. Buena prueba de ello lo tenemos en este reportaje, que recoge entre otras cosas la visita al plató de los Estudios Sevilla Film de la esposa del dictador Franco.

Her Husband's Affairs

Título en Latinoamérica: Un Quijote moderno.

Título en Portugal: Um D. Quixote Moderno.

EE UU, 1947.

Producción: Cornell Pictures para Columbia Pictures.

Productor: Raphael Hakim.

Director: S. Sylvan Simon.

Guion: Ben Hecht, Charles Lederer.

Fotografía: Charles Lawton Jr.

Dirección artística: Stephen Goossón, Carl Anderson.

Montaje: Al Clark.

Música: George Duning.

Sonido: Frank Goodwin.

Vestuario: Jean Louis.

Intérpretes: Lucille Ball (Margaret Weldon), Franchot Tone (William Weldon), Edward Everett Horton (J.B. Cruikshank), Mikhail Rasumny (profesor Emil Glinka), Gene Lockhart (Peter Winterbottom), Nana Bryant (señora Winterbottom), Jonathan Hale (gobernador Fox), Paul Stanton (doctor Frazee), Mabel Paige (señora Jospers), Frank Mayo (vicepresidente Starrett), Pierre Watkin (vicepresidente Beitler), Carl LeViness (vicepresidente Brady), Dick

Gordon (vicepresidente Nicholson), Douglas Wood (Tappel), Jack Rice (Slocum).

Blanco y negro.

Ficción.

85 minutos.

Fecha de estreno: 12 de noviembre de 1947.

Comentario: En esta comedia, la gran Lucille Ball interpreta a la mujer de un publicista agobiado por su trabajo y poco afortunado en los negocios que emprende, y al que su mujer saca constantemente de los problemas en los que se mete, buena parte de ellos debidos a un científico loco que inventa un ungüento para hacer desaparecer el vello pero que hace todo lo contrario, lo que está a punto de dar con los huesos del marido en la cárcel si no llega ser por la intervención de su mujer... Con semejante argumento, distribuidores de Portugal y Latinoamérica decidieron que estaban ante un Quijote moderno y así titularon la película.

Los ilustradores del Quijote

España, 1947.

Producción: Cinematografistas Españoles Unidos.

Director: Antonio Valero de Bernabé.

Guión: Antonio Valero de Bernabé, Santiago Aguilar.

Fotografía: Carlos Pahissa.

Montaje: María Ferreros.

Música: Juan Álvarez García.

Locutor: Manuel Bengoa.

Blanco y negro.

Documental.

15 minutos (aproximadamente).

Sinopsis: Documental que traza un recorrido por la historia de la iconografía de los personajes y escenas de la obra de Miguel de Cervantes *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Con una imagen de la primera edición del libro, que funde con varios planos de las figuras escultóricas de Don Quijote y Sancho, arranca el recorrido por algunas de las interpretaciones que los dibujantes, pintores y grabadores han hecho a lo largo de los siglos

de estos personajes.

Comentario: No conocemos la existencia de copias de este documental. De la lectura del guion literario presentado a censura, que lleva como subtítulo *Cineiconografía cervantina* [AGA (03)121, Caja nº 36/4694], y, al igual que con el documental precedente (*Cervantes y su libro inmortal*), de su lectura sólo podemos deducir un trabajo visual más bien convencional, con un comentario que está en todo momento al servicio de las imágenes. Éstas se suceden con el objetivo de conformar un repaso por algunas de los grabados y pinturas que a lo largo de la historia y de los países han ilustrado la novela *El Quijote de Cervantes*. El texto las va comentando, con mayor o menor detalle, aportando datos y fechas (con algún que otro error), y en ocasiones la información cede paso a la inevitable retórica franquista de la época, como cuando cierra el documental con estas palabras: "Para orgullo nuestro, Cervantes es español y, como la esencia de la Raza, vivirá eternamente...".

Segundo trabajo del díptico producido por Cinematografistas Españoles Unidos y realizado por el mismo equipo (véase la ficha de *Cervantes y su libro inmortal*, 1947), el caso de este documental es enigmático, pues si bien de *Cervantes y su libro inmortal* se han podido encontrar algunas referencias, de *Los ilustradores del Quijote* no hemos podido hallar ninguna. La única evidencia la tenemos en la documentación aportada para la solicitud del rodaje y la posterior presentación de la obra a censura y clasificación, lo que demuestra que la producción se había completado. Además, todos estos documentos tienen idénticas fechas para ambos cortometrajes, por lo que es evidente que se debieron presentar a la administración de forma simultánea. Una posible explicación puede estar en el hecho de que, como veíamos en la ficha de *Cervantes y su libro inmortal*, Carlos Fernández Cuenca comenta en su *Historia cinematográfica de "Don Quijote de la Mancha"* (véase en este mismo libro) que la primera exhibición de este tuvo lugar el 11 de febrero de 1948 dentro de una sesión de cineclub del Círculo de Escritores Cinematográficos, si bien lo cita como *Cervantes y su obra inmortal*: pudiera ser posible que ese título cobije un montaje que comprendiera los dos documentales que nos ocupan.

Igual que *Cervantes y su libro inmortal*, la producción de este documental se empezó el 27 de septiembre y finalizó el 30 de octubre de 1947, pero en este caso el coste ascendió a 38.000 pesetas.

Recuerdo de Manuel de Falla (NO-DO Nº I-122)

España, 1947.

Producción: NO-DO.

Ficha Artística: cuerpo de baile dirigido por Laura de Santelmo, con la participación de las alumnas María Josefa Huarte y Josefa Rosende; fragmentos de *El retablo de Maese Pedro* cantados por Lola Rodríguez Aragón y José Luis Lloret, y escenificados por Luis Escobar con un grupo de actores del Teatro María Guerrero; música interpretada por la Orquesta Sinfónica de Madrid, con dirección y adaptación musical de la obra de Falla por José María Franco.

Blanco y negro.

Documental.

13 minutos (aproximadamente).

Sinopsis: Viajamos por la vida del compositor Manuel de Falla a través de algunos de los lugares ligados a su biografía, y acompañados en todo momento de su obra musical. El recorrido comienza en la ciudad de Cádiz, para pasar a continuación a la ciudad de París. Tras la actuación de un cuerpo de baile, asistimos a la representación de un fragmento de su obra *El retablo de Maese Pedro*. Después visitamos Sitges, sus rincones y sus playas. Y en Granada recorreremos sus calles, monumentos, jardines y fuentes, mientras vemos en diferentes momentos la actuación del cuerpo de baile. En esta ciudad entramos en su Carmen, en cuyo patio vemos un busto del músico. El recorrido se cierra con una serie de retratos de Falla.

Comentario: Medio año después del fallecimiento de Manuel de Falla (1876-1946), el *NO-DO* le dedica un número monográfico de su edición "Imágenes", que realiza un recorrido por los lugares de su biografía, con la más que evidente ausencia de la última parte de su vida en Argentina.

Pero la inclusión de este documental de *NO-DO* en nuestro catálogo se debe a que, en un momento del mismo tiene lugar la escenificación de un fragmento de la ópera de cámara de Manuel de Falla *El retablo de Maese Pedro*. Esta secuencia, que viene precedida de un plano en el que vemos tres bustos que representan a Don Quijote, Sancho Panza y maese Pedro/Ginés de Pasamonte, dura aproximadamente unos tres minutos y se desarrolla así: un hombre tuerto (Maese Pedro) convoca a la gente a ver la función de títeres *El retablo de*

la libertad de Melisendra; la función está amenizada por un joven trujamán (declarador o intérprete) que canta y toca el tambor, y entre el público asistente encontramos a Don Quijote y Sancho Panza. La representación se sucede con normalidad hasta que Don Quijote arremete contra los títeres para salvar a la doncella y a su marido de las huestes musulmanas que les persiguen. Como sabemos, Manuel de Falla, gran apasionado y buen conocedor de la obra de Cervantes, realizó para *El retablo de Maese Pedro* una adaptación del capítulo XXVI de la segunda parte de *El Quijote* de Cervantes, aunque también empleó elementos de otros capítulos, tanto de la primera como de la segunda parte de la misma. En la novela, el episodio de Maese Pedro y su retablo ocupa la mitad del capítulo XXV y todo el capítulo XXVI de la Segunda Parte, más el comienzo del capítulo XXVII, donde se nos explica quién es en realidad Maese Pedro.

Destaquemos el hecho extrañamente curioso de que las imágenes de este documental, salvo por los diálogos cantados de la representación de *El retablo de Maese Pedro*, carecen por completo de comentario alguno y sólo están acompañadas por la música del compositor, lo que convierte esta pieza, posiblemente a su pesar, en una *rara avis* dentro de la producción de *NO-DO*. A su pesar por cuanto que la solicitud de censura y clasificación va acompañada de una amplia sinopsis del argumento en la que se desgranar datos, fechas y acontecimientos precisos, así como comentarios, siempre de tono laudatorio, sobre la creación artística de Falla. Sirvan de ejemplo estas líneas con las que empieza dicha sinopsis: "Milagro de gracia y de belleza, síntesis feliz de tradición y modernidad, la música del genial e inolvidable compositor Manuel de Falla le confiere inmortalidad y hace imborrable su recuerdo", o éstas otras con las que finaliza: "Falla descansa para siempre en tierra española. Las campanas de la gloria de su inmortal composición repican con gozo, proclamando la eternidad y la alegría celeste de su música." [AGA (03)121, Caja nº 36/3288, Exp. nº 7.094]. Esta documentación pone de manifiesto la beligerancia que los vocales de la censora Junta Superior de Orientación Cinematográfica mostraron por este reportaje (inevitable es relacionar esta circunstancia con el hecho de que el músico abandonó nuestro país meses después de finalizar la Guerra Civil con destino a Argentina, y ya no volvería nunca, rechazando una generosa pensión vitalicia ofrecida por el gobierno del dictador Franco a condición de que regresase), y que se dirigió fundamentalmente a la inclusión de un letrero al comienzo donde se decía que se trataba de un «Homenaje a Falla» y a la participación de Luis Escobar y un grupo de actores del Teatro María Guerrero en la

escenificación del fragmento de *El retablo de Maese Pedro*. El dictamen de dicha Junta pedía la supresión de ambas cosas, pero, por lo que hemos podido ver, mientras que sí se cambió el título por el de *Recuerdo de Manuel de Falla*, no sucedió lo mismo con la secuencia de la representación, que permanece en el documental.

Rutas cervantinas

España, 1947.

Producción: Constelación Films.

Dirección y Argumento: Miguel Benois.

Guion: Luis Astrana Marín.

Fotografía: Mariano Ruiz Capillas.

Montaje: Juan Ruiz Romero.

Música: Maestro Azagra.

Blanco y negro.

Documental.

11 minutos (aproximadamente).

Sinopsis: Estamos en 1947, año de la celebración del IV Centenario del nacimiento de Miguel de Cervantes en Alcalá de Henares, ciudad en la que vemos diversos documentos de Cervantes, como su escudo, la partida de nacimiento y su firma. Ahora estamos en una editorial, donde el escritor e investigador Luis Astrana Marín está preparando la publicación de su biografía del escritor: *Vida ejemplar y heroica de Miguel de Cervantes Saavedra*. Acompañado de su editor, que no escatima elogios hacía el biógrafo y su obra, Astrana nos va desgranando distintos episodios de la vida y la obra del autor de *El Quijote*, que se evocan mientras vemos algunos de los más de mil grabados que se van a reproducir en la biografía. De la mano de Astrana recorreremos algunos de los lugares testigos de la vida de Cervantes, como Esquivias, donde Cervantes se casó y vivió durante un tiempo. Entramos a sus calles, como la de Doña Catalina, llamada así en memoria de la esposa de Cervantes. Llegamos a la puerta de la que tradicionalmente se ha considerado la Casa de Cervantes, una gran casa señorial en la que se supone que vivió y escribió, pero Astrana nos lleva a la que él ha identificado como la verdadera casa de Cervantes, una morada pequeña. Y en sus alrededores, Astrana nos indica pasajes que perviven en *El Quijote*, así como las eras y las

extensas llanuras por donde salía Cervantes para sus viajes de trabajo por el camino real de Toledo a Córdoba. En la campiña de Esquivias vemos unos rebaños y sus pastores, quienes tocan y cantan una canción que tantas veces oyera Cervantes, y sobre estas imágenes, Astrana entona la última glosa sobre el escritor.

Comentario: Documental del que no se conoce la existencia de copias y en el que, como hemos podido ver por la sinopsis (elaborada a partir del guion presentado con la solicitud de permiso de rodaje), se trataba de evocar la vida y la obra de Miguel de Cervantes con motivo del IV Centenario de su nacimiento. Es pues, el primer documental que se ocupa íntegramente de nuestro autor, y para ello se recurrió a la figura del prestigioso periodista, traductor, escritor, biógrafo e historiador Luis Astrana Marín (1889-1960), que estaba a punto de publicar su monumental biografía sobre el escritor alcalaíno. De hecho, en el texto del guion Astrana habla de cinco volúmenes, pero la obra finalmente tendría siete.

Una parte importante del documental se centra en Esquivias, "pueblo donde el glorioso escritor encontró esposa y unos años de sosiego para su inquietado espíritu". Son palabras de Astrana en el guion, quien no en vano es uno de los investigadores que han apostado por esta localidad como *el lugar de la Mancha* donde habitaba don Quijote y desde donde salió en busca de aventuras. Así lo evoca en el texto del guion del documental en numerosas ocasiones: "Y desde aquí los hidalgos del pueblo de los ilustrísimos vinos podían soñar con empresas caballerescas alucinantes por encima de la imaginación"; o, cuando vemos el arroyo cercano al pueblo, dice: "Estas lavanderas que trabajan con tanto denuedo, podrían quizás ser nietas de aquellas otras que viera Don Quijote al entrar en el pueblo de vuelta de alguna de sus famosas aventuras", y a continuación vemos: "El pradecillo de la Iglesia en donde se encontró Don Quijote al bachiller Carrasco y al Cura rezando" (alude al momento de II:73 de la novela), y, sin salir de los alrededores de Esquivias: "En estas eras saltó aquella liebre que vino a agazaparse debajo de las patas del rucio. La cogió Sancho y la mostró a Don Quijote" (suceso del mismo episodio de II:73). En otro momento, Astrana pone el acento en otro aspecto que redundaba en esta tesis, cuando nos situamos ante "la casa del célebre Alonso Quijada modelo vivo del Quijote y cuyos devaneos caballeriles serían sin duda narrados a Cervantes por su suegra", para a continuación, y ante el escudo del apellido, informar: "El escudo de los Quijada en uno de cuyos cuarteles pueden apreciarse las trece estrellas de los Salazares, familia de la mujer de Cervantes y demostración del parentesco de estas dos familias." Por todo esto, no es de extrañar que Astrana cuente en

Esquivias con un busto en su honor, en la plazuela donde se ubica la verdadera casa donde vivió Cervantes con su mujer Catalina de Palacios Salazar, ahora llamada Plaza de Astrana Marín.

La producción del documental (para el que se llegó a barajar el nombre de *El centenario de Cervantes y Luis Astrana Marín*), se desarrolló del 15 de abril al 26 de julio de 1947, y tuvo un coste total de 20.115 pesetas. De su director, Miguel Benois, poco hemos podido averiguar, salvo su posible origen ruso y que es autor de otros documentales, como *Bellezas de Asturias* (1948), *Estampas y costumbres segovianas (Castillos y pueblos)* (1948) y *Estampas y costumbres segovianas: Artesanía* (1949).

The Adventures of Don Coyote

EE UU, 1947.

Producción: Comet Productions.

Productores: Ralph Cohn, Buddy Rogers, Selmer L. Chalif.

Director: Reginald Le Borg.

Argumento: Bob Williams.

Guion: Bob Williams, Harold Tarshis.

Fotografía: Fred Jackman Jr.

Montaje: Lynn Harrison.

Dirección artística: George Van Marter.

Música: David Chudnow.

Canciones: Rene Touzet.

Sonido: Hugh McDowell Jr.

Intérpretes: Richard Martin (don Coyote), Frances Rafferty (Maggie Riley), Val Carlo (Sancho), Marc Cramer (Sheriff Dave Sherman), Frank Fenton (Big Foot Ferguson), Benny Bartlett (Ted Riley), Byron Foulger (Henry Felton), Eddie Parker (Joe), Pierce Lyden (Jeff), Frank McCarroll (Steve), Edward Ingram (Frank).

Color.

Ficción.

65 minutos.

Fecha de estreno: 9 de mayo de 1947.

Sinopsis: Cerca de Border Flats, una pelea se interpone en el camino a una fiesta de don Coyote y su amigo Sancho. Una rápida intervención por su parte convence de inmediato a la bonita ranchera Maggie Riley para contratarles. Don Coyote y Sancho se encuentran con Ted, el joven y malhumorado hermano de Maggie, que quiere convencer a ésta de que vendan su manada de ganado para poder pagar un crédito del banco antes de que pierdan el rancho. Pero cuando intentan llevar una manada al mercado, una banda encabezada por Big Foot Ferguson ataca a sus vaqueros. Ted encuentra una sonda topográfica de plomo con la marca "United Pacific R.R." en un cañón cerca del rancho. Se la muestra al sheriff Dave Sherman, y se enteran de que el ferrocarril intenta comprar una parte de las tierras de Maggie, por lo que aumenta su valor. Al día siguiente, cuando don Coyote, Ted, el *sheriff* y tres delegados llevan el ganado de Maggie hacia Border Flats, son atacados en un paso por la banda de Big Foot. Pero Sancho consigue llegar a tiempo con refuerzos para salvar a su amigo, quien persigue a Big Foot y, tras una feroz pelea, le detiene. Con la paz restaurada, Coyote y Sancho se disponen a abandonar el rancho de Maggie y Ted, pero el amor que sienten Maggie y Coyote les decide finalmente a quedarse.

Comentario: La presencia de este título en nuestra filmografía se debe sobre todo al juego evidente del título con el personaje de Cervantes, a cuyo espíritu se encomiendan, ya que no a la letra, las aventuras de esta pareja formada por don Coyote y Sancho: "En un giro de 180°, las fuerzas de la virtud estaban encarnadas por dos rudos jinetes mexicanos (uno de los cuales es también el protagonista romántico de la trama) mientras que la maldad estaba representada por los yanquis en todos los ámbitos." (Wit: *Variety*, 30 de abril de 1947).

Poco más podemos aportar sobre una película que estuvo interpretada por Richard Martin (1917-1994), en un poco frecuente papel protagonista, escrita por un especialista en *westerns* de bajo presupuesto, Bob Williams (¿-1977), y dirigida por un director de talento pero encerrado en la producción de serie B, el austrohúngaro Reginald Le Borg (1902-1989). Según Hal Erickson, la película "es la tercera de un grupo de cinco películas de menos de una hora hechas por la productora de Mary Pickford y Buddy Rogers, Comet Productions. (...) Fotografiada atractivamente en el sistema bitonal Cinecolor, *Adventures of Don Coyote* es una de las mejores obras de la Comet." (*All Movie Guide*).

Actualidad Nacional (NO-DO Nº 282-A)

España, 1948.

Producción: NO-DO.

Blanco y negro.

Reportaje documental.

40 segundos (aproximadamente).

Sinopsis: Reportaje sobre la exposición de ilustraciones de *El Quijote* inaugurada en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, destinada a la monumental edición con que el Patronato del IV Centenario de Cervantes conmemorará la fecha. El Ministro de Educación Nacional, junto a otras autoridades, preside el acto inaugural. Han concurrido 110 dibujantes de toda España. Cada uno de ellos ilustra un capítulo con cuatro dibujos: portadilla, cabecera, lámina en color y colofón.

Don Quijote de La Mancha

España, 1948.

Producción: CIFESA.

Jefe de Producción: Juan Manuel de Rada.

Director: Rafael Gil.

Guion: Rafael Gil, sobre una síntesis literaria de Antonio Abad Ojuel.

Argumento: La novela homónima de Miguel de Cervantes Saavedra.

Asesor de la Real Academia Española: Armando Cotarelo.

Fotografía: Alfredo Fraile.

Música: Ernesto Halffter; interpretada por la Orquesta Sinfónica de Madrid.

Canción: *Dorotea*, interpretada por Blanca M^a Seoane.

Decorados: Enrique Alarcón.

Montaje: Juan Serra.

Maquillaje y Peluquería: Francisco Puyol.

Asesor histórico: M. Comba, del Real Conservatorio.

Figurines: Manuel Comba, Eduardo Torre de la Fuente.

Sonido: Jaime Torrens.

Intérpretes: Rafael Rivelles (don Quijote), Juan Calvo (Sancho Panza), Fernando Rey

(bachiller Sansón Carrasco), Manolo Morán (maese Nicolás, el barbero), Sara Montiel (la sobrina Antonia), Juan Espantaleón (el cura Pero Pérez), Carmen de Lucio (Tolosa), Félix Fernández (ventero 2º), Guillermina Grin (duquesa), Julia Caba Alba (ama), Eduardo Fajardo (don Fernando), José Prada (vizcaíno), Maruja Asquerino (Luscinda), Arturo Marín (mayordomo/doña Dolorida), Julia Lajos (ventera 2ª), Manuel Requena (ventero 1º), Guillermo Marín (duque), Nani Fernández (Dorotea), José María Seoane (Cardenio), Milagros Leal (Molinera), Cándida Losada (mujer), Antonio Riquelme (porquero), Santiago Rivero (cuadrillero 2º), Mari Cruz Fuentes (Maritornes), Emilio Santiago (labriego Pedro Alonso), Enrique Herreros (doctor Pedro Recio), Casimiro Hurtado (barbero 2º), Juan Vázquez (sastre), Francisco Bernal (labrador), Mariano Alcón (insulano 2º), Rafael Romero Marchent (lacayo), Antonio Almorós (Merlín), Agustín Laguilhoat (sabio Alquife), Matilde Artero (doña Rodríguez), Ángel de Andrés (caballero 1º), Conrado San Martín (caballero 2º), José Santoncha (galeote), Luis Rivera (galeote), Matilde Conesa (hija de los venteros), Manuel San Román (guardián 1º), Alfredo Fraile (fraile 1º), Ángel Álvarez (fraile 2º), Fernando Aguirre (Tomé Cecial), Manuel Guitián (arriero Gaytanejo), José Cuenca (mercader), Julia Pachelo (señora), Francisco Rabal (sin acreditar), Rafael Durán (voz del paso del tiempo).

Blanco y negro.

Ficción.

136 minutos.

Fecha de estreno: Madrid: 2 de marzo de 1948, en el cine Rialto.

Sinopsis: Sobre un plano en movimiento que recorre la calle de una aldea, de noche, leemos: "En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme...". Se oyen unos gritos. Por la ventana de una casa asoma un hidalgo espada en mano, gritando y gesticulando, amenazando a gigantes que, una vez vencidos por él, Don Quijote de la Mancha, se postrarán ante su señora. Su sobrina y el ama están preocupadas porque lleva dos días y dos noches sin parar de leer libros de caballerías. El ama pide al mozo que vaya a buscar al cura y al barbero Maese Nicolás. En la habitación, Don Quijote ha causado un gran estropicio, según dice por haber dado muerte a cuatro gigantes, y confunde su sudor con sangre a causa de las heridas recibidas en la "batalla". Pide a su sobrina que le traiga una bebida que trajo para él un sabio encantador amigo suyo, llamado Alquife. Mientras ésta coge agua del pozo del patio, llegan el cura y el barbero, y suben todos. El hidalgo les dice

que ha decidido hacerse caballero andante, salir a buscar aventuras y deshacer agravios. En lo sucesivo se llamará Don Quijote de la Mancha, y su caballo, Rocinante. Y también ha encontrado una dama de la que enamorarse: "La altiva, la única, la sin par Dulcinea del Toboso". El cura y el barbero le siguen la corriente y, cuando se marchan, parecen saber quien es la dama: Aldonza Lorenzo, una moza labradora de la que hace un tiempo estuvo enamorado, y se proponen impedir al día siguiente sus locos planes. Ama y sobrina también se retiran, pensando que el hidalgo ya se durmió. Pero Don Quijote está despierto. Se levanta, recoge su espada, prepara su armadura, se viste con ella, monta en su caballo y, lanza en ristre, sale por el portalón trasero de su finca.

Durante la noche por el camino, Don Quijote va diciendo que las aventuras y hazañas suyas serán contadas en el futuro, invocando al sabio encantador, "quien quiera que seas", que le tocará ser el cronista de ellas. En estas divagaciones se le hace de día. Dos mozas en la puerta de una venta se ríen al verle llegar. Entra y el ventero le ofrece posada más no lecho porque no hay. Pero no le importa, y se apea del caballo para que se ocupen de él. Las mozas, que él toma por "doncellas", le quitan la armadura, pero no pueden con la celada, que se tiene que dejar puesta. Se dispone a comer algo, pero cuando se acerca la cuchara a la boca, la visera de la celada se le baja y se lo impide, provocando las risas de mozas y ventero. Una de las veces ya no se la pueda levantar y, angustiado por querer beber, al ventero se le ocurre meterle un trozo de caña por el casco para que discurra el agua hasta su boca.

Esa noche, mientras el ventero se encuentra en el establo ordenando los arreos, llega Don Quijote y le pide de rodillas que al día siguiente le arme caballero, ya que durante la noche velará las armas en la capilla del "castillo". El ventero le responde que en el "castillo" no hay capilla, pero le acompaña hasta el patio, donde podrá hacerlo junto al pozo. Don Quijote vela las armas, ante las burlas de los clientes y trabajadores de la venta. Un arriero se acerca hasta el pozo para dar de beber a sus monturas, teniendo que apartar la armadura, lo que provoca el enojo de Don Quijote, que le ataca con su lanza. A los gritos acuden todos los clientes, que apedrean al caballero, pero el ventero apacigua los ánimos, prometiendo a éste ordenarle caballero si permite que retiren al herido. Don Quijote accede, y el ventero, tomando su libro de cuentas, procede con toda solemnidad a la ceremonia, auxiliado por las dos mozas del mesón, a las que Don Quijote llama "Doña Tolosa" y "Doña Molinera". Armado y sobre su montura, Don Quijote se despide, diciendo que ha de volver a su casa

para seguir el consejo del ventero de proveerse de dinero y camisas limpias, y buscar un escudero.

En el camino, Don Quijote se encuentra con un grupo de viajeros, a los que ordena que confiesen que no hay doncella más hermosa que la sin par Dulcinea del Toboso. Tomándole por loco, le piden que les muestre un retrato de ella, aunque aquella sea tuerta. Estas palabras ofenden al caballero, que arremete contra ellos, pero su caballo tropieza y aquel cae al suelo, lo que aprovecha uno de los criados para golpearle con su vara, dejándole malherido. Un campesino que pasa por allí le reconoce y acude a ayudarlo. Es su vecino Pedro Alonso, pero el caballero le confunde con el Marqués de Mantua. Alonso le sube a lomos de su burro y le lleva hasta su casa, donde su sobrina y el ama le ayudan a entrar.

En la biblioteca del hidalgo, el cura, el barbero, la sobrina y el ama realizan un escrutinio de los libros de caballería, y proceden a quemarlos en una hoguera en el patio. Oyen gritos del hidalgo en su aposento, señal de que se está recuperando de la paliza, pero no así de su locura. Le calman, acuestan y dan de comer, y al marcharse le cierran la puerta con llave. Otro día, desesperado por no poder salir a correr aventuras, Don Quijote implora al sabio encantador Alquife para que le ayude a salir de su encierro, cuando en ese momento a su balcón cae Sancho Panza, que estaba en el tejado de la casa guardando grano junto con otro compadre. El caballero lo interpreta como una señal de que él debe ser su escudero, al que convence para que le siga con la promesa de que le nombrará gobernador de una ínsula, y acuerda que esa misma noche Sancho le ayudará a descolgarse por el balcón y partirán sin que nadie se entere.

Por el camino van don Quijote, con su armadura y sobre su caballo, y a su lado su escudero Sancho sobre su asno, hablando sobre la ínsula que va a gobernar, cuando de repente el caballero cree ver treinta o más desaforados gigantes donde tan sólo hay molinos de viento, como le explica Sancho. Pero Don Quijote no hace caso, y cabalga hacia ellos, arremetiendo con su lanza contra las aspas de un molino varias veces, hasta que terminan por golpearle y tirarle al suelo. Queda debajo de las aspas si poder levantarse por el riesgo de que éstas le golpeen, pero acude Sancho en su ayuda, consiguiendo ponerle a salvo y alejarle del lugar, no sin que Don Quijote se queje de que el sabio Frestón ha convertido los gigantes en molinos para quitarle la gloria de su vencimiento.

De nuevo en camino, a lo lejos se acercan unos frailes, una carroza y unos caballeros, que Don Quijote confunde con unos encantadores que llevan presa a una princesa. De nuevo sin

hacer caso de Sancho, el caballero se acerca a ellos y, sin atender a sus explicaciones, golpea a los frailes, que salen huyendo. Se acerca a la carroza para "liberar" a las damas, que no aciertan a explicarse lo que sucede, cuando un caballero vizcaíno que las iba siguiendo en su caballo se enfrenta a Don Quijote, al que reta a luchar con la espada. El vizcaíno consigue romper su casco y herirle, cortándole parte de una oreja, lo que enfurece a Don Quijote, que descarga tal golpe que derriba al contrario, y hace prometer al vencido, por intermediación de las damas, que acudirá a El Toboso a presentarse ante su señora Dulcinea.

Mientras descansan de la pelea, Don Quijote se lamenta de no poseer el bálsamo de Fierabrás, que cura todas las heridas, y jura no comer hasta conseguir otro casco o el mismísimo yelmo de Mambrino. De repente, Don Quijote divisa en la lejanía una polvareda en el camino. Enseguida, Sancho divisa otra por el lado contrario. Don Quijote le explica que se acercan dos poderosos ejércitos enemigos entre sí que van a luchar, el uno guiado por Alifanfarón y el otro por Pentapolín, y que él está dispuesto a ponerse del lado de este último. Al principio el escudero se deja llevar por sus palabras, y está dispuesto también a combatir, pero cuando se disipa la nube de polvo éste ve claramente que se trata de manadas de ovejas y carneros. Pero ya no puede hacer nada para impedir que don Quijote arremeta lanza en ristre contra ellas, matando unas cuantas. Los pastores consiguen derribar a pedradas tanto a don Quijote, como al escudero, que ha acudido en su ayuda. El peor parado ha sido el primero, al que apenas si le han quedado muelas.

Ya de noche, con don Quijote molido y a lomos del burro de Sancho, llegan a una venta, que el primero toma por un castillo. La ventera y su hija se ocupan de acomodar al caballero como bien pueden en un camastro del pajar y atenderle de sus heridas, mientras que una criada, Maritornes, hace lo propio con Sancho. Cuando todos duermen, entra en la estancia Maritornes, que había quedado para "encontrarse" con un arriero que también duerme en el recinto. Una corriente de aire apaga el candil de la criada, y, sin poder ver, se equivoca y llega hasta la cama de don Quijote. Éste la abraza, tomándola por una alta dama, y le dice que no puede responder a su voluntad porque está molido y porque se debe a su señora Dulcinea. La criada forcejea, lo que despierta al arriero, que pega una paliza primero a don Quijote y luego a Sancho, que en la confusión de la oscuridad se estaba pegando con Maritornes. Acude el ventero a la refriega, y también lo hace un cuadrillero de la Santa Hermandad que duerme en la venta, el cual cree muerto a don Quijote, saliendo en persecución del arriero. Don Quijote le cuenta a Sancho la visita de "la hija del señor de este

castillo", que debía estar protegida por algún encantado moro ya que un descomunal gigante le golpeó en las quijadas, a lo que Sancho responde que también a él le han debido de aporrear cientos de moros. Regresa el cuadrillero, que ellos toman por el moro encantado, y como quiera que lo insultan, éste golpea con el candil a don Quijote en la cabeza. El caballero le dice a Sancho que pida ayuda para crear el bálsamo de Fierabrás y, una vez hecho, don Quijote lo bendice y se lo bebe, quedándose dormido al instante. Sancho, maravillado, lo prueba también, pero le hace vomitar. Amanece, y don Quijote se despierta como nuevo y deseoso de salir en busca de aventuras. No así el escudero, al que no le ha hecho ningún buen efecto el bálsamo. Dispuestos a marchar, don Quijote se despide del "alcaide" del castillo, es decir el ventero, quien le reclama el pago de los gastos del hospedaje. El caballero se indigna, pues pensaba que era un castillo, y no está dispuesto a pagar por no contravenir las leyes de la Caballería, y se marcha. El ventero reclama entonces el pago a Sancho, pero también se niega, por lo que entre aquel y los arrieros le mantean con violencia, mientras don Quijote asiste al castigo desde fuera sin poder intervenir.

De nuevo en camino, Sancho va lamentándose de que, salvo la del vizcaíno, no han ganado batalla alguna. Pero en ese momento Don Quijote ve venir por el camino a un hombre que según él lleva puesto el yelmo de Mambrino, el que juró conquistar, y presto se dirige lanza en ristre hacia él. El hombre, asustado, salta del burro, dejando caer el yelmo en su huida. Le pide a Sancho que lo recoja, y éste se da cuenta con sorna de que se trata de una bacía de barbero. Pero Don Quijote no hace caso de sus burlas y la reemplaza por su casco roto, mientras Sancho toma la albarda del otro burro y la pone en el suyo.

Al poco se encuentran con una cadena de galeotes. Sancho explica a su señor que son delincuentes que van a galeras por orden del Rey. Como a don Quijote no le gusta que vaya nadie donde no quiere, ruega a los guardianes que los libere. Éstos le llaman loco y le piden que se marche, por lo que el caballero golpea a uno. En la confusión que se genera aprovechan los reos para atacar y desarmar a sus guardianes, que salen huyendo. Una vez libres, don Quijote pide a los galeotes que en señal de agradecimiento vayan a El Toboso a presentarse a su señora Dulcinea, pero estos se burlan de él y le apedrean y golpean. Escarmentado el caballero, acepta el consejo de Sancho de refugiarse en la Sierra para huir de la Santa Hermandad que a buen seguro les buscará. Allí, don Quijote elige un lugar donde le dice a Sancho que imitará a Amadis haciéndose el desesperado, el loco y el furioso, por

causa de Dulcinea, y le pide que le lleve una carta a su amada y que le cuente las locuras que hará por ella. Sancho está dispuesto a hacer el encargo, pero antes de marcharse acepta ver alguna de estas locuras para poder jurarlo. El caballero se sube a una peña alta, donde se despoja de la ropa, se pone a dar saltos y rompe su camisa a jirones.

En otro lugar, el cura y el barbero están en una venta, donde han perdido la pista de Don Quijote, cuando hasta ellos llega Sancho, que se alegra de verles. Preguntado por su señor, al principio no quiere decirles donde ésta, hasta que confiesa que está en la Sierra haciendo penitencia por su señora Dulcinea, a la que él lleva una carta. Le piden como prueba que les enseñe la carta, pero Sancho la ha perdido, por lo que la recita, torpemente, de memoria. Convencidos, entran todos a la venta, y el cura y el barbero le dan cuenta a Sancho mientras comen de un plan para sacar a Don Quijote de la Sierra: le dirá que ha entregado la carta y que Dulcinea le pide que vaya a El Toboso. Se ponen en camino, con el barbero disfrazado de dama menesterosa como parte del plan. Cuando están cerca, Sancho se adelanta para dar a Don Quijote la respuesta de Dulcinea. Mientras esperan el cura y el barbero, llega hasta ellos un hombre vestido con harapos que les pide comida. Se la dan y le interrogan. Se llama Cardenio, y les cuenta su desdicha: de origen noble, estaba prometido con su amada Luscinda, pero su mejor amigo, don Fernando, hijo del Duque, y a su vez comprometido con una labradora vasalla suya, cuando conoció a Luscinda se enamoró también de ella y la pidió a su padre por esposa, lo que enloqueció a Cardenio, que huyó sin saber si la boda se celebró. Una canción les interrumpe, y al principio creen que es un muchacho, pero cuando se quita un gorro que lleva descubren que es una bella joven. Se acercan y le preguntan el porqué del disfraz. Ésta les cuenta que es Dorotea, hija de unos humildes labradores que trabajan para el Duque. Don Fernando, hijo menor de éste, se enamoró de ella e hizo todo lo posible por doblegar su voluntad, hasta que una noche la forzó a ser su esposa y la poseyó. Pero a los pocos días, se anunció la boda de don Fernando con Luscinda, aunque durante la boda se descubrió un papel en la que ésta decía que no podía ser la esposa de don Fernando porque ya lo era de Cardenio. Por eso ella se refugió allí, huyendo de su vergüenza. Cardenio se presenta y, ante estas palabras, piensa que todavía tienen esperanzas de que todo se restituya. En ese momento llega Sancho con noticias de su señor, quien dice que no está dispuesto a compadecer ante su señora hasta no hacer hazañas dignas de consideración. El cura, señalando a Dorotea, le dice a Sancho que están de suerte porque se trata de la princesa de Micomicón, que busca la ayuda de un caballero para librar

a su reino de un gigante. Sancho le ruega al cura que convenza a su señor de que se case con ella, y así él podrá acceder al gobierno de una ínsula. El cura aprovecha para contarles a Cardenio y Dorotea la causa por la ellos que están allí, y solicitan su ayuda para urdir una comedia, en la que Dorotea se presta a ser una princesa Micomicona más creíble que el barbero, quién a su vez, con una barba postiza, pasará por su escudero. El plan surte efecto, y Don Quijote acepta salir para ir en su ayuda.

Llegan todos a la misma venta donde ya estuvieran la última vez. El cura y los venteros lo reciben, y don Quijote, cansado, pide una cama mejor, a lo que la ventera responde que si se la paga, mejor se la dará. Mientras el resto están cenando, llega Sancho diciendo que su amo está luchando contra el gigante enemigo de la Princesa Micomicona, al que ha cortado la cabeza y hay sangre por todas partes. Acuden y se encuentran con que don Quijote está dando estocadas a unos odres de vino, derramándolo todo, con la consiguiente desesperación del ventero. Sancho se resiste a ver la realidad y busca la cabeza del gigante, y a duras penas consiguen calmar a Don Quijote y volverle a su lecho. Entra entonces la hija del ventero y anuncia la llegada de un grupo de huéspedes. Se trata de tres hombres enmascarados y una mujer con el rostro cubierto con un velo, que no deja de sollozar. Dorotea se preocupa por ella, pero uno de los hombres le dice que no lo haga si no quiere oír mentiras de su boca. Al oír esto la mujer se quita el velo y protesta, momento en que Cardenio reconoce en ella a Luscinda, y ambos corren a abrazarse. Al hombre que la retenía se le cae la máscara y, ante la sorpresa de Dorotea y Cardenio, vemos que se trata de don Fernando. Éste hace ademán de sacar la espada, pero Dorotea se lo impide, implora su amor y también se abrazan ambos. Juntos y en paz los cuatro, Luscinda cuenta como huyó de la boda y se refugió en un convento, de donde la sacó don Fernando para llegar a esta venta donde finalmente se han reunido y recompuesto las dos parejas. Sancho, testigo de todo, acude al lecho de don Quijote para decirle contrariado que la princesa Micomicona no es sino una dama llamada Dorotea, pero el caballero lo achaca a que todo lo que sucede en la venta es cosa de encantamiento. Mientras, los recién llegados son informados de la locura de don Quijote, y todos deciden seguir con la falsa de la princesa Micomicona hasta llevarlo a su aldea. De modo que cuando baja el caballero para comprobar lo que le ha dicho Sancho, le insisten en que no es así y la Princesa sigue precisando su ayuda, de lo que se congratula don Quijote, se ofrece a montar guardia esa noche por si les atacará otro gigante, y obsequia a los presentes con un discurso sobre la caballería andante. Estando de

guardia don Quijote, al amanecer llegan a la venta nuevos huéspedes, a los que don Quijote no quiere dejar entrar. Pero llega el ventero, que les abre, y entre ellos se encuentra el barbero al que don Quijote "conquistó" la bacía. Éste reconoce a Sancho y le reclama tanto su albarda como la bacía, a lo que don Quijote se niega, pues él insiste en que se trata del yelmo de Mambrino. Intervienen el cura, don Fernando y los demás, quiénes para seguir con la farsa, dan la razón a don Quijote y Sancho, dejando al barbero perplejo. Pero tres cuadrilleros que han presenciado todo, se niegan a aceptarlo y tratan de prender a don Quijote. Don Fernando lucha con ellos para impedirlo, Sancho porfía con el barbero por la albarda y el caballero se protege como puede. Por fin don Quijote pide calma, momento que el cura aprovecha para decirle a los cuadrilleros que él pagará al barbero y que, en cuanto a don Quijote, ya tienen pensado ellos cómo llevarle a su aldea para evitar que haga más locuras. Así, esa noche, todos disfrazados se llegan hasta la cama de don Quijote y, haciéndole creer que está encantado, le conminan a introducirse en una jaula, que suben a una carreta tirada por bueyes. Cardenio, Luscinda, don Fernando y Dorotea despiden a Don Quijote, así como la ventera y su hija, llorando. De esta manera es llevado hasta su aldea, donde la gente recibe con alborozo y risas a la peculiar comitiva. En su casa, le atienden y acuestan, y su sobrina se pregunta si estará curado. Cuando salen todos de la habitación, Don Quijote espabila y comienza a gesticular y gritar las excelencias de la caballería andante, con tales voces que la gente se acerca a su ventana a escucharle...

Ha pasado el tiempo. Las aventuras de Don Quijote y Sancho han dado la vuelta al mundo y han sido impresas en un libro por el sabio historiador árabe Cide Hamete Benengeli. El bachiller Sansón Carrasco ha traído un ejemplar al pueblo desde Salamanca, y Sancho se lo cuenta a Don Quijote, que desea conocerle. El bachiller manifiesta su admiración por el caballero y satisface la curiosidad de éste sobre el contenido del libro. Pregunta Don Quijote si promete el autor segunda parte, a lo que aquel responde que sí pero que no la ha hallado. Lógico, responde Don Quijote, pues a él corresponde escribirla con sus acciones, y le comunica al bachiller que dentro de tres días hará una nueva salida en busca de aventuras, y le pide consejo de por donde empezar, no sin antes pasar por El Toboso para encomendarse a su señora Dulcinea. Carrasco le aconseja que acuda a Zaragoza, a las justas que se celebran por las fiestas de San Jorge, y si es necesario se ofrece a servirle de escudero. Pero Sancho reclama ser una vez más su escudero, y Don Quijote no piensa en otro que no sea él. Carrasco alienta esta salida y Don Quijote se despide de él bachiller rogándole que guarde el

secreto. El día de la partida, el bachiller acude a despedirles, y a continuación se va a ver al cura, que sabía las intenciones de Carrasco, para decirle cuál es su plan para que Don Quijote vuelva a casa y nunca más salga de ella.

Mientras, Don Quijote y Sancho han llegado de noche a El Toboso. El caballero espera que su escudero le guíe hasta el "palacio" de Dulcinea, pero éste, para no desvelar que nunca llegó a conocerla, le dice que es mejor que el caballero espere escondido fuera de la ciudad, y al día siguiente él la buscará. Sancho planea hacerle creer que una labradora cualquiera es Dulcinea, ya que Don Quijote tampoco la conoce. Así, cuando ve llegar por el camino a tres labradoras, le dice que viene su Princesa acompañada de dos damas. Don Quijote afirma que sólo ve a tres labradoras sobre sus asnos, pero Sancho insiste de tal forma, que el caballero piensa que ha sido de nuevo víctima del maligno encantador, provocando las burlas y el desaire de las mujeres.

Mientras descansan de noche en un bosque, llega hasta el mismo lugar un caballero de armadura blanca con su escudero, que tiene una gran nariz. Este caballero – que no es otro que el bachiller Sansón Carrasco –, fingiendo que no le oye nadie, exclama que no hay mujer más hermosa que Casildea de Vandalia, lo que hace que Don Quijote le interpele diciendo que eso no es así. Pero el de la blanca armadura le dice que en honor de su dama ha vencido a muchos caballeros, incluido Don Quijote de la Mancha. Ante esto, Don Quijote no puede por menos que sacarle de su error, y le desafía en combate. El otro acepta y pone como condición que el vencido quedará a voluntad del vencedor. Esto acuerdan, y a la mañana siguiente tiene lugar el combate, del que, tras varias acometidas, resulta vencedor Don Quijote. Cuando éste se dirige al vencido, ve que se trata del bachiller y piensa que uno de sus enemigos ha tomado su forma, por lo que se dispone a matarlo, pero su escudero, quitándose su nariz postiza, le suplica que no lo haga. Sancho reconoce a éste como su vecino Tomé Cecial, y ambos se alegran de verse. Don Quijote hace confesar al caballero que no hay belleza más hermosa que la de Dulcinea y que nunca ha vencido a Don Quijote, hecho lo cual le deja marchar.

De nuevo en camino, Don Quijote y Sancho ven a una partida de caza formada por un grupo de nobles. Una dama queda rezagada para beber agua del río, y Don Quijote le pide a Sancho que se acerque a presentarle sus respetos. Así lo hace, y la dama le reconoce como el caballero del que sus aventuras andan impresas. Se lo dice a su marido, el duque, y éste se alegra pensando en las burlas que les va a preparar. Al bajar de su caballo Don Quijote

para saludar, tropieza y se cae. Los duques, divertidos, les invitan a su castillo, donde se adelantan dos lacayos con la orden de que se les prepare un gran recibimiento. Así ocurre: todos los súbditos les aclaman y les reciben con gritos y flores cuando llegan. Una vez vestidos con ropas acordes a su categoría, les llevan hasta la mesa para comer con los duques, donde la duquesa pregunta a Don Quijote por Dulcinea y éste le dice que está encantada vuelta en una fea labradora. Por su parte, el duque, que sabe del deseo de Sancho, promete a éste el gobierno de una ínsula suya. Estando esa tarde de cacería, en la tienda donde están los duques con Don Quijote y Sancho hace su aparición un demonio preguntando por el caballero de la Triste Figura. Dice ser enviado por el sabio Merlín, el cual trae a Dulcinea para desencantarla. Salen de la tienda, y desfilan ante ellos las carrozas de diversos magos con sus tenebrosos séquitos. Hasta que llega Merlín, acompañado de "Dulcinea encantada". Les dice que para que sea desencantada es necesario que Sancho se de 3.300 azotes por voluntad propia. Al principio se niega, lo que indigna a Don Quijote y el duque duda si darle el gobierno de la ínsula, por lo que termina aceptando a condición de dárselos cuándo quisiera. Dicho esto, la siniestra comitiva se marcha.

De nuevo en palacio, la cena es amenizada por danzarinas y un bailarín. El duque aprovecha para preguntarle a Sancho cuando va a empezar con los azotes, y dice que ya se ha dado cinco con la mano, y aprovecha para proclamar su cariño por su señor. De repente hace su entrada un barbado que anuncia la presencia de la condesa Trifaldi, conocida como la dueña Dolorida, que busca a Don Quijote. Aparece ésta, y les cuenta cómo el gigante Malambruno tiene encantados a la heredera de su reino y a su marido, a los que no liberará si no accede a luchar con él el valeroso Don Quijote. Éste, admirado por lo que escucha, acepta el reto. Para acudir al combate, el gigante manda un caballo de madera llamado Clavileño el alígero, que le llevará hasta su presencia. Traen a Clavileño, suben Don Quijote y, aunque se resiste, también Sancho. Con los ojos vendados, no ven la puesta en escena: fuelles soplando, antorchas y fuegos artificiales les hacen creer que están volando. Hasta que caen, y entonces el duque indica a todo el mundo que se tiren al suelo haciéndose los dormidos. Se quitan las vendas y ven a todo el mundo por los suelos. Don Quijote repara en una nota que pone que Malambruno, nada más saber que el caballero se ponía en viaje, deshizo el encantamiento. En ese momento, los duques hacen que se despiertan, y Don Quijote les da la buena nueva del éxito de la misión.

Al día siguiente, Sancho se dispone a partir para el gobierno de la ínsula de Barataria. Don

Quijote le da unos últimos consejos y su bendición, y se le despide con todos los honores. De la misma forma es recibido al llegar a la ínsula, y comienza su gobierno con la administración de justicia. Resuelve de manera admirable el caso de un sastre que estafó a un labrador y el de una falsa violada por un ganadero, tras lo que se dispone a tomar una succulenta comida, pero a cada gesto de ir a tomar un plato, el médico Pedro Recio, que dice velar por su salud, se lo impide. Sancho está a punto de estallar, cuando llega una carta del duque, en la que éste le anuncia que unos enemigos suyos quieren asaltar la ínsula. Esa noche, Sancho es despertado por sus súbditos, que le instan a armarse para defender la ínsula de un ataque. Le protegen de manera ridícula con dos escudos y le echan al suelo, donde le pisotean al ir y venir. Queda tan molido y desilusionado que decide abandonar la ínsula y regresar al palacio, donde comunica al duque que vuelve al servicio de don Quijote. Éste, por sentirse ocioso, les comunica a los duques su deseo de marcharse a Barcelona, pues sabe que un falso historiador cuenta que un Don Quijote estuvo en un torneo, y quiere desmentirle.

Allí son recibidos como héroes. Rodeados de la gente, llegan a la playa, donde un emisario del virrey le comunica que éste desea verle, pero en ese momento llega el Caballero de la Blanca Luna, que le dice que su dama es más hermosa que Dulcinea, y le reta en combate. Como condición si vence, exige que se retire durante un año sin tocar la espada. Don Quijote acepta, y se disponen a combatir. Pero, en esta ocasión, tras varias acometidas, es derrotado, y cuando el de la Blanca Luna exige sus condiciones, Don Quijote prefiere morir a negar que Dulcinea es la más hermosa. El caballero vencedor se contenta si a cambio Don Quijote se retira a su lugar un año como prometió, y éste lo confirma. El virrey, que ha presenciado el combate, manda seguir al Caballero de la Blanca Luna para averiguar quién es. Se trata de nuevo del bachiller Sansón Carrasco, que cuenta al virrey que los motivos que le mueven es tratar de sanar de su locura a Don Quijote.

Camino de la aldea, don Quijote le cuenta a Sancho que quizá deban ocupar el año de descanso haciéndose pastores. Llegan por fin a casa, donde cuenta a su sobrina y el ama, y a sus amigos el cura, el barbero y el bachiller, las últimas aventuras que le han traído de vuelta, y sus planes pastoriles. Pero no se encuentra bien, y deciden llamar al médico, que se preocupa por su estado. Le dejan dormir, y en el sueño reparador repasa sus aventuras, reconociendo el engaño en que vivía fruto de su locura. Despierta con el juicio libre y claro, pero se siente en trance de muerte y dice que ya no es don Quijote de la Mancha, sino

Alonso Quijano el bueno. Pide al cura que le confiese y tiene palabras cariñosas para Sancho. Se despide rodeado de todos sus seres queridos, expira y muere... El bachiller abre el libro *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, y sobre la imagen de don Quijote y Sancho Panza caminando hacia el horizonte podemos leer "...Y esto no fue el fin, sino el principio."

Comentario: Si dejamos de lado la posible versión de Narcís Cuyás de 1910, de la que existen dudas sobre su concreción (véase *El curioso impertinente*, 1910), ésta que nos ocupa sería la primera adaptación extensa que el cine español realizó de la obra *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes. En cualquier caso, lo que es seguro es que se trata de la primera obra de ficción producida en la etapa sonora. La película recoge y condensa diversos capítulos tanto de la primera como de la segunda parte de la novela, de manera más o menos fiel, y en general resumidos y dispuestos de manera cronológica, salvo por algunas diferencias, como veremos a continuación. También se utiliza en los diálogos de los personajes frases literales del texto, si bien unas veces se trata de diálogos y otras de descripciones y comentarios del narrador, y no siempre en el orden del libro ni en boca de los mismos personajes.

Comienza la película literalmente con las primeras líneas de la primera parte de la novela y con la presentación del personaje y de su locura (1:1, pero la sobrina, el ama, el cura y el barbero no intervienen hasta 1:5, cuando don Quijote regresa de su primera salida, por lo que no pueden ser testigos de los planes del hidalgo (entre otras cosas, en la novela Sancho descubre que Dulcinea es Aldonza Lorenzo en 1:25, y se lo cuenta al cura y al barbero en 1:26); por otra parte, algunos de los desvaríos de don Quijote que vemos en la película los cuenta su sobrina en 1:5). Tiene lugar la primera salida, donde llega a una venta (1:2), en la que es armado caballero (1.3). Camino de casa, sucede el encuentro con unos viajeros, del que sale mal parado (1:4, donde se nos dice que son unos mercaderes toledanos, y el criado le golpea con la propia lanza rota del caballero), siendo recogido por su vecino Pedro Alonso (1:5, pero Alonso espera a que se haga de noche para entrar al pueblo, y en la casa con la sobrina y el ama están el cura y el barbero). En la casa, queman los libros de caballerías mientras don Quijote duerme (1:6). Despierta igual de loco y, más tarde, se desespera por su encierro, cuando hace su aparición Sancho Panza, literalmente como caído del cielo (en la novela no se especifica cómo y dónde le aborda don Quijote), y el compadre de Sancho en el tejado parece ser Tomé Cecial, al que luego se encontrarán como escudero de El Caballero

de los Espejos (en la novela no aparece hasta II:12-15); don Quijote nombra a Sancho su escudero, y con él hace la segunda salida (I:7). Ya en camino, les sucede la aventura de los molinos (I:8, donde el caballero cae a la primera embestida y su lanza queda hecha pedazos), la pendencia con el vizcaíno (I:8-9, donde Sancho recibe una paliza de los mozos de los frailes, y el vizcaíno va montado en mula), menciona el bálsamo de Fierabrás y el yelmo de Mambrino (I:10), que enlaza con la aventura de los rebaños (I:18, donde Sancho se libra en esta ocasión de la paliza, pero al final de la "batalla" don Quijote vomita sobre su escudero, y éste hace lo propio sobre su amo), que supone una alteración del orden cronológico, pues en la novela esta aventura tiene lugar después de la estancia de Don Quijote y Sancho en la venta, y no antes. Llegan a una venta (final de I:15), donde esa noche tiene lugar el suceso con Maritornes y el arriero (I:16, donde la asturiana Maritornes es tuerta, y don Quijote esa noche imagina que la hija del señor del castillo se prestaría a yacer con él, lo que abona la confusión con Maritornes). Luego, la ventera prepara el bálsamo de Fierabrás, don Quijote se marcha de la venta sin pagar y mantean a Sancho (I:17, donde el bálsamo lo elabora don Quijote, lo bebe y le hace vomitar, aunque también le deja dormido y descansado). Sucede la ganancia del yelmo de Mambrino (I:21, donde se nos explica que el dueño de la bacía es un barbero que va de un pueblo a otro, y Sancho pide permiso a su señor para poder cambiar su albarda con la del asno del barbero) y la liberación de los galeotes (I:22), pero en la novela, entre ellos se encuentra Ginés de Pasamonte, que será quien después robe el rucio a Sancho en I:23, y que al no tener protagonismo en la película, esto último se omite, como también el pasaje del retablo de Maese Pedro (II:25-27), donde el titiritero no es otro que Ginés de Pasamonte. Don Quijote y Sancho se internan en Sierra Morena (comienzo de I:23), donde el caballero le encarga a su escudero llevar una carta a Dulcinea, que vemos que firma como "El Caballero de la Triste Figura", cuando hasta ahora en ningún momento de la película se le ha nombrado así (en la novela, Sancho le da este sobrenombre en I:19); a continuación, don Quijote hace penitencia por Dulcinea (I:25). Sancho se encuentra con el cura y el barbero en la venta (I:26, donde el escudero, a lomos de Rocinante, no quiere entrar en la venta por ser en la que le mantearon). Los tres se internan en la sierra en busca de don Quijote, el cura y el barbero se encuentran con Cardenio (en la novela, Cardenio hace su aparición, todavía sin que sepamos su nombre, en I:23, y primero le ve don Quijote a lo lejos en la sierra), que les cuenta su historia (I:27), aparece cantando Dorotea (en la novela, es Cardenio el que canta cuando lo descubren el

cura y el barbero en I:27), que cuenta la suya (I:28), se pone en marcha la farsa de la princesa Micomicona y consiguen sacar a don Quijote de la Sierra (I:29); sin que se nos termine de aclarar, en esta última parte desaparece el cura, que aparece más tarde en la venta recibiendo a Don Quijote y a la cuadrilla. Llegan a la venta, don Quijote se acuesta (principio de I:32) y sucede la batalla con los cueros de vino (I:35; en el libro, este incidente interrumpe la lectura del cura de la *Novela del curioso impertinente*). Con la llegada de unos misteriosos huéspedes, se recomponen las parejas Cardenio-Luscinda y don Fernando-Dorotea (I:36; nótese que allí donde Cervantes dedica largas partes de diferentes capítulos a contar la desdichada, aunque finalmente resuelta de manera feliz, historia de estos cuatro personajes -I:23-24, I:27-29 y I:36- la película la resuelve, una vez más, haciendo gala de una extremada síntesis en situaciones y diálogos). Don Quijote comprueba que lo que le ha dicho Sancho de la princesa no es verdad (I:37, donde Sancho recibe la reprimenda de su señor por mentirle) y declama un parlamento sobre el oficio de la caballería andante (I:37-38; los guionistas realizan una reducción de lo que se conoce como *Discurso de las armas y las letras*, del que en la película apenas perviven unas líneas, que en la novela lo pronuncia Don Quijote durante la cena, a la que se han unido dos recién llegados, el cautivo y Zoraida). Esa noche don Quijote monta guardia (I:42), hasta el amanecer (en la novela, estando de guardia don Quijote, la hija del ventero y Maritornes le gastan la broma de atarle su mano a través de las rejas de una ventana, y así le encuentra el amanecer), cuando llegan nuevos clientes (I:43; en la novela, los primeros que llegan son unos criados del padre de don Luis - I:43-44-, y no será hasta más tarde cuando entre en la venta el barbero robado, I:44), entre los que se encuentra el barbero al que quitaron la bacía y la albarda, las cuales reclama, produciéndose la intervención de los cuadrilleros (I:44-46, donde el ventero se pone de parte de estos en la pelea, porque también era uno de ellos). Sigue el encantamiento y enjaulamiento de don Quijote (I:46-47, donde don Quijote está atado de pies y manos), la partida de la venta (I:47) y la llegada a la aldea y a su casa (I:52).

Ha pasado el tiempo, las aventuras de don Quijote han sido escritas en un libro, y un ejemplar lo trae desde Salamanca el bachiller Sansón Carrasco (en la novela, la segunda parte comienza con la visita del cura y el barbero a don Quijote -II:1-, y no será hasta el tercer capítulo cuando intervenga el bachiller Sansón Carrasco). Sancho se lo cuenta a don Quijote (II:2), éste charla con el bachiller sobre el libro y le anuncia una nueva salida (II:3-4), que el bachiller alienta (II:7, donde Carrasco anima a salir a don Quijote ante las maldiciones

de sobrina y ama). Carrasco les acompaña para despedirles y luego acude a contarle al cura sus planes (II:7; en la novela, esta visita al cura se produce en II:7, pero no sabremos su contenido hasta II:15, cuando se descubra la identidad y los motivos de El Caballero de los Espejos/Sansón Carrasco después de su fracaso en el combate con don Quijote). Don Quijote y Sancho llegan a El Toboso (II:9), donde el escudero le hace creer a su amo que una labradora es Dulcinea y don Quijote cree que está encantada (II:10; en la película, las tres aldeanas que salen del pueblo por el camino, después del encuentro con don Quijote y Sancho inexplicablemente toman el camino de regreso).

Se produce el encuentro en el bosque con el Caballero del Bosque o de los Espejos (II:12), al que reta don Quijote y vence, descubriendo que es Sansón Carrasco (II:14-15, donde Don Quijote ayuda a Sancho a subir a un alcornoque para ver mejor el combate, gracias a lo cual éste dura poco, al pillar descolocado a su oponente). En la película, tras aceptar don Quijote las condiciones del reto, el Caballero del Bosque le replica: "Está bien. Amanecerá Dios y medraremos". Pero en la novela, esta frase se la dice el escudero de este caballero (Tomé Cecial disfrazado) a Sancho Panza, tras una discusión en la que el primero convence a Sancho de que ellos también han de pendenciar como sus señores (escena que no está en la película). En la película, la batalla se dilata más que en la novela, en la que en rigor apenas sucede una acometida. Por último, en la novela la incógnita sobre la identidad del Caballero del Bosque se despeja al mismo tiempo tanto para don Quijote y Sancho como para el lector (por más que el caballero achaque a encantamiento dicha identidad). Pero en la película no ocurre así, pues el espectador sabe de antemano que se trata de Sansón Carrasco, ya que vemos su rostro de manera nítida nada más aparecer éste en el bosque.

Se encuentran con los duques, que les invitan a su castillo (II:30; en la novela don Quijote se presenta como el Caballero de los Leones, sobrenombre adoptado tras la aventura de II:17, pero que al no estar en la película se omite), donde les hacen un gran recibimiento (II:31). Durante la comida, el duque promete a Sancho el gobierno de una ínsula (II:32, donde don Quijote tiene una enconada discusión con un eclesiástico). Mientras están en una cacería, se les presenta un cortejo de encantadores y Merlín les dice cómo desencantar a Dulcinea (II:34-35). De nuevo en palacio, durante la comida (amenizada por la actuación de un bailarín y unas bailarinas, que no está en la novela) aparece la condesa Trifaldi que pide ayuda a don Quijote para que viaje a lomos de Clavileño a salvar a su reino (II:36-41). Asistimos al gobierno de Sancho de la ínsula de Barataria (II: 42-45, II:47 y II:53). De nuevo

Sancho en el castillo de los duques con su amo, deciden dejar su compañía y partir hacia Barcelona (II:57; en la novela parten hacia Zaragoza, y no será hasta II:59 cuando, al conocer en una venta la edición del *Quijote* de Avellaneda, decidan cambiar de rumbo e ir a Barcelona. En la película Don Quijote alude a ello, sin mencionar el nombre de Avellaneda ni el de su libro, cuando se despide de los duques). Don Quijote y Sancho son recibidos con vítores (II:61), y en esta secuencia de la película, don Quijote se maravilla de que la gente le conozca, sin darse cuenta de que en la grupa de Rocinante lleva un cartel que pone "Éste es Don Quijote de la Mancha". Los guionistas utilizan una broma que le gasta el personaje Antonio Moreno a don Quijote en II:62 de la novela, pero se olvidan de justificar adecuadamente esta inclusión.

En la playa don Quijote es retado por el Caballero de la Blanca Luna, que le vence (II:64; una vez más los guionistas alargan la pelea mucho más de lo que lo hace Cervantes, ya que en la novela El Caballero de la Blanca Luna derriba a don Quijote a la primera acometida), y que no es otro que de nuevo Sansón Carrasco (II-65). Don Quijote y Sancho, de regreso a la aldea, hacen planes pastoriles (II:66-67). Llegan a la aldea, donde don Quijote cae enfermo, expira y muere (II:72-74, donde don Quijote hace testamento y muere tres días después). Las últimas imágenes de la película son de Carrasco abriendo un ejemplar de la edición princeps de la novela *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* (1605), y en el letrero final podrían cobrar sentido los primeros versos del epitafio escrito por el bachiller en ella: "Yace aquí el hidalgo fuerte / que a tanto extremo llegó / de valiente, que se advierte / que la muerte no triunfó / de su vida con su muerte." El hecho de que don Quijote pronuncie antes de morir "Jesús, Jesús, Jesús", y la película termine con el letrero "...Y esto no fue el fin, sino el principio" (ambas cosas ausentes en la novela), ahonda sin duda en una relectura cristiana del sentido de la novela alejada de las intenciones de Cervantes, como ha observado, entre otros, Fernando Lara (véase su texto "*El Quijote*". *Variaciones sobre un mito* en este mismo libro).

Un año antes de la celebración del IV Centenario del nacimiento de Cervantes, la empresa CIFESA se puso en marcha para asegurarse la exclusiva de la adaptación de la novela en tan señalada efeméride: en carta de fecha 9 de octubre de 1946, Vicente Casanova (consejero delegado de la empresa) comunicaba al director general de Cine y Teatro el propósito de rodar una superproducción basada en *El Quijote* y pedía que, si bien aún no podían presentar el guion, se tomara nota del propósito para que se reservase la exclusiva de la

realización cinematográfica de la obra de Cervantes [AGA (03)121, Caja nº 36/4693], y de esta manera cortocircuitar cualquier otro intento en este sentido (como el que planeaban llevar a cabo Camilo José Cela y Jaime de Mayora, interpretado por el primero y dirigido con el segundo, pero que sería desechado al anunciarse el proyecto de Rafael Gil). Con *Don Quijote de La Mancha* CIFESA pretendía iniciar una operación de prestigio con la que apuntalar el relanzamiento de la empresa tras la crisis que sufrió en los años precedentes, un nuevo período caracterizado por "la elaboración exclusiva de superproducciones, films en los que impera el boato y el derroche, con argumentos y repartos cuidadosamente elegidos, grandes festejos en la sesión de estreno y despliegues publicitarios acordes con la impresión que se quiere producir de situar al espectador ante objetos de categoría suntuaria, irrepetibles y artesanales, como una joya o un palacio." (José Luis Téllez: "De historia y de folklore (Notas sobre el 2º período Cifesa)", en *Archivos de la Filmoteca*, nº 4, diciembre/febrero de 1990, pág. 51). Para ello Vicente Casanova no escatimó esfuerzos para contar con los mejores efectivos de la época, empezando por un director que ya había demostrado solvencia en adaptaciones literarias para la casa, Rafael Gil (1913-1986): desde que debutara como director de largometrajes con la adaptación de un cuento de Wenceslao Fernández Flórez (*El hombre que se quiso matar*, 1941), había realizado nada menos que nueve adaptaciones antes de enfrentarse al *Quijote*. Como guionista, destaquemos su intervención en las películas *Leyenda rota* (Carlos Fernández Cuenca, 1939) y *La gitanilla* (Fernando Delgado, 1940), con las que se había iniciado en el mundo cervantino. Rafael Gil elaboró el guion a partir de una "síntesis literaria" (tal y como rezan los títulos de crédito) del periodista, crítico teatral y profesor de cine Antonio Abad Ojuel (1911-1989), quien como guionista se especializaría en adaptaciones de grandes novelas y obras teatrales (véanse sendas entrevistas con ambos en este mismo libro).

La dirección se vio arropada por el talento de técnicos como el director de fotografía Alfredo Fraile (1912-1994), quien ya había intervenido como segundo operador en la adaptación de Cervantes *La gitanilla* (Fernando Delgado, 1940), y que citaba entre sus fuentes de inspiración, curiosamente, los dibujos del artista francés René Georges Hermann-Paul (1864-1940). Reseñable también es la participación del director artístico Enrique Alarcón (1917-1995), que en 1942 fue nombrado decorador-jefe de CIFESA, debutando en tal cometido con *Huella de luz* (1942), con Rafael Gil, director al que se mantuvo muy ligado, iniciando una trayectoria que comprende más de 250 películas, entre las que se cuenta *Cervantes/Les*

aventures extraordinaires de Cervantes/Le avventure e gli amori di Miguel de Cervantes (Vincent Sherman, 1967). Alarcón fue responsable de unos decorados cuya construcción ascendió a la cantidad de 1.181.111,60 pesetas, casi el 25% del coste total de la película: "(...) aproveché para jugar con vivencias mías, pues como soy de La Mancha, he vivido en un pueblo bastante localista y pertenezco a una familia muy antigua. Todo esto me sirvió de mucho para los decorados de *El Quijote*. Así, por ejemplo, el despacho de don Quijote en la película era una reproducción fiel del de una hermana de mi padre; el corral de la venta era una combinación entre el corral de mi bodega y el de la bodega de mis primos; el Tribunal de Justicia de Sancho se me ocurrió hacerlo copiando un jaraiz de mi bodega, todo rodeado de tinajas." (Andrés Linares [ed.]: *El decorador en el cine: Enrique Alarcón*; 14 Festival de Cine de Alcalá de Henares, Alcalá de Henares, 1984, pág. 80).

Mención especial requiere la elección de autor de la banda sonora de la película, que recayó en el compositor Ernesto Halffter (1904-1989), quien se prodigaría poco en el cine (tan sólo compuso la banda sonora de diez largometrajes), y cuya elección parecía que no podía ser más adecuada, dada la querencia del músico por el mundo cervantino, con obras como la *Serenata a Dulcinea* (1944), *La suite sinfónica de Dulcinea* (1944), o, más tarde, *Nocturno y Serenata de Don Quijote a la enamorada Altisidora* (1981). Sin embargo, su trabajo en la película no fue bien apreciado por la crítica de su época, excepción hecha de Gerardo Diego (véase su texto en este libro), mientras que hoy en día hay quien, como Roberto Cueto, reclama que "se hace perentoria una regrabación o una *suite* sinfónica que permita apreciar en su justa medida el notable trabajo de Halffter, si bien también es cierto que su potente orquestación germánica entra a veces en directa pugna con los diálogos, o que adolece de la grandilocuencia exigida por el film: basta escuchar el *Gloria* o los aires wagnerianos de los títulos de crédito para entender que el mito cervantino ha perdido su condición marginal para convertirse en emblema institucional de la cultura española. Pero tampoco hay duda de que Halffter, siguiendo paso a paso los modelos del *scoring* americano, logra bellas páginas enraizadas en el romanticismo nacionalista hispánico." ("*Sinfonías de La Mancha. La música en las versiones cinematográficas de El Quijote*", en: "Don Quijote en el cine", *Nosferatu. Revista de cine*, nº 50, diciembre de 2005, págs. 67-68).

En cuanto a los intérpretes, no hubo dudas sobre los actores que debían encarnar a los dos protagonistas: Rafael Rivelles (1898-1971) sería don Quijote y Juan Calvo haría de Sancho Panza (1892-1962), y ambos cosecharon casi unánimemente elogiosos comentarios por su

trabajo. Ellos estaban al frente de un extenso reparto en el que intervinieron un buen número de los mejores intérpretes de la época, entre los que cabe hacer mención a Fernando Rey (1917-1994), en la que no sería la primera pero sí la interpretación suya de mayor envergadura hasta el momento relacionada con la filmografía cervantina, preludeo de las que habrían de venir: algunas fuentes ya le citan como figurante en *Leyenda rota* (Carlos Fernández Cuenca, 1940) y en *La gitanilla* (Fernando Delgado, 1940), y después de la película de Rafael Gil interpretó el personaje del duque en la versión de Carlo Rim (1965), fue Felipe II en la película *Cervantes/Les aventures extraordinaires de Cervantes/Le avventure e gli amori di Miguel de Cervantes* (Vincent Sherman, 1967), realizó una colaboración en el montaje de Jesús Franco *Don Quijote de Orson Welles* (1992) y, finalmente, encarnó a uno de los Quijotes más conseguidos y elogiados en la serie de Televisión Española dirigida por Manuel Gutiérrez Aragón *El Quijote de Miguel de Cervantes* (1991). Sobre *El Quijote* de Gil, Fernando Rey recordaría: "Rodando en la Mancha pasamos un calor atroz, porque entonces no existían las armaduras de plástico como ahora, nos poníamos verdaderas armaduras; cuando terminábamos de rodar, el metal no se podía tocar, abrasaba y nosotros estábamos dentro. Ha sido juzgado con severidad a posteriori, pero yo creo que fue un buen *Quijote*, ortodoxo y bastante fiel" (Pascual Cebollada: *Fernando Rey*; C.I.L.E.H., Madrid, 1992, pág. 107).

También encontramos, en el pequeño papel de uno de los frailes, a Ángel Álvarez (1906-1983), quien ya se puso el disfraz de Sancho Panza en la farsa puesta en escena en *Leyenda rota* (Carlos Fernández Cuenca, 1940) y que años más tarde interpretará de nuevo al escudero en el cortometraje de Eduardo García Maroto *Aventuras de Don Quijote* (1960). Y por cerrar el capítulo interpretativo, señalemos como curiosidad que en la solicitud de permiso de rodaje (de fecha 17 de abril de 1947), estaban previstos actores que luego no participaron, como José Isbert (el barbero) o Isabel de Pomés (Dorotea), o lo hicieron en otros papeles, como Manolo Morán quien, previsto como "el ventero", sería finalmente el barbero maese Nicolás [AGA (3)121 Caja nº 36/4693].

Del rodaje, que tuvo lugar el mismo año de la celebración del IV Centenario, Carlos Fernández Cuenca proporciona datos abundantes y precisos (véase su *Historia cinematográfica de "Don Quijote de la Mancha"* en este mismo libro).

La película vino precedida desde años atrás de un intenso debate en las páginas de las revistas especializadas en el que escritores, académicos y cineastas opinaban sobre las

relaciones cine-literatura y sobre la oportunidad y pertinencia de las adaptaciones, algo que no era nuevo en nuestro cine, pero que siempre se intensificaba ante la inminencia de una adaptación importante, como sin duda lo era la película de Rafael Gil. En este sentido, resulta significativo el reportaje “Lo que opinan sobre *Don Quijote de la Mancha* diversas personalidades”, que apareció en la revista *Primer Plano* el 28 de septiembre de 1947. Debate que habría de continuar después, y de hecho no ha dejado de producirse hasta nuestros días. En cualquier caso, la producción recibió desde el primer momento un amplio respaldo oficial: antes de comenzar el rodaje, el Sindicato Nacional del Espectáculo le concede un crédito gratuito a la productora por el 40% del presupuesto reconocido, el máximo permitido (el coste final ascendió a 4.937.384,83 pesetas [AGA (03)121, Caja nº 36/3321, Exp. nº 8.027]); una vez finalizada, fue clasificada como de 1ª A y de Interés Nacional, por lo que se le concedió cinco permisos de doblaje, ganó el Tercer Premio del Sindicato Nacional del Espectáculo, dotado de 400.000 pesetas. Además, CIFESA pudo contar con la abundante propaganda del régimen y de sus medios acólitos: ya vimos cómo el *NO-DO* realizó un reportaje de la visita de la esposa de Franco a los estudios de Sevilla Films donde se estaba rodando la película (véase la ficha correspondiente al reportaje *Cinematografía. NO-DO nº 239-B, 1947*), y más tarde veremos como también se ocuparía del estreno de la cinta (véase la ficha correspondiente al reportaje *En el IV Centenario de Cervantes. NO-Do nº 271-A, 1948*). Por otra parte, la revista *Radiocinema* dedicó su número 140 (1 de octubre de 1947) de manera monográfica a la película cuando todavía no había acabado el rodaje. Con todo y con eso, no se pudo evitar que la película constituyera un fracaso comercial, como describe Fèlix Fanés en *El cas CIFESA: vint anys de cine espanyol (1932-1951)* (Filmoteca de la Generalitat Valenciana, Valencia, 1989, pág. 256). Este historiador cifra las pérdidas totales de la película en 662.767 pesetas, de las que CIFESA se resarciría ese mismo año gracias al enorme éxito que supuso *Locura de amor* (Juan de Orduña, 1948) (*óp. cit.*, pág. 269).

Por su parte, las críticas de la época fueron desde el entusiasmo incondicional a la tibieza en su acogida. Estas últimas coincidían en situar el principal problema de la adaptación en su falta de emoción y en su excesiva fidelidad a la letra y no tanto al espíritu de la novela de Cervantes, que traducido a las imágenes que la conforman podría resumirse en este acertado análisis visto desde el momento actual y debido a Ferrán Herranz: "La película se muestra decididamente menos respetuosa con el original de lo que su intención refleja;

precisamente por su excesiva sumisión a la estructura seriada del texto literario, el fugaz planteamiento de la trama sólo sirve como prólogo a la sucesión de episodios, y la información que concierne a los personajes se da por sabida de cara al espectador, por lo que alguien que no haya leído el *Quijote* o que simplemente no recuerde cada uno de sus episodios no podrá constituirse en idóneo receptor, mientras que quien lo haya leído o lo recuerde relativamente tampoco recibirá informaciones de interés y se estará enfrentando con dos horas de síntesis de algo que ya conoce." (*El Quijote y el cine*; Cátedra, Madrid, 20165, pág. 56).

Reseña: "Noble, el propósito; inteligente, la realización; esmerado, el artificio cinematográfico; escrupulosa, en general, la sinopsis de nuestro gran libro.(...) Y, sin embargo, las emociones que en nosotros aviva la película, o mejor dicho, la evocación por medio de la pantalla de las emociones que el libro nos ha suscitado siempre no consigue ese punto de suspensión de ánimo que toda gran obra de arte origina. Luego, hay algo que falla en la transposición. El espíritu del libro no está en ella, ni acaso sea posible arrancar ese gran secreto a sus páginas maravillosas. (...) Pero el director de la película ha querido insertar en dos horas y pico de acción atropellada todo, o casi todo, el *Quijote*, con excepción de los cuentos accesorios (...) Con todos los respetos, pues la obra de Rafael Gil es, sin duda, muy importante –la más importante– en la producción nacional, a este *Quijote* le faltan muchas cosas –que son las mejores del libro– y le sobran otras, que nada representan en la grandeza del libro; y hubiese sido más cuerdo compaginar lo indispensable con lo significativo, desechando aventuras y episodios inocuos, y exaltando aquellos que podrían acercar la película a la obra de Cervantes." ('N', en *ABC*, 3 de marzo de 1948, pág. 16).

El curioso impertinente

España/Italia, 1948.

Producción: Valencia Films.

Productor: Teddy Villalba.

Director: Flavio Calzavara.

Argumento: A partir de la obra teatral homónima de Alessandro de Stefani, basada en la "Novela del Curioso impertinente" incluida en *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*

de Miguel de Cervantes.

Guion y diálogos: Antonio Guzmán Merino.

Fotografía: Ugo Lombardi.

Música: Emilio Lehmborg.

Montaje: Margarita de Ochoa.

Decorados y Asesor de ambiente: Teddy Villalba.

Vestuario: Peris Hermanos.

Maquillaje: Arcadio Ochoa.

Intérpretes: José María Seoane (Anselmo), Aurora Bautista (Camila), Roberto Rey (Lotario), Rosita Yarza (Leonela), Valeriano Andrés (Jacobo), Manuel Kayser (Cervantes), Eduardo Fajardo (Boccaccio), Ricardo Arévalo (Cósimo), Eugenia Vera (Doña Giovanna), Carlos Rufart (Administrador), Miguel Pastor, Encarna Paso.

Blanco y negro.

Ficción.

86 minutos.

Fecha de estreno: Madrid: 20 de abril de 1953, en los cines Actualidades y Voy.

Sinopsis: Anselmo, casado con Camila y enamorado de ella, quiere poner a prueba la fidelidad de su esposa y encomienda a su mejor amigo, Lotario, que intente seducirla, a lo que éste se opone rotundamente, teniendo que acceder al fin, en vista de la determinación de Anselmo de encargarse de ello a un seductor de oficio. Este peregrino encargo no lo hace por indignidad ni bajeza de carácter, sino por una inquietud morbosa que le atosiga y le obsesiona, dudando si su esposa le es fiel por amor hacia él o simplemente porque nunca ha tenido ocasión de engañarle con otro amor: es una curiosidad malsana e impertinente, cuya consecuencia es la caída de la frágil Camila y el engaño del insensato Anselmo.

Hasta aquí todo parece una historieta arrancada de *El Decamerón*, y así lo confirma el propio Cervantes, en una fantástica 'entrevista' con Boccaccio, que le aplaude, creyendo terminada la aventura, con un marido traicionado y feliz y dos amantes venturosos.

Pero a Cervantes no le satisface este final. Para él la mentira no es un desenlace. Sabe que hay una ley divina y humana que castiga a los que han traspasado los límites consentidos a los mortales, que no es posible transgredir impunemente. Al pecado han de seguir el arrepentimiento y la expiación.

Se reanuda la acción cinematográfica hasta que llega el desenlace y se restablecen las

normas morales conculcadas. Anselmo, al descubrir el engaño por la huida de su esposa – que teme ser delatada por su doncella, Leonela-, abandona su casa de Florencia para retirarse a sus posesiones de Volterra, pero al hacer un descanso en un mesón del camino, se entera de los comentarios que en Florencia se hacen sobre lo sucedido, donde le creen un marido complaciente y decide ir en busca de los amantes que horas antes pasaron por allí, según oye relatar a la Maritornes. Después de una desenfundada carrera a caballo y ante el cansancio de sus perseguidos, encuentra a estos en las ruinas de un castillo, cerca de la frontera. Allí le declara a su esposa el engaño de que ha sido víctima, ya que todo lo que hizo Lotario fue impulsado por él. Camila, ante el desengaño, hace responsables a ambos de su pecado y Anselmo dice a Lotario: «Me creen un marido complaciente, y el único medio de desmentir a estos miserables es batirme contigo». Van a hacerlo, pero en ese momento Anselmo ruega al cielo perdón no llegando a cruzar las armas, por sobrevenirle un ataque al corazón, del cual muere.

Comentario: Lo primero que tenemos que señalar es que esta película no se basa directamente en la "Novela del curioso impertinente", que se desarrolla a lo largo de los capítulos 33, 34 y 35 de la primera parte de la novela *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes, sino en la obra teatral de Alessandro de Stefani (1891-1970) que, con el título de *El curioso impertinente*, se basa en dichos capítulos de la obra cervantina para conformar su propio texto. El italiano De Stefani, escritor, periodista radiofónico, crítico de cine, traductor del inglés y del francés, prolífico guionista cinematográfico (entre otros, escribió el guion de la película de Edgar Neville *La muchacha de Moscú/Sancta Maria*, 1941), director de cine (*La Lanterna cieca*, 1921; *La testa della medusa*, 1921; *Il mistero in casa del dottore*, 1922) y un reconocido y popular dramaturgo, estrenó su obra por primera vez con motivo de la clausura de la Asamblea Cervantina de la Lengua Española, en una función de gala que se celebró en el Teatro Calderón de Madrid el 9 de octubre de 1947. El posterior estreno comercial tuvo lugar el 20 de noviembre de ese mismo año en el Teatro Español. La adaptación corrió a cargo de Tomás Borrás, la dirección fue de Cayetano Luca de Tena y la escenografía de Emilio Burgos. Los principales papeles corrieron a cargo de Mercedes Prendes (Camila), Porfiria Sanchiz (Leonela), José Rivero (Cervantes), Enrique Guitart (Anselmo) y Adriano Domínguez (Lotario).

Comparando el argumento reproducido (proveniente de la solicitud de censura y clasificación) con la obra original en que se inspira, vemos que en líneas generales la trama

corresponde a lo que escribió Cervantes, con algunas diferencias de cierta importancia. Entre las aportaciones del dramaturgo antes, y del guionista después, destaquemos la intervención del propio Cervantes, primero al comienzo de la película y, más tarde, cuando tiene una conversación con Boccaccio, cuya presencia no resulta en absoluto gratuita, pues no ha dejado de ponerse de relieve la deuda que "La Novela del curioso impertinente" de Cervantes tiene con el esquema narrativo florentino en su planteamiento y desarrollo, si bien no en su conclusión moral (véase, por ejemplo, Hans-Jörg Neuschäfer: *La ética del Quijote. Función de las novelas intercaladas*, Gredos; Madrid, 1999, págs. 59-75). Así se pone de manifiesto en la conversación entre los dos escritores y, a este respecto, también son esclarecedoras estas palabras de Stefani escritas el mismo día del estreno teatral: "La intervención de Boccaccio está fundada en mi deseo de puntualizar el traspaso espiritual del concepto libre de prejuicios florentino al concepto español, de una superior moral católica" ("Autocrítica" en *ABC*, 20 de noviembre de 1947, pág. 16). Siguiendo con la trama argumental, la entrevista de los dos escritores tiene lugar antes del trágico desenlace, y ocurre en la película aproximadamente en el mismo lugar en que, en *El Quijote*, el cura ha de interrumpir la lectura pública de la novela en la venta porque Sancho les dice que su señor está luchando contra unos gigantes, que son odres de vino (I:35). A partir de aquí, el desenlace de la película difiere del de la novela. En ésta, tras huir Camila de casa acude a la de Lotario, quien decide llevarla a un monasterio y él se va con destino incierto, mientras que en la película Anselmo va a refugiarse de su desdicha a la aldea de un amigo, y en el camino se entera de lo que dicen de él por un viajero que viene de Florencia. El desventurado Anselmo muere de pena en la aldea de su amigo, dejando una nota en la que se reprocha a sí mismo su impertinencia y perdona a Camila; por su parte, Lotario muere en el campo de batalla, y Camila fallece en el monasterio de tristeza por la muerte de su amado Lotario.

El curioso impertinente fue la segunda producción que abordó la empresa Valencia Films, fundada el año anterior, al frente de la cual estaba el director artístico Tadeo 'Teddy' Villalba (1909-1969), quien también se encargó de los decorados (según parece, cerca de cuarenta, de gran vistosidad). Fue el autor de la obra teatral, De Stefani, quien sugirió a Villalba su adaptación al cine (según cuenta este en una carta dirigida a la Dirección General de Cinematografía y Teatro, de fecha 12 de marzo de 1948 [AGA (03)121, Caja nº 36/4700]), proponiendo a sus compatriotas Flavio Calzavara (1900-1981), como director, y Ugo

Lombardi (1911-2002), como director de fotografía, mientras que del guion se hizo cargo Antonio Guzmán Merino (1894-1967), quien ya había hecho lo propio con otra película basada en Cervantes, *La gitanilla* (Fernando Delgado, 1940). La confección del reparto tiene sus curiosidades. Por ejemplo, para el papel de Anselmo se contó con un actor de probada experiencia como José María Seoane (1913-1989), quien este mismo año aparecía en la película *Don Quijote de la Mancha* (Rafael Gil, 1948) en el episódico papel de Cardenio. Este actor estaba casado con Rosita Yarza (1922-1996), que en *El curioso impertinente* interpreta a la criada Leonela. Hubo cambios en los actores (para Cervantes se pensó en Santiago Rivero, y para Boccaccio en Manuel Arbó), siendo el más significativo el que afectaría al papel de Camila, para el que se había pensado en nombres como los de Amparo Rivelles o Ana Mariscal (solicitud del permiso de rodaje, de fecha 8 de marzo de 1948), pero al final se contrató a una entonces casi desconocida actriz teatral, Aurora Bautista (1925-2012), que acababa de rodar su primera película, *Locura de amor* (Juan de Orduña, 1948), cuyo estreno poco después constituyó tal éxito que lanzaría a la cima de la popularidad a la joven intérprete (la producción de CIFESA se estrenó el 8 de septiembre de 1948, y se mantuvo cerca de un año en cartel).

La trayectoria de la productora Valencia Films fue corta y accidentada, como señala Julio Pérez Perucha: "El desarrollo de las actividades de Villalba como productor es en verdad sorprendente; ni sus relaciones le sirvieron para acceder al disfrute normalizado de créditos sindicales (la cuantía de los que le concedieron era inusualmente baja) ni para que sus producciones fueran satisfactoriamente calificadas a efectos de protección por la administración franquista" ("Teddy Villalba", José Luis Borau [dir.]: *Diccionario del Cine Español*; Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España/Fundación Autor/Alianza Editorial, Madrid, 1998, págs. 908-909). En este sentido, la historia de la producción de *El curioso impertinente* (la segunda, tras *María de los Reyes*, dirigida por Antonio Guzmán Merino en 1947) en un ejemplo palpable de ello, y vamos a detenernos en su devenir. El 21 de febrero de 1948, Villalba solicitaba a la Dirección General de Cinematografía y Teatro informe previo de censura del guion, que resultó ser en general favorable, por lo que el 8 de marzo solicita permiso de rodaje. Pero, al día siguiente, el Director General de Cinematografía le informa que, dado que se había presentado otro guion cinematográfico con el mismo título por la productora Emisora Films (esta producción iba a ser dirigida por Ignacio F. Iquino sobre un argumento de Ramón Caralt, que situaba la

acción de la novela original en la época contemporánea), no procedía la expedición del permiso de rodaje en tanto no se resolviese el mejor derecho al título. Villalba responde con una serie de alegaciones para reclamar su mejor derecho sobre el rodaje de la película: en una carta de fecha 12 de marzo de 1948, Villalba alega, entre otras cosas, que el guion se inscribió en el Registro General de la Propiedad Intelectual el 3 de mayo de 1947; que se había consultado al Director General de Cinematografía y Teatro sobre qué gestiones oficiales había que hacer para rodarlo y pedido su opinión sobre si situar la trama en época actual o respetar en la que lo situó Cervantes; y que el 19 de noviembre de 1947 se había pedido autorización al Sindicato Nacional del Espectáculo para que pudieran trabajar los italianos Flavio Calzavara (director) y Ugo Lombardi (operador), puesto que los había pedido el autor de la obra teatral adaptada, Alejandro Stéfani (sic). Entretanto, la Dirección General de Cinematografía solicita informe a la Asesoría Jurídica dado que "no se ha visto obligada hasta la fecha a resolver sobre casos de duplicidad de títulos previstos para las producciones cinematográficas nacionales" (carta de fecha 23 de marzo de 1948). Antes de esto, el 6 de marzo de 1948 se había elaborado un informe, firmado por Francisco Narbona, en el que éste considera que es superior en cuanto a calidad y posibilidades cinematográficas el guion de Antonio Guzmán Merino (Valencia Films), y opina que el de Ramón Caralt (Emisora Films) debería cambiar de título). La Asesoría responde que, dado que se basan en una obra de dominio público, se pueden autorizar cuantos guiones se presenten bajo el mismo título. Con las mismas, el Director General de Cinematografía comunica a Valencia Films que, en virtud del informe de la Asesoría Jurídica, no hay impedimento para la concesión del permiso de rodaje, el cual se autoriza el 14 de abril, con leves modificaciones en algunas frases del diálogo y alguna sugerencia para el final del guion. La producción de la película empezó el 19 de mayo y terminó el 11 de octubre. El 14 de octubre, Valencia Films presenta la película a censura y clasificación y, aunque la película se aprueba totalmente, el informe de la Junta es tremendamente negativo en cuanto a su calidad, por lo que se la clasifica en 3ª categoría y no se le concede ningún permiso de doblaje. Esto provoca una nueva apelación de Villalba: alega que el material de la copia que se presentó a valoración era muy deficiente y no se podía apreciar la calidad del trabajo fotográfico; que de acuerdo con las manifestaciones de la Junta se habían rodado y modificado algunas escenas; que los fines perseguidos no eran económicos sino de exaltación del genio de Cervantes, de ahí que se hubieran cuidado los medios técnicos y artísticos empleados en la producción; y se pide que

se tenga en cuenta el esfuerzo de la productora, que desde julio de 1947 cuenta con tres películas ya rodadas y dos que están en rodaje. Con ello consigue un tímido efecto, pues la Junta se reúne otra vez y emite un nuevo informe en el que sube la categoría a 2ª B, y se le concede un permiso de doblaje (de fecha 15 de diciembre de 1948). Sin embargo, no será hasta el 27 de enero de 1953 cuando la distribuidora, CEPICSA, solicite la expedición de los correspondientes certificados de censura para las copias destinadas a la distribución de la película, que se estrenaría el 20 de abril de ese año (todos los documentos mencionados se pueden consultar en AGA (03)121, cajas nº 36/4700 y nº 36/3340).

¿Qué ocurrió con la película entre diciembre de 1948 y principios de 1953? En abril de 1949 sabemos que la productora publicó una página de publicidad en la que se anunciaba que "Valencia Films presentará próximamente estos cuatro títulos que serán cuatro éxitos: *El curioso impertinente*, *Sobresaliente*, *Entre barracas* y *Neutralidad*" (*Radiocinema*, nº 156-157, abril de 1949). Pero de ellos, sólo el último lo haría a finales de ese año, mientras que el resto hubieron de esperar a 1953 (*El curioso impertinente* y *Sobresaliente*) y 1954 (*Entre barracas*). Quizá puedan arrojar algo de luz estas declaraciones de la protagonista de *El curioso impertinente*, una desencantada Aurora Bautista: "Primero se arruinó la productora, con lo cual no pudo lanzar la película, a pesar de que contaba con el precedente de *Locura de amor* y yo me había convertido ya en una diana certera. La película se quedó en los laboratorios donde la habían revelado como garantía de las deudas contraídas por la productora. Posteriormente ese laboratorio se quemó, pero la película se salvó, aunque más valía que hubiera desaparecido entre las llamas. A su vez y como consecuencia del incendio, esos laboratorios tuvieron un fracaso económico muy fuerte, así que cedieron la película como garantía a unas terceras personas. La cuestión es que la película iba rodando y rodando, de mano en mano, y nadie la exhibía, afortunadamente para mí. Cuando años después logró estrenarse había pasado tanto tiempo que nadie se acordaba de la historia. (...) Todas las cosas que pasaron en esa película eran terribles, como de gente muy inexperta. Recuerdo que de vez en cuando aparecía paseándose un enano que simbolizaba el sino de no sé qué. Yo tenía que aguantarme la risa, porque no entendía nada. Fue muy mala película." (en Jorge Castillejo: *Las películas de Aurora Bautista*; Fundació Municipal de Cine-Mostra de Valencia, Valencia, 1998, págs. 18-20). Asimismo, resaltemos este párrafo de una crítica de la época: "La cinta es vieja y hasta dicen que sufrió cárceles. No lo sé, pero si fuera cierto no debió nunca decretarse su libertad. Lo sentimos por la ya ilustre actriz, a la

que, sin duda, el estreno habrá causado profundo disgusto." ("L. de A.", en *ABC*, 21 de abril de 1953, pág. 48).

Cuando por fin se estrenó la película, casi de tapadillo en salas de sesión continua, las críticas fueron muy duras, y señalaban en general como uno de los principales problemas el hecho de que el guion adaptara la obra teatral y no se basara directamente en el texto de Cervantes. Claro que quizá hubiera podido influir en estas opiniones el hecho de que tanto el dramaturgo como el director fueran italianos. Por ejemplo, José de la Cueva, tras lamentar que se hubieran basado en la obra teatral, asevera: "Nos consuela y nos disculpa el hecho de que los nombres de los responsables de la cinta no sean españoles" (*Informaciones*, 21 de abril de 1953, pág. 8). Mientras que Carlos Fernández Cuenca señala: "Nos parecen muy bien todas las aportaciones extranjeras que puedan enriquecer a nuestro cine, pero no nos explicamos que se importen directores como el italiano señor Calzavara, concienzudo en la mediocridad, antes y después de su viaje a España" (*Ya*, 21 de abril de 1953, pág. 7).

El Guadiana

España, 1948.

Producción: Exclusivas Diana, S.L.

Director: Fernando Fernández Ibero.

Guion: Emiliano Díaz Echárrri.

Fotografía: Alberto Arroyo.

Dirección musical: Remedios de la Peña.

Blanco y negro.

Documental.

10 minutos 11 segundos.

Sinopsis: "Este es el Guadiana. El río más famoso entre los famosos porque sus aguas sirvieron de espejo al más hidalgo caballero que paseó lanza y adarga por el mundo." Con estas palabras se inicia el documental, que sigue el recorrido del río desde su nacimiento en Campo de Montiel, "escenario de las primeras hazañas de don Quijote", hasta su desembocadura en Ayamonte (Huelva). Las imágenes nos llevan por las lagunas de Ruidera y , por las alamedas, prados y cultivos que las rodean. La Cascada del Hundimiento nos lleva

a las inmediaciones de El Almendral, donde vemos unos batanes, "que tanto pavor infundieron al caballero y el escudero en la noche memorable". Llegamos a las ruinas de una venta "como las que quedaron inmortalizadas en la gran novela" y, después, bordeando la laguna de San Pedro, entramos en la Cueva de Montesinos, "a la que quiso descender, y descendió, en efecto, el hidalgo manchego para encontrar la cuna y los entresijos del famoso río". El río entra en tierras de Argamasilla de Alba, con el Campo de Criptana y sus famosos molinos y castillos, la comarca de Puerto Lápiche, "en donde el hidalgo defendió la inocencia". Entramos en el pueblo de Argamasilla de Alba, que "representa todo en la genial obra cervantina": la Casa de Medrano ("donde estuvo preso el alcabalero y en la que escribió gran parte de su obra inmortal") y sus calles. El curso del río desaparece, para volver a aparecer después en los Ojos del Guadiana, en el término de Villarrubia, y así seguimos todo su discurrir hasta Ayamonte, donde desemboca en el Océano Atlántico.

Comentario: Cortometraje documental que nos ofrece un recorrido por el río Guadiana, y en el que como hemos visto el locutor va desgranando, a lo largo del texto, comentarios sobre Cervantes y *El Quijote* (después del título, hay un cartón en cuyo margen inferior izquierdo aparecen las figuras de don Quijote y Sancho) cuando las imágenes se fijan en alguno de los lugares que tienen que ver con el autor y su obra. En este sentido, destacan dos momentos: el descenso y recorrido por la Cueva de Montesinos, con el locutor evocando algunos pasajes de la novela (II:22-23), y la visita a Argamasilla de Alba, donde el documental se apunta a la tesis, hoy muy dudosa, de que Cervantes estuvo preso en la Casa de Medrano y que fue en esa cárcel donde empezó a concebir *El Quijote*: "En este pueblo de feraces tierras podrían captarse, con exactitud iconográfica, casi todos los personajes de la gran novela cervantina", dice el texto. Además, en un momento dado el texto alude también a don Rodrigo Pacheco Alarcón, vecino del pueblo, "cuya enfermedad de la cabeza pudiera inspirar a Cervantes". Se trata de uno de los posibles modelos reales que Cervantes pudo tener para su don Quijote, como escribe Fernando Marías: "Estuvo casado don Rodrigo con doña Laudomia Artés y ambos debieron de haber sido conocidos por el propio Cervantes durante su estancia en Argamasilla (quizá solo de paso en 1587), en la suposición de los románticos de que allí había estado preso y allí había concebido su novela; (...) Para aderezarse todavía mejor la leyenda, según cuenta la tradición local, este caballero había tenido una hermana (o una sobrina) llamada Aldonza; y en consecuencia, estaban servidos todos los condimentos para encontrar en el triste caso de don Rodrigo, a quien por sus

dolores de cabeza (no importa si fueron éstos causa o efecto) pensaban enloquecido, la fuente de inspiración del caballero de la triste figura." (en Carmen Iglesias [dir.]: *El mundo que vivió Cervantes*; Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Madrid, 2005, pág. 479).

El documental pertenece a la serie *España y sus grandezas*, producida por Exclusivas Diana y realizada por el mismo equipo técnico. Otros títulos de esta serie son *Tierra de conquistadores* (1948), *Evolución del arte en España* (1948), *Vestigios romanos* (1948), *El Guadalquivir* (1948) o *Colón* (1949), todos ellos con fotografía del veterano Alberto Arroyo (1894-1960; fundador de los laboratorios que llevaban su nombre), y dirigidos por Fernando Fernández Íbero, un director especializado en documentales, que anteriormente había realizado el cortometraje *La Alhambra de Washington Irving* (1947).

En el IV centenario de Cervantes (NO-DO Nº 271-A)

España, 1948.

Producción: NO-DO.

Blanco y negro.

Reportaje documental.

1 minuto 30 segundos.

Sinopsis: Reportaje sobre diferentes actos conmemorativos del IV Centenario del Nacimiento de Cervantes: inauguración de la exposición "El libro español" en Río de Janeiro, con valiosos volúmenes cervantinos, grabados y documentos, algunos de ellos cedidos por la Biblioteca Nacional. Los escolares contribuyeron a la efeméride cervantina con el envío de cuadros y dibujos inspirados todos en los motivos literarios del autor del *Quijote*. Otro acontecimiento fue el estreno de gala en Madrid de la película *Don Quijote de la Mancha*, dirigida por Rafael Gil.

Comentario: Entre los contenidos de este reportaje, podemos ver cómo el NO-DO cierra el círculo de su apoyo oficial a la película *Don Quijote de la Mancha*, de Rafael Gil, cubriendo su estreno (el 2 de marzo de 1948, en el cine Rialto de Madrid), después de un número anterior en el que se recogía el rodaje de la misma (véase la ficha de *Cinematografía. NO-DO nº 239 B*, 1947).

La España de don Quijote

Serie de seis documentales.

La España de Cervantes

Serie de cinco documentales.

España, 1948.

Producción: Producciones Pérez Camarero.

Director y Guion: Arturo Pérez Camarero.

Fotografía: Andrés Pérez Cubero, Carlos Pahissa, Alfonso Nieva, Tomás Duch.

Asesor bibliográfico: Ramón Fernández Pousa.

Trucajes: Cristian-Maortua.

Dibujos y gráficos: Antonio Padial.

Locutor: Ángel Soler.

Blanco y negro.

Documental.

Comentario: Debemos remitirnos a la celebración en 1947 del IV Centenario de nacimiento de Cervantes para encontrar el origen de este proyecto: "Ha sido preciso que la ocasión solemne del Centenario del nacimiento de Cervantes impusiese al cine nacional el deber de contribuir a su celebración en el mayor grado posible para que unos hayamos desoído nuestra modestia y otros desechado sus temores para abordar en el cine de ficción y en el documental los temas tanto tiempo sentidos, procurando suplir con el fervor y el entusiasmo lo que aún nos falte de capacitación y de medios para tan ardua empresa." Estas palabras de Arturo Pérez Camarero, si bien escritas en otro contexto (en el número extraordinario que la revista *Radiocinema* dedicó a la producción de Rafael Gil *Don Quijote de La Mancha*: "La ruta de Don Quijote. Su poder de sugestión cinematográfica", nº 140, 1 de octubre de 1947), sirven para ilustrar las motivaciones que le impulsaron a producir y realizar lo que en principio iba a ser una única serie de cortometrajes documentales dedicada al escritor y su obra *El ingenioso hidalgo Don Quijote de La Mancha*, pero que finalmente acabaría convirtiéndose en dos series autónomas aunque complementarias: *La España de Don Quijote* y *La España de Cervantes*, "una charla cinematográfica compuesta de diez capítulos dedicados a presentar los lugares en que vivió el Príncipe de los Ingenios

Españoles y a sugerir la influencia que cada ambiente ejerció en su formación espiritual y en su obra", tal y como reza en la sinopsis que acompañaba la solicitud de permiso de rodaje de *La España de Cervantes* (de fecha 3 de marzo de 1947), si bien finalmente serían once los cortos documentales de las dos series: la primera la forman los títulos *La patria de Cervantes*, *La hora de Cervantes*, *La Mancha de Don Quijote*, *Lugares del Quijote*, *Cervantes genio hispánico* y *Cervantes, gloria universal*, mientras que la segunda está compuesta por los títulos *Alcalá de Henares*, *Sevilla*, *Tierras de Andalucía*, *Toledo* y *Cervantes en la Corte*.

El autor de estas series, el poeta y cineasta Arturo Pérez Camarero (1893-1963), fue también periodista cinematográfico, ejerciendo como tal en el diario *La Libertad* y colaborando con la revista *Fotogramas*, y desde finales de 1920 hasta el comienzo de la Guerra Civil ocupó diversos cargos de responsabilidad en asociaciones del sector: vicepresidente de la Asociación de Periodistas Cinematográficos de Madrid, presidente de Redactores Cinematográficos Unidos y representante de la prensa en el Consejo de la Cinematografía. En 1939 inicia una intensa trayectoria como realizador de documentales que le lleva por la historia y la geografía de nuestro país, y que le ocupa toda la década de 1940, para después abandonar esta actividad y dedicarse de nuevo al periodismo.

En cuanto a la producción, Arturo Pérez Camarero intentó que cada serie fuera considerada como un largometraje, y así, por ejemplo en la solicitud de permiso de rodaje de *La España de Don Quijote*, de fecha 1 de marzo de 1948, podemos leer que "será un documental de largo metraje, dividido en seis capítulos, que podrán exhibirse separadamente, y tendrá por objeto contribuir modestamente a la conmemoración del Centenario de Cervantes, y a reafirmar la grandeza de la patria y del pueblo donde se engendró el *Quijote*". Dado que el 20 de marzo se concedía dicho permiso y dos días después la obra acabada es presentada a censura y clasificación, podemos deducir, con todas las precauciones, que una parte de los capítulos se rodaron a lo largo de 1947 y, una vez finalizados todos, se presentaron organizados en dos largometrajes como estaba previsto. Pero la Dirección General de Cinematografía y Teatro le negó esta posibilidad, considerando y clasificando cada documental por separado y declarándoles de Interés Nacional. Esta cuestión tenía su importancia, pues en virtud de esta declaración, a la productora se le concedieron cinco permisos de doblaje por cada cortometraje, pero para ser aplicados a su vez a cortometrajes. Al pretender Pérez Camarero que se les considerase como dos largometrajes trataba de que los beneficios de dichos permisos de doblaje se pudieran aplicar a

largometrajes, que evidentemente tenían mejores perspectivas comerciales. Señalemos por último que el presupuesto de *La España de Don Quijote* era de 250.000 pesetas y su coste final ascendió a 206.848,30 pesetas [AGA (03)121, Caja nº 36/4700, Exp. nº 58-48], mientras que para el de *La España de Cervantes* se preveían 259.327 pesetas y el coste final fueron 217.733,50 pesetas [AGA (03)121, Caja nº 36/3323, Exp. nº 8.082].

Veamos ahora cada documental por separado, poniendo en la ficha solamente aquellos nombres que no son comunes a todos.

La España de don Quijote: La patria de Cervantes

21 minutos.

Recorrido por la historia de España desde sus primeros pobladores hasta la unidad bajo los Reyes Católicos, y el capítulo tiene por objetivo servir de contexto histórico de la serie. En este capítulo las referencias a Cervantes son pocas, pero entre ellas podemos destacar este comentario: "Castellana se llama la lengua de Cervantes y el propio Príncipe de los Ingenios Españoles fue doblemente castellano por ser de Castilla la Nueva y porque el nombre de los pueblos que se disputan su cuna, Alcázar y Alcalá, significa igualmente castillo." A pesar de que, aproximadamente dos siglos antes, a mediados del XVIII, se había encontrado el acta bautismal de Miguel de Cervantes en la parroquia de Santa María la Mayor de Alcalá de Henares, este comentario da pábulo a la teoría de que Cervantes hubiera nacido en Alcázar (de San Juan, en la provincia de Ciudad Real), una de las patrias "nominativas", como las define José César Álvarez, que se disputaron la cuna del escritor: "(las patrias nominativas) son aquellas teorías que han surgido al aire circunspecto de la apurada búsqueda entre legajos oscuros y empolvados, sin que se tenga noticia de la relación del escritor con el lugar. Son homónimos aparecidos en archivos o topónimos." (*La disputada cuna de Cervantes*; Ediciones Bornova, Guadalajara, 2005, pág. 25).

La España de don Quijote: La hora de Cervantes

11 minutos.

Continúa el recorrido por la historia de España, desde el reinado de los Reyes Católicos hasta la época del Renacimiento, en la que nace Miguel de Cervantes Saavedra. Una panorámica de libros del siglo XVI, de la estatua de Cervantes en el monumento de Madrid y de las armas de Don Quijote, cierra visualmente el documental, que termina con estas

palabras: "Y a los treinta años del reinado del César vino al mundo Miguel de Cervantes Saavedra, para que jamás hubiese en él una cima espiritual más alta que la cumbre que había de escalar el Príncipe de los Ingenios Españoles con su libro inmortal *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*". Son las únicas referencias a Cervantes y a su obra, que sin duda tendrán un mayor protagonismo en los capítulos siguientes de la serie.

La España de Don Quijote: La Mancha de Don Quijote

21 minutos.

Recorrido por el territorio de La Mancha, que formaba parte casi por completo de la región, entonces, de Castilla la Nueva, que nos lleva por sus comarcas y ciudades, por su historia y los aspectos más característicos de ellas, como, entre otras, Madridejos y sus molinos de viento ("desplegados en guerrillas como si temiesen la vuelta de don Quijote") o Belmonte ("castillos de la Mancha, cuya directa contemplación sugerían al ingenioso hidalgo ese trueque ilusorio que aquí no nos parece tan disparatado"), para terminar en Alcázar de San Juan, donde "existe la tradición de que el Príncipe de los Ingenios Españoles que tan profundo conocimiento tenía de La Mancha y que tan en alto la exaltó, era manchego nacido en esta ciudad": vemos la supuesta casa donde se supone que nació y vivió (vemos una placa que dice: «Casa donde nació Miguel de Cervantes Saavedra autor del "Quijote"»), y la parroquia de Santa María donde se guarda el libro con la supuesta partida bautismal de Miguel de Cervantes: "Hijo de Blas Cervantes Saavedra y de Catalina López, bautizado el seis de febrero de 1558. En el mismo libro figuran inscripciones bautismales de los hermanos de Miguel Cervantes Saavedra López: Tomás nació en 1560, Francisco en 1568 y Leonor en 1556" (aunque el comentario no lo dice, en el margen izquierdo de la hoja del libro se puede ver cómo está escrito, en sentido vertical, lo siguiente: "Este fue el Autor/de la Hist.^a de D.n/Quixote"). El "descubrimiento" de este documento disparó la imaginación de algunos historiadores a pesar de las incongruencias que presenta, de ahí que el comentario se cuide de confirmar la autenticidad de estas pruebas ("Sin juzgar la autenticidad de estas partidas, lo cierto es que en Alcázar de San Juan y en la Mancha entera existe un culto de la memoria del Manco de Lepanto, que si no fue manchego por nacimiento, lo es por adopción entrañable"). Para José César Álvarez, se trata de una falsificación "que lleva a cabo el socarrón cura del pueblo, cubriendo un folio en blanco, un resto de dicho libro de bautismos, en posición anacrónica, donde las cinco partidas allí insertadas resultan

falsificadas. Detalles cotejados con el resto de partidas de los folios contiguos son: las diferencias formales de calibre en la ejecución de *bllr.* (abreviatura de bachiller); la alteración de la abreviatura de Alonso, que escriben *Al.^o* en vez de *A^{al}*, como corresponde al siglo XVI y a las páginas verídicas de la época; y la escritura en general de dicho folio, que no corresponde a otra época", además de, entre otros argumentos, poner en evidencia el imposible encaje cronológico de la fecha de dicho bautizo (1558), con otras fechas comprobadas en la vida del verdadero Miguel de Cervantes (*La disputada cuna de Cervantes*; Ediciones Bornova, Guadalajara, 2005, págs. 26-28).

El documental finaliza anunciando el contenido del siguiente capítulo de la serie: "Los lugares del Quijote son objeto de otro capítulo, pero toda la Mancha, una e indivisible, pura, desnuda, escueta, es, no solo el escenario de la ficción novelesca más ensalzada sino la patria real del héroe cuya vida supera a la existencia humana; porque, inmortal y universal, vencedor hasta de la muerte y del olvido Don Quijote cabalga por la Mancha."

La España de Don Quijote: Lugares del Quijote

20 minutos.

Aquí se traza un recorrido por los paisajes y pueblos que pudieron servir de marco donde se desarrolla la acción de la novela *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. El documental también se detiene en aquellos pueblos que pudo conocer directamente Cervantes por haber estado en ellos y en los que pudo obtener la inspiración para sus personajes e, inevitablemente, incide en las teorías de otros documentales de la época: se nos habla de algunos de los pueblos que se han pretendido identificar con el lugar de Don Quijote, como Miguel Esteban, Quintanar de la Orden, Argamasilla de Calatrava y, sobre todo, Argamasilla de Alba, donde algunas tradiciones y leyendas sitúan a Cervantes en conflicto con un hidalgo del lugar, lo que le hubiera supuesto incluso estar preso en la Casa de Medrano, donde concibió su novela: "Las tradiciones orales concretan que, en 1602 y 1603 (dos años antes de publicarse el *Quijote*) estuvo Cervantes en Argamasilla como cobrador de los diezmos del Priorato o como administrador de la fabricación de pólvora con el salitre del Guadiana, y una leyenda ya rechazada, añade que un hidalgo, enojado porque Cervantes le privaba de las aguas para el riego de sus fincas o porque cortejaba a su hermosa sobrina, le persiguió hasta dar con él en la cárcel, en la que concibió y comenzó *El*

Quijote para satirizar al hidalgo manchego, su enemigo. Solo queda en pie el hecho de que aquí vivía entonces don Rodrigo Pacheco y Avilés de Sotomayor, hidalgo que padeció del cerebro, y que física y moralmente pudo sugerir a Cervantes la figura del héroe manchego." Vemos también "el patio auténtico de la casa de un bachiller apellidado Carrasco contemporáneo de Cervantes que puede ser el antecedente real de Sansón Carrasco". Unas ilustraciones del *Quijote* dan paso a imágenes de lugares que sugieren los ambientes de la acción de la novela. Empezamos por El Toboso, donde "ha sido artículo de fe que el abuelo y otros parientes de Cervantes eran naturales de la villa, que el autor del *Quijote* nació en Alcázar de San Juan y que en El Toboso conoció a una rica hacendada que fue el antecedente de la novelesca Dulcinea." Vemos las eras, la laguna y el pueblo, con sus plazas y calles, sus casas solariegas y blasonadas, entre ellas "la casa de Dulcinea: es decir, los restos del palacio de Don Esteban Zarco de Morales, cuya hermana, la dulce Ana, inspiró a Cervantes" (de nombre completo Ana María Martínez Zarco de Morales, la tradición popular cuenta que fue un amor de juventud de Cervantes; reconstruida en la década de los sesenta, la casa es una reproducción de un caserón manchego del siglo XVI que era conocido como Casa de la Torrecilla, y hoy alberga el Museo Casa de Dulcinea), y una calle posible escenario "para la escena en que don Quijote exclama «Con la iglesia hemos topado, Sancho»" (capítulo II:9 de la novela, pero don Quijote en realidad dice: "Con la iglesia hemos dado, Sancho"). Tras parar en Puerto Lapiche, cuya venta era parada obligada en la ruta entre Castilla y Andalucía, llegamos a las lagunas de Ruidera y al pueblo del mismo nombre, en cuyas proximidades están "las ruinas de los batanes que describe Cervantes en la espantable aventura que puso a prueba el valor de Don Quijote y el miedo de Sancho" (capítulo I:20 de la novela). Cerca de Sierra Morena está la Cueva de Montesinos, y en la Sierra la cámara busca en un arroyo aquel en el que "fue sorprendida la bella Dorotea cuando vestida de pastorcillo peinaba sus largos cabellos segura de no ser vista en estas soledades" (capítulo I:28 de la novela), e intenta descubrir entre las rocas aquellas "en las que el caballero de la Triste Figura justificó este sobrenombre dando zapatetas y tumbas, tan ligero de ropas como de seso" (capítulo I:25 de la novela). Saliendo de la Sierra hay una ermita, "acaso la que hallaron a su paso", y en la carretera general, "otra de las ventas de don Quijote, a la que una peregrinación de hombres de Letras, vino de la corte para confirmar su autenticidad, colocando una corona de laurel sobre el viejo pozo". El palacete campestre de la Fuenlabrada, que en el siglo XVI perteneció al rico Juan Canuto, amigo de Cervantes,

recuerda las bodas de Camacho (capítulos II:20 y 21 de la novela), y no faltan los rebaños de ovejas "que el ilusionado caballero tomara por ejércitos rivales" (capítulo I:18 de la novela). Todo el campo manchego tiene el mismo poder evocador: las casas labradoras con sus eras, los santuarios, los castillos, los pueblos y "las picotas infamantes, terror de Ginesillo de Pasamonte y de toda la cuerda de galeotes". En cambio, para los ambientes ricos y ostentosos, Cervantes "pensaba en las villas italianas y en los palacios que en España iba alzando el Renacimiento", y así vemos los modelos de la época en que se han inspirado algunos ilustradores, como Jiménez Aranda y Gustavo Doré. Pero volvemos a La Mancha en busca de lo más característico de los lugares del Quijote: los molinos de viento. Vemos los de Campo de Criptana, de La Mota del Cuervo y de Madrideojos. "Porque la tierra de la Mancha aún espera la vuelta de su andante caballero que partió en busca de aventuras, para lograr que sea conocida en todas las naciones del orbe y ensalzada en todos los idiomas su verdadera Dulcinea; la patria, dueña y señora de sus altivos pensamientos, la Mancha, que por siempre debiera llamarse la Mancha de Don Quijote", y con una estampa de Don Quijote y Sancho en el horizonte finaliza el documental.

En este recorrido se pone de manifiesto, en cierto modo, la escasa evolución que ha experimentado la región desde que el escritor la inmortalizara, como podemos ver en este comentario poco antes del final: "Y por las ventanas de los molinos, la Mancha otea sus llanuras y sus pueblos y permanece estática, inmutable, en sus claros remansos, en el profundo reposo de que habla Azorín, donde el tiempo y el espacio se olvidan." Qué duda cabe que para Pérez Camarero uno de los referentes esenciales de su obra son los textos de Azorín, en especial *La ruta de Don Quijote*, publicado en 1905. Ya vimos cómo el artículo que escribió el director en el especial de *Radiocinema*, en el que cita también al escritor, llevaba el mismo título.

La España de Don Quijote: Cervantes, genio hispánico

10 minutos.

El documental nos lleva por la representación iconográfica que de *El Quijote* se ha producido en las diversas disciplinas y manifestaciones artísticas y en los más variados objetos de uso cotidiano. Con la pregunta "¿Cómo era físicamente Cervantes?" da comienzo un recorrido por una serie de retratos de Cervantes, desde su busto en bandejas de bronce o su dibujo en una aleluya, pasando por los pintados por Alonso del Arco ("el primero que se creyó

auténtico, copiado de dibujos extranjeros"), Luis de Madrazo ("mejor dibujado y envejecido [Cervantes]"), Aleu y Fugurull ("gustó por lo academicista"), C. A. Machado y uno atribuido al hijo de El Greco, esculturas de Solá (al final del siglo XVIII, quien "modeló a Cervantes como un cardenal italiano") y Juan Cristóbal, pasando por otros bustos y cuadros sin identificar al artista (entre éstos, hemos reconocido el de Bartolomé Maura y el de José del Castillo y Salvador Carmona, basado en el de Alonso del Arco), así como el que preside la Real Academia Española y que se supuso que pintó Juan de Jáuregui en 1600 (sobre este retrato, "descubierto" en 1911 y perteneciente a la Real Academia Española, hay que señalar que diferentes estudios sobre el tema han descartado prácticamente la posibilidad de que sea auténtico. Véase al respecto un completo análisis, publicado cercano al "hallazgo" del cuadro, en Puyol, Julio: *El supuesto retrato de Cervantes* (Imprenta Clásica Española, Madrid, 1915); también en Lafuente Ferrari, Enrique: *La novela ejemplar de los retratos de Cervantes* (Dossat, Madrid, 1948); y más recientemente en Marías, Fernando: "La imagen del *Quijote* y de su autor en el arte de la época de Cervantes", en el catálogo de la exposición *El mundo que vivió Cervantes* (Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Madrid, 2005, págs. 163-167). El origen del equívoco parte del propio Cervantes cuando, en el "Prólogo al lector" de las *Novelas ejemplares*, escribe lo siguiente: "el cual amigo bien pudiera, como es uso y costumbre, grabarme y esculpirme en la primera hoja de este libro, pues le diera mi retrato el famoso don Juan de Jáurigi." (Cervantes, Miguel de: *Novelas ejemplares* [edición a cargo de Jorge García López], Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores/Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, Barcelona, 2005, pág. 15), aunque "hay cervantistas que creen que el retrato hecho por Jáuregui es el que posee el Marqués de Casa Torres" (que también vemos), mientras que en el cuadro que representa a San Pedro de Nolasco en el rescate de cautivos, obra de Francisco Pacheco (suegro y maestro de Velázquez), durante un tiempo se creyó que el personaje de pie sobre la barca era Cervantes. Un ejemplar de la edición Príncipe de la primera parte de *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* y otro de la primera edición de la segunda parte, nos llevan a otras ediciones en castellano de la novela (Lisboa, Valencia, Bruselas, Milán y Barcelona), a la primera edición ilustrada impresa en España con grabados de Diego de Obregón en madera y a la edición castellana de los hermanos Jacob y Richard Tonson con láminas de Johan Vanderbank. Del libro pasamos a otros soportes, como un tapiz de la Real Fábrica de Santa Bárbara y los murales del Palacio de la Aduana de Barcelona. Volvemos a las láminas, como las de Antonio Carnicero, José del

Castillo, Gregorio Ferro y otros para la edición de Joaquín Ibarra del libro en 1780, o como las de la edición de Sancha, para la que "Francisco de Goya envió dibujos para la edición de Gabriel de Sancha y no fueron publicados, por eso este iconoclasta aguafuerte se llamó «la venganza de Goya»" (la imagen que vemos es del único aguafuerte que se conserva de una serie semejante a los "Caprichos", conocida como *Visiones de Don Quijote* [c. 1817-1820]). Es posible que el pintor la realizase como respuesta al rechazo de la Real Academia Española a publicar el dibujo que le habían encargado para su edición de la novela de 1780, a pesar de que lo cobró [900 reales] y de que fue grabado por Joaquín Fabregat. Todavía hoy se desconocen las razones por las que el dibujo de Goya, que correspondía a "La aventura del rebuzno" y que se conserva, no se incluyó en dicha edición). Ya en el siglo XIX, con el Romanticismo llegan las estampas de José Ribelles y Helip, las litografías de Célestin Nanteuil para el *Quijote* de Mellado, las láminas de Murillo, Ferrant y Madrazo para la edición de Tomás Gorchs de Barcelona, las de Daniel Urrabieta Vierge, las de Gustavo Doré, "de 1874 es la lujosa edición Muntaner de Barcelona con láminas de Baleta a todo color" (nos inclinamos a pensar que se refiere a la edición de Montaner y Simón de 1880 con ilustraciones de Ricardo Balaca), las de José Jiménez Aranda, cuadros como el de Antonio Muñoz Degrain, y otros lienzos, "pero la mayor parte reflejan más que la época de Cervantes la del autor del cuadro". Por último, los cuadros de José Moreno Carbonero, ilustraciones de Ricardo Marín y pinturas de José Segrelles, Ignacio Zuloaga y José María Sert. Y de las Bellas Artes pasamos a otros objetos basados en la novela: una falla valenciana, portadas de obras teatrales basadas en *El Quijote* (como la adaptación de Guillén de Castro o *Las bodas de Camacho el Rico* de Juan Meléndez Valdés), una fotografía de una representación ("En los salones elegantes, los jóvenes representan escenas del *Quijote*"), piezas de cerámica antigua, una vajilla de Talavera, portadas de obras musicales inspiradas en *El Quijote*, un trabajo casero en papel recortado, pliegos de aleluyas, un juego de la oca, un abanico, cabeceras de periódicos y revistas españolas y extranjeras que tuvieron por título *Don Quijote* o *Sancho Panza*, cajas de cerillas, billetes de tranvía, telas de abrigo y adorno, cromos, estampitas, sellos de correos, medallas conmemorativas y un billete de cien pesetas del Banco de España. Visitamos la caseta de Cervantes en la Feria del Libro con ediciones modernas de su obra y la estatua del escritor en el pórtico de la Biblioteca Nacional (obra en piedra de Joan Vancell i Puigcerros de 1892). Con un gráfico de las ediciones del Quijote en España, que encadena con una estampa de Doré, termina el

documental.

En el quinto capítulo de la serie *La España de Don Quijote*, Arturo Pérez Camarero se propone poner de manifiesto las palabras proféticas de Sancho Panza, y que se reproducen en el comentario del cortometraje: "Yo apostaré que antes de mucho tiempo no ha de haber bodegón, venta ni mesón o tienda de barbero donde no ande pintada la historia de nuestras hazañas" (capítulo II:71 de la novela), para finalizar el documental, con el habitual tono enaltecedor y triunfalista de toda la serie, con estas palabras: "En tanto centenares de ediciones de su libro inmortal, impresas en España, prueba que se ha cumplido con exceso la profecía de Sancho porque la historia de Don Quijote y de su escudero anda pintada no solo en los bodegones, ventas y barberías sino en todos los hogares de la patria y, lo que es más importante, se halla impresa con caracteres indelebles en el corazón de todos los españoles", ni más ni menos.

Sin duda, lo que mejor refleja lo dicho anteriormente se encuentra en el recorrido que el documental hace en su parte final por la imaginería de los personajes de *El Quijote* en los objetos cotidianos, donde se puede comprobar, en palabras de M. Vicente Sánchez Moltó, "cómo han llegado a generar iconografías y repertorios gráficos específicos, distantes en ocasiones de las estampas que solían ilustrar las diferentes ediciones de la novela" (*La imagen del Quijote en el mundo*; Lunweg Editores, Barcelona, 2004, págs. 153-154).

La España de Don Quijote: Cervantes, gloria universal

11 minutos.

El capítulo sexto y último de la serie *La España de Don Quijote* nos ofrece un recorrido por la difusión que *El Quijote* ha tenido en todo el mundo a través de las imágenes que de él nos han ofrecido multitud de artistas, y en el que lo más reseñable es que, por primera vez en una obra de estas características, se incluyen, si bien de forma breve, imágenes provenientes de artes como la fotografía y el cine. De la primera, vemos imágenes del ambicioso trabajo fotográfico realizado en 1905 por el acaudalado empresario industrial español, y también escritor y fotógrafo, Luis de Ocharán Mazas (1858-1926 o 1928), para el que contó con el asesoramiento artístico del pintor Francisco Pradilla (1848-1921). En cuanto al cine, vemos un fotograma de *Les aventures de Don Quichotte de La Manche* (Lucien Nonguet y Ferdinand Zecca, 1902 ó 1903) y otro de *Don Quijote (Don Quixote/Don Quichotte)*; Georg W. Pabst, 1933), y el documental se cierra con una escena de la película de

la adaptación de Rafael Gil y con estas palabras: "Hoy, en el cuarto centenario del Príncipe de los Ingenios, cuando en el orbe civilizado se pretende desvirtuar la obra de paz que millones de ejemplares del *Quijote* sembraron, el cine nacional le ofrenda nuestros modestos documentales y el admirable *Don Quijote de la Mancha* de Rafael Gil, con el deseo de que en las ventanas que las pantallas abren ante todos los públicos, esplenda lo más genuino de la imagen y la palabra hispánicas, y don Quijote y Sancho cabalguen por los campos de luz llevando la justicia por guía y el amor por impulso en honra y gloria de Cervantes y para honra y provecho de España." De la película, que se había estrenado el 2 de marzo de 1948 (véase la ficha correspondiente), vemos la secuencia de don Quijote y Sancho charlando por el camino, sobre sus monturas, en la primera salida de los dos juntos. Dado que se aprecian algunas pequeñas diferencias entre la secuencia incluida en el documental y la montada en la película de Rafael Gil, deducimos que en el documental se empleó una secuencia de prueba o descartada en el montaje de aquella.

La España de Cervantes: Alcalá de Henares

20 minutos (aproximadamente).

Los documentales de la serie *La España de Cervantes* nos ofrecen un recorrido por diversos lugares de la geografía española que han tenido que ver, en mayor o menor medida, con el devenir biográfico de Miguel de Cervantes. Así, el primer capítulo está dedicado a Alcalá de Henares, la ciudad donde nació, donde fue bautizado el 9 de octubre de 1547 y donde paso su niñez, la cual abandonaría cuando su familia se trasladó a Valladolid en 1551. Lo curioso es que hemos podido ver cómo, en algunos capítulos de la serie *La España de Don Quijote*, también se ha mencionado la teoría del nacimiento de Cervantes en la localidad de Alcázar de San Juan. Por último, destaquemos la manera de trazar un hilo conductor entre dos de los más importantes e ilustres habitantes de la ciudad complutense, el Cardenal Cisneros y nuestro escritor: "Toda la universidad está exornada de escudos y emblemas de Cisneros, confesor de los Reyes Católicos en el más glorioso reinado de nuestra historia, arzobispo de Toledo, reformador de las costumbres de una época de relajación, enérgico y prudente regente del reino, conquistador de Orán, iniciador de nuestra política africanista, vencedor de Francia, impulsor de las ciencias y las artes, sabio y humilde, virtuoso y justo, el fraile que al fundar esta universidad alzó a la villa a la cumbre en que hoy se mantiene por la fama de Miguel de Cervantes. Cervantes no estudió en la universidad de Cisneros pero, ¿qué

enseñanza hay mayor que la del ejemplo?".

La España de Cervantes: Sevilla

20 minutos (aproximadamente).

Es este el único documental de las dos series del que no se conservan imágenes. Como nos describe Arturo Pérez Camarero, se centra en "la capital andaluza como ciudad que en la adolescencia y en la madurez del genio contribuyó poderosamente a formar su cultura y su vocación." (en la solicitud del permiso de rodaje de 3 de marzo de 1947 [AGA (03)121, Caja nº 36/4692, Exp. nº 37-47]).

La España de Cervantes: Tierras de Andalucía

20 minutos (aproximadamente).

En este documental, del que se conserva una copia incompleta de aproximadamente 19 minutos, acompañamos a Cervantes por "capitales y pueblos de Málaga, Granada, Córdoba y Jaén y pueblos de Sevilla en donde hay constancia que estuvo en directo contacto con el pueblo, su mejor maestro", en palabras del propio Camarero (solicitud de censura y clasificación de 10 de marzo de 1948 [AGA (03)121, Caja nº 36/3323, Exp. nº 8.082]). En un momento del texto se alude al ensayista y narrador Francisco Navarro Ledesma (1869-1905), autor de una de las biografías de Cervantes mejor consideradas durante mucho tiempo, *El ingenioso hidalgo Miguel de Cervantes Saavedra* (1905): "Navarro Ledesma dice que Miguel de Cervantes, en la madurez de su vida, aquí, en Granada, la ciudad de los contrastes, entre cristianos que parecían nuevos moros y moros que parecían cristianos viejos, ahondó en la idea de la antítesis dentro de la armonía que había de personificar en los caracteres dispares de don Quijote y Sancho dentro de la suprema unidad de la obra inmortal".

La España de Cervantes: Toledo

20 minutos (aproximadamente).

En este documental, del que se conserva una copia incompleta de aproximadamente 18 minutos, nos trasladamos hasta la ciudad de Toledo, en la que, Cervantes, "en los múltiples monumentos mudéjares, fusión de formas y de espíritus, vio la clara ejecutoria de la convivencia de cristianos, musulmanes y sefarditas escrita en páginas más perdurables que los libelos que propagan nuestra falsa leyenda negra de intolerancia y crueldad. ¡Cómo

hubiese condenado Cervantes, por boca de don Alonso de Quijano, el Bueno, las falacias con que hoy se pretende desvirtuar la historia de España y negar las verdades que los monumentos toledanos proclaman!". Estas palabras son significativas de la interesada manipulación, que como hemos visto recorre toda la serie, con que sus responsables intentan apropiarse de la figura del escritor, y de su principal obra, para dar legitimidad a la reivindicación del régimen franquista de la España de la época imperial, en la que por aquel entonces quería espejarse.

La España de Cervantes: Cervantes en la Corte

20 minutos (aproximadamente).

Quinto y último capítulo la serie *La España de Cervantes*, del que se conserva una copia incompleta de aproximadamente 18 minutos, que nos lleva por tres lugares distintos de nuestra geografía que tienen en común su relación con la corte española desde mediados del siglo XVI a principios del XVII, y en los que estuvo Cervantes en diferentes etapas de su vida. Como en los otros capítulos de la serie, las imágenes que ilustran los lugares que se mencionan son tomas documentales del momento, salvo en la parte dedicada a Madrid, en la que se emplean además estampas, grabados y algún que otro lienzo de la época.

Si la serie comenzaba por el lugar de nacimiento de Miguel de Cervantes, llega a su fin, como no podía ser de otra forma, con el fallecimiento del escritor en Madrid, en un recorrido que nos ha llevado por diferentes lugares de nuestro país que guardan relación con él. Debido al propio planteamiento de la serie, se han eludido aquellos otros lugares y episodios de la vida de Cervantes situados fuera de nuestras fronteras, como por ejemplo Roma, Lepanto, Nápoles, Argel, Orán o Lisboa, en algunos de los cuales acontecieron hechos de gran importancia para el autor de *El Quijote*.

Don Quixote: Pas de deux

EE UU, 1949.

Producción: Jacob's Pillow University of Dance.

Directora: Carol Lynn.

Coreografía: Vincenzo Celli, según Marius Petipa.

Bailarines: Norma Vance (Kitri), John Kriza (Basilio).

Blanco y negro.

Ficción.**Duración:** 8 minutos.

Esta filmación del *Grand pas de deux del ballet Don Quijote* está protagonizada por Basilio y Kitri, y en ella no aparecen Don Quijote y Sancho porque, como sucede a lo largo de todo el *ballet*, sus personajes no bailan y se limitan a tener una presencia secundaria en la trama de la obra, que por el contrario centra su protagonismo en los personajes de Basilio, Kitri (la Quiteria de la novela) y Camacho (cuyas peripecias se desarrollan a lo largo de los capítulos 19, 20 y 21 de la segunda parte de *El Quijote*). El *ballet Don Quijote* fue compuesto por Ludwig Minkus en 1869 sobre un libreto de Marius Petipá, que creó también la coreografía cuando la obra se estrenó en el Teatro Bolshoi de Moscú ese mismo año, la cual revisaría de nuevo en 1871 para su representación en San Petersburgo. El *Grand pas de deux* que nos ocupa tiene lugar en el acto III de la obra.

Esta filmación forma parte de la enorme producción que la bailarina y educadora Carol Lynn (1893-1987) realizó en el seno de la escuela Jacob's Pillow, fundada en 1933 en Becket (Massachusetts) por Edwin Myers (Ted) Shawn (1891-1972), que la dirigió hasta su fallecimiento, con el objetivo de convertirla en un gran centro para la educación de la danza, y en el que se ofrecían talleres de una gran variedad de disciplinas.

Se trata de la primera de las cinco ocasiones en que, con diferentes bailarines de la misma y todas en 16 mm, Lynn filmó este conocido número de danza, como veremos más adelante. La colección completa de todas sus realizaciones está depositada, bajo el título de The Dance Collection, en la New York Public Library for the Performing Arts.

AÑOS 1950

Colecciones y coleccionistas (NO-DO Nº I-278)

España, 1950.**Producción:** NO-DO.**Blanco y negro.****Ficción.****10 minutos.****Documental.****Fecha de estreno:** 8 de mayo de 1950.

Este documental, perteneciente al nº 278 de la serie " Imágenes. Revista cinematográfica" del *NO-DO (Noticiero Cinematográfico Español)*, es un reportaje monográfico dedicado a la pasión por el coleccionismo en el que se dedica casi un tercio a mostrar algunas colecciones en las que, como bien señala el comentario al final, "D. Miguel de Cervantes Saavedra fue el responsable inconsciente de la colosal tarea reproductora".

Cyrano de Bergerac (Cyrano de Bergerac)

EE UU, 1950.

Producción: Stanley Kramer Productions.

Productor: Stanley Kramer.

Productor asociado: George Glass.

Director: Michael Gordon.

Guion: Carl Foreman.

Adaptación: Brian Hooker.

Argumento: basado en la obra teatral homónima de Edmond Rostand.

Fotografía: Frank Planer.

Música: Dimitri Tiomkin.

Diseño de producción: Rudolph Sternad.

Montaje: Harry Gerstad.

Decorados: Edward G. Boyle.

Sonido: Jean Speak.

Vestuario: Dorothy Jeankins, Joe King, Ann Peck.

Maquillaje: Gustaf Norin, Josef Norin.

Peluquería: Helen Turpin.

Intérpretes: José Ferrer (Cyrano de Bergerac), Mala Powers (Roxane), William Prince (Christian de Neuvillette), Morris Carnovsky (Le Bret), Ralph Clanton (Antoine, Conde Antoine de Guiche), Lloyd Corrigan (Ragueneau), Virginia Farmer (Dueña), Edgar Barrier (Cardenal Richelieu), Elena Verdugo (Chica con las naranjas), Albert Cavens (Vizconde de Valvert).

Blanco y Negro.

Ficción.

112 minutos.

Fecha de estreno: EE UU: 16 de noviembre de 1950; España: 11 de noviembre de 1952.

Como ya indicábamos en el comentario de la versión de 1923 de la obra de Rostand, del mismo título (véase la ficha correspondiente), nos centramos en esta ocasión en la primera versión estadounidense, en la que el diálogo entre Cyrano de Bergerac y el Conde De Guiche en el que éste alude a don Quijote y el episodio de los molinos de viento (capítulo I:8) es muy parecido al original, incluyendo el "error" de atribuir a dicho capítulo el número 13. Un error sin duda de excesiva fidelidad a la obra teatral, pues en la película, rodada en inglés, no se puede esgrimir como excusa la rima del texto original francés de aquella.

Don Quixote: Pas de deux adagio

EE UU, 1950.

Producción: Jacob's Pillow University of Dance.

Directora: Carol Lynn.

Coreografía: Marius Petipa.

Bailarines: Nana Gollner (Kitri), Paul Petroff (Basilio).

Blanco y negro.

Ficción.

3 minutos 30 segundos.

Segunda de las filmaciones del *Grand pas de deux* que bailan los personajes de Basilio y Kitri en el *ballet Don Kichote* (véase la ficha de *Don Quixote: Pas a deux*, 1949). Interpretado por otros bailarines, parece que en esta ocasión comprende solo el *adagio*.

En las llanuras manchegas (NO-DO Nº I-275)

España, 1950.

Producción: NO-DO.

Blanco y negro.

Documental.

10 minutos.

Fecha de estreno: 17 de abril de 1950.

El documental, perteneciente al nº 275 de la serie "Imágenes. Revista cinematográfica" del

NO-DO (Noticiero Cinematográfico Español), es un reportaje monográfico dedicado a la región de La Mancha, en el que se recogen labores, tradiciones, fiestas y costumbres de los pueblos de la zona, mientras se alude a los escenarios en los que transcurre *El Quijote* y se hacen comentarios sobre la novela para poner de manifiesto la pervivencia de aquellas.

La comedia inmortal

Argentina, 1950.

Producción: Estudios Mapol S.R.L.

Director: Catrano Catrani.

Guion: Ulyses Petit de Murat, Tulio Demicheli.

Fotografía: Roque Giacovino.

Escenografía: Gori Muñoz.

Decorados: Antonio Chiape.

Música: George Andreani.

Montaje: Óscar E. Carchano.

Sonido: Alfredo López.

Maquillaje: Leonor Piccione.

Intérpretes: Olga Zubarry, Juan Carlos Thorry, Pedro Quartucci, Judith Sulián, Benito Puértolas, Isabel Pradas, Pedro Pompilio, Mecha López, Max Citelli, Herminia Llorente, Pablo Cumo, Paquita Muñoz, Juan Pecci, Miguel Dante, Vicente Ariño, Ricardo Lavié, Leo de Alza, Enrique Fava, María del Río, Hilda Rey, Enrique Abeledo, Vivian Ray, Américo Cerín, Aurora Madrid, Tato Bores.

Blanco y negro.

95 minutos.

Ficción.

Fecha y lugar de estreno: 9 de febrero de 1951 en el Cine Metropolitan de Buenos Aires.

Filomena es bibliotecaria y, como don Quijote, se ve influida por sus lecturas. Grandes personajes del teatro y de la literatura surgen de los libros para mostrarle cómo debe de ser un gran amor. Al final, Filomena se enamora de un muchacho humilde.

La inclusión de esta película se debe sobre todo a que entre los personajes literarios que se le aparecen a la protagonista se encuentran don Quijote y Sancho, como podemos

confirmar por este comentario: "Un asunto totalmente fuera de lo común (Hamlet y Ofelia, Romeo y Julieta, Otelo y Desdémona, Pablo y Virginia, Margarita y Armando, Doña Juana y Doña Inés, Don Quijote, Sancho y Aladino saliendo de sus libros) con una realización estándar. Un film extraño muy rara vez revisado. Para prestar atención: los efectos especiales." (Raúl Manrupe y y María Alejandra Portela: *Un diccionario de Films argentinos (1930-1995)*; Corregidor, Buenos Aires, 2001, pág. 121).

Munakata shimai [Las hermanas Munakata]

Japón, 1950.

Producción: Shin Toho.

Productores: Hideo Koi, Hiroshi Higo.

Director: Yasujiro Ozu.

Argumento: basado en el serial de Jiro Osaragi publicado por entregas en el *Asahi Shinbun*.

Guion: Kogo Noda, Yasujiro Ozu.

Fotografía: Jôji Ohara.

Música: Ichiro Saito.

Montaje: Toshio Goto.

Dirección artística: Tomô Shimogawara.

Sonido: Masakazu Kamiya.

Intérpretes: Kinuyo Tanaka (Setsuko Munakata), Hideko Takamine (Mariko Munakata), Ken Uehara (Hiroshi Tashiro), Sanae Takasugi (Yoriko Mashita), Chishu Ryu (Todachika Munakata), Sô Yamamura (Ryosuke Mimura), Tatsuo Saito (profesor Uchida).

Blanco y negro.

Ficción.

112 minutos.

Fecha de estreno: 25 de agosto de 1950.

Cuarta, y quizás última, ocasión en la que el maestro japonés nos ofrece una referencia a Cervantes en sus películas. Como ya señalábamos en la ficha de *Shukujo wa nani o wasureta ka* (1937), se trata de nuevo de la misma cita que aparecía escrita en la barra del bar Cervantes en aquella ocasión, y que ahora encontramos en la pared de detrás de la barra del bar Acacia en esta: «I drink upon occasion, sometimes upon no occasion. Don Quixote».

Cita que, como señala Antonio Santos: "Aunque se atribuye al gran don Quijote, los lectores de Cervantes difícilmente podrán asociarla con el temple frugal del inigualable caballero, cuya moderación sólo prescribe la ingesta de alcohol como remedio curativo. Esto es lo que hace, excepcionalmente, a la hora de preparar pócimas como su milagroso Bálsamo de Fierabrás." (Antonio Santos: "Brindis en la noche. Libación sobre el placer ilusorio en compañía de Yasujiro Ozu y Miguel de Cervantes", en *Japón, un enfoque comparativo (Actas del III y IV Congreso de la Asociación de Estudios Japoneses en España. Asociación de Estudios Japoneses en España, Madrid, 1999, pág. 398)*). Ya comentábamos en la anterior película de Ozu que, por el contexto donde está escrita esta frase en inglés, podemos deducir que su equivalente en la novela puede ser el siguiente: «Bebo cuando tengo gana, y cuando no la tengo», que le espeta Sancho Panza a la duquesa en el capítulo 33 de la segunda parte, el titulado "De la sabrosa plática que la duquesa y sus doncellas pasaron con Sancho Panza, digna de que se lea y de que se note". La cita aparece en las tres secuencias de la película que tienen lugar en el Bar Acacia. En la primera, abre la secuencia; en la segunda, la abre y la cierra; y en la tercera, se entrevé durante la misma pero sólo aparece completa al final. En todos los casos, Ozu pone especial cuidado en que se pueda leer con claridad la cita, aportando con su presencia información complementaria para entender las circunstancias por la que atraviesan los personajes de la película en cada uno de los momentos (para una completa información a este respecto, véase la descripción que de estas secuencias realiza Antonio Santos en *Idem*, págs. 400-404).

The Last Thing I Do

Capítulo del programa The Trap.

EE UU, 1950.

Producción: CBS.

Productor: Franklin Heller.

Director: Byron Paul.

Guion: Ted Murkland, Max Wilk.

Intérpretes: Richard Purdy, Robert Pastene, John Seymour, Curt Conway, Howard Erskine.

Blanco y negro.

Ficción.

No sabemos mucho de esta producción de la CBS que fue emitida en directo el 13 de mayo de 1950 en el programa de misterio *The Trap*, más allá de su sinopsis recogida en la página IMDb: Veinte años antes, un bibliotecario escribió una tesis afirmando que Cervantes había compuesto una secuela de *Don Quijote*. Pero un profesor universitario desmontó sin piedad esa teoría. Tras dos décadas alimentando su resentimiento, el bibliotecario encierra al profesor en una cripta de libros y corta el suministro de aire...

Actualidades. Arte (NO-DO N° 518-A)

España, 1952.

Producción: NO-DO.

Blanco y negro.

Reportaje documental.

1 minuto (aproximadamente).

Este breve fragmento pertenece al nº 518 A del *NO-DO (Noticiero Cinematográfico Español)*, y es una noticia, bajo el capítulo "Arte", que vehicula un reportaje sobre el trabajo del pintor sordomudo Antonio Gómez Feu (1907-1984), quien nos muestra una edición de *El Quijote* para la que ha realizado una serie aguadas que ilustran diferentes episodios de la novela.

Don Quixote

Episodio del espacio Columbia Television Workshop.

EE UU, 1952.

Producción: CBS Televisión.

Productores: Norris Houghton, Joe Scully.

Director: Sidney Lumet.

Argumento: a partir de la obra homónima de Miguel de Cervantes.

Adaptación: Alvin Sapinsley.

Intérpretes: Boris Karloff (Don Quijote), Grace Kelly (Dulcinea), Jimmy Savo (Sancho Panza).

Blanco y negro.

Ficción.

30 minutos.

Carecemos por completo de cualquier información sobre el contenido de esta obra, por lo que solo podemos conjeturar en torno a ella. El hecho de que tenga una corta duración nos llevaría a deducir que se trató de una reducción de la obra a unos pocos capítulos de la novela o, dado el aparente protagonismo de Dulcinea, quizás se trató de una variación sobre la misma en la línea de la lectura que efectuaría tiempo después Dale Wasserman en su obra *The Man of La Mancha*.

Sí sabemos que esta obra creada para la televisión se transmitió el 13 de enero de 1952 en la CBS, dentro de su espacio *Columbia Television Workshop*. Se trató de una emisión en directo, producida en un momento en el que la televisión estadounidense transitaba de la era de las emisiones dramáticas en directo, que tuvo su apogeo en los años 40, a la de las emisiones grabadas, que irían tomando el relevo a partir de los años 50. En cualquier caso la serie, en la que además de a Cervantes se llegó a adaptar a autores tan conocidos como Mark Twain, Roald Dahl, William Makepeace Thackeray o Ray Bradbury, no tuvo una larga vida, pues tan sólo se emitieron catorce episodios.

Para dirigir este primer episodio de la nueva serie fue elegido Sidney Lumet (1924-2011), que por entonces contaba 28 años, en lo que supondría un nuevo escalón en la carrera televisiva que estaba forjando por esos años, y que pronto cambiaría de rumbo cuando se hizo cargo de la dirección de la película que sería su debut cinematográfico, *Doce hombres sin piedad*, no por casualidad una adaptación al cine de una pieza televisiva. Tras este primer contacto con la obra de Cervantes, señalemos como curiosidad que Lumet se volvería a acordar del escritor en una breve secuencia de su película *Sérpico*: cuando el policía del título al que encarna Al Pacino acude a una clase de español, movido no tanto por el interés por nuestra lengua como por la atracción que siente por una bella alumna, el profesor que la imparte está hablando en ese momento de Cervantes y de su obra *Don Quijote*.

Por último, mencionemos el indudable interés que ofrecería el capítulo interpretativo de esta emisión, con una joven Grace Kelly (1929-1982) de incipiente carrera compartiendo plató televisivo con dos veteranos como Jimmy Savo (1892-1960), conocido cómico de vodevil, teatro y televisión, y el no menos famoso y más cinematográfico Boris Karloff (1887-1969), en la piel de don Quijote. Este último tendría ocasión posteriormente de lidiar una vez más con el personaje, si bien de manera un tanto indirecta, cuando en 1967 intervenga en un episodio de la serie *I, Spy* interpretando a un científico español que está convencido

de que es la encarnación del caballero de la Triste Figura.

Don Quixote: Pas de deux

EE UU, 1952.

Producción: Jacob's Pillow University of Dance.

Directora: Carol Lynn.

Coreografía: Vincenzo Celli, según Marius Petipá.

Bailarines: Mia Slavenska (Kitri), Frederic Franklin (Basilio).

Blanco y negro.

Ficción.

8 minutos 30 segundos.

Tercera de las filmaciones de Carol Lynn del *Grand pas de deux* que bailan los personajes de Basilio y Kitri en el *ballet Don Kichote*, para el Jacob's Pillow centrada en el mismo número del *ballet* (véase la ficha de *Don Quixote: Pas a deux*, 1949).

En un lugar de la La Mancha. La ruta de Don Quijote

España, 1952.

Director, Guion, Fotografía y Montaje: Ramón Biadiu.

Colaborador en el rodaje: Manuel Giró.

Música: Juan Gaitg [Juan Gaig].

Sonido: F. Selma.

Ilustraciones: Juan Frexe.

Voces: José Bruguera (Don Quijote), Emilio Fábregas (Sancho), Luis Pruneda (Locutor).

Blanco y negro.

Documental.

20 minutos (aproximadamente).

Sinopsis: Unas manos toman de una estantería la novela *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes; aparece abierto por la página del título.

El letrado "En un lugar de la Mancha..." da paso a imágenes de las llanuras y campos manchegos, de sus pueblos y de las labores de sus gentes: los rebaños y los pastores que los guían; hombres arando; un burro moviendo una noria; el aguador cargando los cántaros de

agua en su carro y conduciendo éste por las calles de un pueblo en un día caluroso; en sus casas, los labradores preparan estiércol, otros ordeñan las ovejas; los pastores conducen los rebaños de vuelta al pueblo.

El letrero "no ha mucho tiempo que vivía un hidalgo..." nos lleva a una casa que bien pudiera ser la del hidalgo, con su entrada, el patio, la bodega con las tinajas de vino, el corral y «en él la puerta por donde salió al campo don Quijote por primera vez en busca de aventuras». De nuevo por los campos («con grandísimo contento iba por el campo don Quijote cuando le asaltó un pensamiento terrible, y fue que le vino a la memoria que no era armado caballero»), llegamos a una venta, que «se le representó que era un castillo con sus cuatro torres y chapiteles», y dentro de la venta, el patio donde «el ventero fue el castellano que le armó caballero, después de velar las armas, que puso sobre una pila, que junto a un pozo estaba».

El letrero "En esto descubrieron treinta o cuarenta molinos de viento..." y el diálogo entre don Quijote y Sancho antes y después de embestir el primero contra un molino, se sucede sobre imágenes de molinos de viento, primero lejanas, y luego debajo de las aspas en movimiento, para volver a verlos en plano general; «los gritos del caballero y las lamentaciones de Sancho para volver a su amo a la realidad posiblemente sorprendieran a los labradores de su época que estarían trabajando como estos en las eras», realizando las diversas operaciones de la trilla del trigo, que «cautivarían más de una vez al recaudador de impuestos Miguel de Cervantes en sus largas peregrinaciones por La Mancha»; los labradores cargan los sacos con el trigo en el carro y sus rostros se suceden («Entre estos labradores nos será posible hallar sin gran esfuerzo al tipo que nos recuerde a Sancho, el simple, el rudo, el buen amigo Sancho»); unos hombres trabajan extendiendo las lonas sobre la estructura de las aspas de los molinos y ajustando el eje; imágenes de molinos manchegos («Algunos, pocos, quedan en Alcázar de San Juan, y estos del Campo de Criptana que parecen seguir en pie para gozar de la fama que Cervantes les dio»), cuyas líneas y robustez no concuerdan con la imagen que «la mayoría de los ilustradores del Quijote han dado a los molinos».

"CAPÍTULO XI. De lo que sucedió a don Quijote con unos cabreros." Bajo unas encinas, descansan los pastores y sus rebaños: mientras estos pacen, aquellos preparan su comida, ordeñan una cabra, y comen y beben («Gustábale a Don Quijote tratar con los humildes, y nos lo imaginamos aquí, sentado entre estos cabreros que le acogieron con buen ánimo y le

regalaron con su comida; y mientras él les tenía suspensos con su arenga de los siglos dorados, Sancho callaba y comía atento a las idas y venidas del zaque»).

Tras el letrero "...por el camino que iban venía hacia ellos una grande y espesa polvareda", el diálogo de don Quijote y Sancho cuando aquel toma por ejércitos a rebaños de ovejas y carneros se sucede sobre imágenes, primero lejanas y luego cada vez más cerca, de estos rebaños y los pastores que los guían («De nuevo los lamentos y las razones de Sancho: no eran ejércitos pero al caballero se lo parecieron, y es que como el desierto la Mancha tiene sus espejismos»); hombres y animales llegan sedientos hasta el pozo llamado «de los machos», donde todos, pastores, ovejas y un burro, sacian su sed («todos beben, y cuando bebe Sancho, bebe también su rucio»); los pastores se toman un descanso y charlas alrededor del pozo, como «este viejo guardia de melonar, ¿no podría ser Merlín, el mago encantador, el que le convertía a don Quijote a los gigantes en molinos y a los soldados en ovejas?»; una oveja acaba de parir a su cría junto al pozo.

“CAPÍTULO XX. DE LA JAMÁS VISTA NI OIDA AVENTURA – que con más poco peligro fue acabada...”. Tras las imágenes de la arboleda de un bosque de noche, vemos una casa y, en ella, los mazos de un batán que, movidos por la fuerza del agua encauzada de un río, daban «golpes a compás con un cierto crujir de hierros y cadenas, que pusieran pavor cualquier otro corazón que no fuera el de don Quijote»; la rueda de la noria que mueve el batán da paso a la rueda de un telar manchego que maneja una tejedora, dedicado a la fabricación de mantas; cuando salen las piezas del telar, se entregan al batanero que las mide y las somete a la acción del batán, que con agua de arcilla las desgrasa y suaviza («y estos mazos, ¿no semejan los pies de algún gigante de aquellos con quien luchaba don Quijote?»).

“Media noche era por filo, poco más o menos, cuando don Quijote y Sancho entraron en el Toboso.”, y el diálogo de don Quijote instando a Sancho a buscar el “palacio de Dulcinea”, se sucede sobre imágenes del pueblo de noche, donde destaca la iglesia; vemos sus calles y caserones; y una gran tinaja, como la que le hiciera exclamar a don Quijote: «¡Oh, Tobosescas tinajas, que me habéis traído a la memoria la dulce prenda de mi mayor desventura.». El trabajo de la alfarería en el pueblo de La Mota del Cuervo para la realización de tinajas, cuyos métodos parecen ser los mismos de siempre: niñas y mujeres pastan el barro con pies y manos y dan forma a las tinajas, que «son levantadas a pulso sin ayuda de torno ni de guía alguna. Únicamente se emplea el torno en la operación del alisado externo»; los hombres se ocupan de cocerlas, alimentando los grandes hornos con matas y

juncos, de los que salen «ya listas para recibir en su seno el agua, el vino, el aceite, los quesos, los pimientos y demás elementos básicos de la vida manchega.»; una vez terminadas, las tinajas secan al sol en patios y calles.

“CAPÍTULO XXII. Donde se da cuenta de la grande aventura de la cueva de Montesinos.”
Vemos desde distintos puntos de vista la entrada de «la famosa y verdadera cueva de Montesinos, en donde llegaron un día de gran calor a las dos de la tarde don Quijote, Sancho y el guía», y en cuyo interior se adentraría el hidalgo («y que cosas extraordinarias vio allí dentro. Vio a Montesinos y a otros célebres caballeros que tiene allí encantado el sabio Merlín. Sólo faltan la dueña Ruidera y sus hijos y sobrinas, las cuales llorando, por compasión que debió tener Merlín dellas, las convirtió en otras tantas lagunas, que ahora en el mundo de los vivos y en la provincia de la Mancha se llaman las lagunas de Ruidera»); vemos diversos planos de las lagunas y del río Guadiana, cuyas aguas suministran aquellas; con la llegada del verano, las gentes de los lugares vecinos disfrutaban de las lagunas en su día de descanso: navegan en sus aguas, se bañan; la orilla está llena de los carromatos de las familias, que les sirven de morada esos días; de una de ellos bajan unas mujeres con sus camisones de baño y, tras pagar un real al guardia, se meten en el agua; hasta hay quien se mete con sus monturas («y siempre el cariño del labrador a la bestia: se baña Sancho, se baña también su rucio»); atardece en las lagunas.

“CAPÍTULO LXXII. De como don Quijote y Sancho llegaron a su aldea.” Planos generales de las llanuras, al atardecer («Pensativo iba el vencido y asendreado don Quijote camino de su aldea. De mal presagio era todo lo que acabada de ocurrirle. Todo le parecía triste a su alrededor»); plano general de un pueblo; la entrada, el patio y el corral de la casa que vimos al principio, ahora al anochecer («Ya en su casa el loco sublime recobró la razón y murió»); se cierra con las palabras de don Quijote: «Vámonos poco a poco, pues ya en los nidos de antaño no hay pájaros hogaño. Yo fui loco y ya estoy cuerdo. Fui don Quijote de la Mancha y agora soy, como he dicho, Alonso Quijano.»; sobre la aldea, el ocaso del día.

"VALE"

“FIN de la *Ruta de Don Quijote*”

Comentario: Estamos ante una actualización del cortometraje *La ruta de Don Quijote* (1934), llevada a cabo por su propio autor, Ramón Biadiu, quien realiza un nuevo montaje e incorpora la voz de un locutor y la de dos actores que “encarnan” al hidalgo y a su escudero (la primera versión carecía por completo de locución y diálogos), que sustituyen algunos de

los intertítulos de la primera versión, aunque sí se conservan otros, que aquí aparecen sobre unos dibujos del ilustrador, cartelista y director artístico Juan Frexe (1910-1992) que no estaban en la primera. Pero hay otras importantes diferencias que pasamos a indicar a continuación:

- El diseño y tipografía de los títulos de crédito es distinto en ambas versiones.
- La versión de 1934 carece de diálogo y sólo tiene música, mientras que en esta versión de 1952 se han añadido, como hemos indicado, una locución y las voces de don Quijote y Sancho, cuyos diálogos sustituyen en parte los largos letreros de la versión de 1934; no obstante, la versión de 1952 también incluye letreros, sobre dibujos de Juan Frexe, que en algunos casos dan cuenta de los capítulos de *El Quijote* a los que se alude en las imágenes que les siguen.
- Se aprecian algunas diferencias en el orden de montaje de las imágenes, y algunas de estas, además, son distintas: en la versión de 1934 hay imágenes de Sierra Morena que no están en la de 1952, mientras que en esta hay otras imágenes (de rebaños de ovejas a los que los pastores dan de beber agua de un pozo, de rebaños de cabras y de los cabreros comiendo bajo las encinas, del trabajo en un batán con sus mazos y aceña, y de una mujer trabajando con una rueda en un telar), que no están en la de 1934.
- Incluso hay casos en que las imágenes son diferentes aun refiriéndose a las mismas cosas. En este sentido, el ejemplo del comienzo es curioso: en la versión de 1934, una mano abre, de izquierda a derecha, un armario y extrae de un estante un tomo de *El ingenioso hidalgo Don Quixote de la Mancha*, que es la edición en cuatro tomos impresa por Joaquín Ibarra en 1780. En la versión de 1952, una mano abre, de derecha a izquierda, un armario y saca un libro, que al verlo abierto por la primera página resulta ser un ejemplar de la edición príncipe de la Primera Parte de *El ingenioso hidalgo Don Quixote de la Mancha*, editada por Juan de la Cuesta en 1605.

Por último dejemos constancia aquí de la búsqueda equivalencia de las secuencias, en el orden que están en esta segunda versión, con sus capítulos correspondientes en el libro en esta versión. Tenemos, de la Primera Parte, el comienzo de la novela, con las primeras palabras y la presentación del hidalgo (I:1); la llegada a una venta que don Quijote imagina un castillo (I:2), donde es armado caballero por el ventero (I:3); el combate de don Quijote contra el molino de viento (I:8); el encuentro de don Quijote y Sancho con unos cabreros (I:11); la aventura de los rebaños cuando don Quijote toma a estos por ejércitos (I:18); y la

aventura de los batanes (I:20). Ya de la Segunda Parte, encontramos la incursión de don Quijote y Sancho en el pueblo de el Toboso buscando el palacio de Dulcinea (II:9); el descubrimiento de tinajas de el Toboso en la casa del Caballero del Verde Gabán que traen recuerdos a don Quijote de su amada Dulcinea (II:18); don Quijote en la cueva de Montesinos, donde se adentraría (II:22) y cómo en el sueño Montesinos le cuenta a don Quijote cómo Merlín convirtió a Ruidera y sus siete hijas y sobrinas en lagunas (II:23); don Quijote y Sancho camino de su aldea (II:72) y los malos augurios que le rodean al llegar a ella (II:73); la muerte de don Quijote (II:74) y la última palabra de la novela, «Vale» (II:74).

Die Heimat des Don Quijote [La casa de don Quijote]

Alemania, 1953.

Producción: Corvo-Film Gisbert Hinke.

Director: Gisbert Hinke.

Blanco y negro.

Documental.

12 minutos.

Documental centrado en el paisaje, los pueblos, las tareas y oficios ancestrales de los habitantes de La Mancha, debido a un “documentalista de Múnich, que durante 1952 y 1953 recorrió España (y otros países) realizando documentales” (son palabras de José Vte. Castaño en la página web <http://www.elche.me/video/subasta-de-agua-y-palmereros-1953>). Otros documentales de este periplo de Hinke por tierras españolas son *In den Huertas* (1953), *Auf der Meseta* (1953), *Dorf in der Sierra* (1953), *Spanische Fiesta* (1953) o *Im Küstenhof von Valencia* (1954).

Don Quichotte

Francia, 1953.

Producción: Editions Voreli Films.

Director, Guion y Fotografía: Raymond Voinquel.

Comentario: Alexandre Arnoux.

Música: Marc Vaubourgoin; interpretada por la orquesta de la Société des Concerts du Conservatoire.

Dirección artística: Anton von der Lippe Jr.

Montaje: Madeleine Gug, Charlotte Fournier.

Efectos especiales: Arcady.

Sonido: Jacques Lebreton.

Narración: Jean Marchat.

Blanco y negro.

Ficción.

8 minutos y 15 segundos.

Tras un texto que nos informa brevemente sobre Gustave Doré y su dedicación a ilustrar las más grandes obras literarias, una mano toma de una estantería el primer tomo de la edición francesa de *L'Ingénieux Hidalgo Don Quichotte de La Manche*, ilustrada por aquel (Librairie de L. Hachette et Cie., París, 1863; traducción de Louis Viardot; dibujos de Gustave Doré, grabados por H. Pisan; 2 volúmenes). A continuación, el narrador nos guía por diferentes capítulos de la primera y la segunda parte de la novela a través de 75 de las 370 ilustraciones de Doré, resumen en el que se han obviado varios capítulos, entre ellos todos los relatos o cuentos intercalados. Las ilustraciones, tal y como están montadas, corresponden a los siguientes capítulos, con indicación entre paréntesis del número de ellas cuando son más de una: I:Prólogo; I:1 (3); I:2 (2); I:3 (3); I:4 (3); I:5 (3); I:6; I:7 (2); I:18; I:8 (2); I:15; I:20; I:23 (2); I:25 (2); I:29 (4); I:45; I:46 (2); I:47 (2); I:48; II:1; II:8; II:10; II:11; II:20 (2); II:22; II:26 (2); II:28; II:30; II:31; II:32; II:35 (2); II:44; II:45; II:47; II:53 (2); II:48 (2); II:53; II:58 (3); II:61; II:62 (3); II:64 (2); II:66; II:72; II:74; II:65; I:32; I:50. Como vemos, el director no siempre respeta el orden cronológico de las ilustraciones, en aras de buscar una mayor eficacia dramática.

Sobre la realización, hay que decir que las ilustraciones se suceden en general por ligero fundido, y otras veces por corte; en ocasiones el montaje nos va mostrando fragmentos de una ilustración para conseguir una cierta secuencialidad dentro de la misma, antes de mostrarla completa; o la cámara se acerca o se aleja mediante un *zoom* o barre la ilustración buscando conseguir con el movimiento un efecto dramático (como por ejemplo los que ilustran la lucha con los molinos de viento).

Al frente de esta producción se encuentra Raymond Voinquel (1912-1994), quien ya era un prestigioso foto-fija cuando en la década de los cincuenta dirigió algunos cortometrajes, entre ellos el titulado *Gustave Doré* (1952), en el que ya había demostrado su interés por la

obra artística de su compatriota. Por otra parte, tenemos que destacar que Voinquel empezó su carrera en el cine como asistente del fotógrafo de rodaje Roger Forster, y parece ser que entre las películas en las que trabajó se encuentra precisamente *Don Quijote* de Georg Wilhelm Pabst (1933), en la que también intervino el autor del comentario de este cortometraje, el escritor, poeta y dramaturgo Alexandre Arnoux (fue el responsable de los diálogos de la versión francesa y autor de los poemas de varias de las canciones de la película), cuyo nombre aporta aquí una buena parte del prestigio con el que se quiso arropar este homenaje a Doré y a "su" *Quijote*.

Don Quixote: Pas de deux, excerpt

EE UU, 1953.

Producción: Jacob's Pillow University of Dance.

Directora: Carol Lynn.

Coreografía: Marius Petipá.

Bailarines: Melissa Hayden (Kitri), Michael Maule (Basilio).

Blanco y negro.

Ficción.

3 minutos 30 segundos.

Cuarta de las filmaciones realizadas por Carol Lynn del *Grand pas de deux* que bailan los personajes de Basilio y Kitri en el *ballet Don Kichote*, centrada en el mismo número del *ballet* (véase la ficha de *Don Quixote: Pas a deux*, 1949). Este parece ser un fragmento del número.

El libro y la Historia (NO-DO Nº I-418)

España, 1953.

Producción: NO-DO.

Blanco y negro.

Documental.

10 minutos.

Fecha de estreno: 12 de enero de 1953.

El documental, perteneciente al nº 418 de la serie "Imágenes. Revista cinematográfica" del

NO-DO (Noticiero Cinematográfico Español), es un reportaje monográfico que, bajo el subtítulo de “Un milenio de cultura bibliográfica”, recoge la celebración de una gran exposición en la que se trata de dar una visión gráfica de la evolución del libro español a lo largo de diez siglos, recogiendo algunos aspectos de las ilustraciones que han enriquecido el contenido literario desde los primitivos manuscritos a los libros impresos. Por su parte, de Miguel de Cervantes se ofrecen tres de las muchas ediciones españolas y extranjeras realizadas de *Don Quijote de La Mancha*: la “Príncipe” de la Primera Parte impresa por Juan de la Cuesta en 1605 en Madrid; los cuatro volúmenes de la de Joaquín Ibarra de 1780 en Madrid; y una moderna edición en inglés realizada en Nueva York en 1946 e ilustrada por Salvador Dalí (*The Life and Achievements of the Renowned Don Quixote de La Mancha*; Random House, Nueva York, 1946; con traducción de Peter Motteux). Vemos una placa en un edificio que fue el antiguo Hospital del Carmen, de Madrid, que conmemora el lugar donde se hizo la primera edición de la Primera Parte de *El Quijote*.

Tonight We Sing!

EE UU, 1953.

Producción: Twentieth Century Fox.

Productor: George Jessel

Director: Mitchell Leisen.

Guion: Ruth Goode, Sol Hurok, Harry Kurnitz, George Oppenheimer.

Fotografía: Leon Shamroy.

Música y dirección musical: Alfred Newman.

Montaje: Dorothy Spencer.

Dirección artística: George W. Davis, Lyle R. Wheeler.

Sonido: Winston H. Leverett, Murray Spivack.

Vestuario: Renié.

Intérpretes: David Wayne (Sol Hurok), Ezio Pinza (Feodor Chaliapin), Roberta Peters (Elsa Valdine), Anne Bancroft (Emma Hurok); Tamara Toumanova (Anna Pavlova), Isaac Stern (Eugene Ysaye), Byron Palmer (Gregory Lawrence).

Color.

Ficción.

109 minutos.

Fecha de estreno: 26 de enero de 1953.

Película biográfica basada en la vida y la carrera del célebre empresario del mundo del espectáculo Sol Hurok, en el que intervinieron numerosas estrellas musicales. Entre ellas, la bailarina rusa Tamara Toumanova quien, encarnando a su compatriota Anna Pavlova, baila una variación del *Gran pax de deux* del *ballet Don Kichote* compuesto por Ludwig Minkus en 1869 con coreografía de Marius Petipá.

Aventuras de D. Quixote

Brasil, 1954.

Producción: TV Tupi.

Blanco y negro.

Ignota producción, al parecer realizada para la televisión, y de la que carecemos de cualquier dato.

Gustave Doré: Don Quichotte

Episodio del programa Le Cabinet des estampes.

Francia, 1954.

Producción: RTF (Radio-Télévision Française)

Director: Jean-Marie Drot.

Blanco y negro.

Documental.

14 minutos.

De nuevo la historia de don Quijote contada con la ayuda de los dibujos de Gustave Doré, en un trabajo que con probabilidad es deudor del realizado un año antes por Raymond Voinquel (*Don Quichotte*, 1953). El escritor y documentalista Jean-Marie Drot (1929-2015) fue el realizador de todos los episodios de la serie documental *Le Cabinet des estampes*, centrada en difundir la obra de pintores y artistas.

Don Quixote: Pas de deux

EE UU, 1955.

Producción: Jacob's Pillow University of Dance.

Directora: Carol Lynn.

Coreografía: Marius Petipá.

Bailarines: Mary Ellen Moylan (Kitri), Erik Bruhn (Basilio).

Blanco y negro.

Ficción.

13 minutos.

Quinta de las filmaciones de Carol Lynn del *Grand pas de deux* que bailan los personajes de Basilio y Kitri en el *ballet Don Kichote*, para el Jacob's Pillow centrada en el mismo número del *ballet* (véase la ficha de *Don Quixote: Pas a deux*, 1949), siempre interpretado por diferentes bailarines.

Dan Quihote ve'sa'adia Pansa/Dan ve' Sa'adia

Israel, 1956.

Producción: Carmel Films.

Director y Productor: Nathan Axelrod.

Guion: H. Halevi.

Fotografía: A. Ben-Dor, J. Malka.

Música: Haim Vinternitz.

Montaje: S. Cohen.

Intérpretes: Mordechai Dagan, Avraham Castro, Miriam Neumann, Sarah Benvenisti, Yair Valine, Shimson Bar-Noy, Elimelech Ram, Aliza Cohen.

Blanco y negro.

Ficción.

80 minutos.

Dos niños, uno llamado Dan, que proviene de una familia acaudalada y que disfruta leyendo, y el otro Sa'adia, un golfillo, son dados a las fantasías. Pero sus aventuras les causan problemas. Dan, el líder imaginario de un grupo secreto llamado el Dragón Negro, es enviado a un internado, y Sa'adia se escapa para estar con su amigo. Su mundo de fantasía continúa entre las tareas del colegio donde practican cómo tirar granadas, pues es la época de la Guerra de la Independencia. Roban algo de munición y la esconden. Cuando los árabes

atacan el colegio y a los judíos no les queda munición, los dos chicos van valientemente en busca de su almacén escondido, y son asesinados en el intento.

Como anticipa su título, estamos ante una película que no tiene otra vinculación con la novela de Cervantes más allá de mostrar en la actitud y las aventuras de los dos niños protagonistas el reflejo de los caracteres de don Quijote y Sancho Panza, que, como éstos, viven en su propio mundo de fantasía mientras a su alrededor se desarrolla un momento histórico y dramático muy real: estamos en la época de la llamada «guerra de la independencia de Israel», que tuvo lugar de mayo de 1948 a julio de 1949 y que terminó con el aumento del territorio israelí. Así, el argumento nos remite a la preocupación del cine israelí de esos años por mostrar en sus películas la mítica y el sacrificio del héroe israelí, a menudo situándolo, como vemos, en el contexto del conflicto árabe-israelí, mientras que la referencia cervantina vehicula también otro rasgo característico de esas películas, y que encontramos en el hecho de que el contraste de los dos niños se representa con una “natural e inevitable” división étnica y de clase: “*Dan Quixote and Sa’adia Panza*, por ejemplo, conserva poco del *Don Quijote* de Cervantes más allá de la relación amo-siervo de los dos personajes centrales. Mientras Dan es asociado con la escuela y con un hogar respetable – el plano panorámico de la cámara sobre sus libros subraya su condición como «un hombre de letras» – Sa’adia es despojado de todo contexto familiar y educativo y es retratado como un limpiabotas, un niño de la calle abandonado. Su mundo se presenta como un hecho dado, apenas merece la atención narrativa, muy en contraste con el mundo de Dan. Este último es privilegiado tanto por su posición superior en la trama como por el diseño estético de la película, que proporciona la autenticación de los detalles relativos a sus antecedentes. Como en su anterior película, *Oded the Wanderer*, Axelrod tiene a su joven Sabra protagonista acometiendo actividades intelectuales, así como tareas físicas. En una de las primeras secuencias en la granja escuela agrícola, Dan intenta leer mientras está arando, pero pronto se olvida de la labranza y continúa sólo con su lectura. La película muestra a continuación a Sa’adia, que inmediatamente y con entusiasmo se adapta a su nuevo trabajo como pastor, feliz en el puesto que generosamente le ofrece la institución. En otra secuencia, Dan esboza los objetivos mientras que Sa’adia excava en el suelo. Dan, unido a Sa’adia sólo a través de su afición común por la fantasía, actúa como el «gran detective», con autoridad de mando sobre Sa’adia, mientras que la cámara y el montaje subrayan la clara división de papeles.” (Ella Shohat: *Israeli Cinema. East/West and the Politics of*

Representation (University of Texas Press, Austin, 2003, págs. 119-120).

No es difícil ver en esta película una consecuencia en forma de ficción de las preocupaciones políticas de su director y productor, Nathan Axelrod (1905-1987), uno de los pioneros del cine israelí, cuya industria contribuyó a crear cuando en 1926 emigró a Palestina. Produjo y realizó multitud de documentales y noticiarios en los que registró, entre 1927 y 1958, los principales acontecimientos de la vida política, social, artística y cultural del pueblo judío, tanto antes como después de la creación del estado de Israel. Toda esta actividad documental le permitió vivir de su trabajo y poder producir también varias películas de ficción. Así, produjo, dirigió la fotografía y montó las primeras películas sonoras de ficción en hebreo realizadas en Palestina: el cortometraje *Biyemei* (1932) y el largometraje *Oded Hanoded* (1933), ambos dirigidos por Haim Halachmi. Más tarde, dirigió y produjo las películas *Me'al Hekhoravot* (1936), *Dan Quixote and Sa'adia Panza* (1956), *Etz O Palestine* (1962; codirigida con Yoel Zilberg y Uri Zohar), y *Havu Banot L'Eilat* (1964). En 1984, tres años antes de su muerte, Axelrod fue nombrado miembro honorario en el departamento de cine en la Escuela de Artes Escénicas Beit Zvi.

Otro título: Dan Quixote and Sa'adia Panza.

Don Quichotte et Salvador Dali au molin de la galette

Reportaje de **Les Actualites Françaises**.

Francia, 1956.

Blanco y negro

Reportaje documental.

1 minuto y 4 segundos.

Fecha de emisión: 28 de noviembre de 1956.

Esta breve pieza es un reportaje de uno de los noticiarios cinematográficos de *Les Actualites Françaises*, que recoge la presentación en el parisino barrio de Montmartre del encargo que recibió Salvador Dalí para realizar una serie de litografías que ilustrarían una edición de *El Quijote* auspiciada por el editor Joseph Foret (*Don Quichotte de La Manche, pages choisies*, con doce litografías en color y una tirada de 188 ejemplares), y en las que el artista daría rienda suelta una vez más a su inagotable capacidad de experimentar con nuevas técnicas de su invención (como, el *bouletisme*, consistente en disparar con un arcabuz balas

impregnadas de tinta contra las piedras litográficas, o la utilización de dos de sus talismanes habituales: cuernos de rinoceronte y trozos de pan empapados en tinta). En el reportaje destaca la presencia de dos actores encarnando a don Quijote y Sancho Panza, que rememoran el capítulo VIII de la novela cuando aquel cabalga lanza en ristre hacia el conocido Moulin de la Galette, el molino de viento hoy alberga un restaurante, mientras Dalí hace su *performance* generando a su alrededor gran expectación, como no podía ser de otra manera tratándose del genio de Figueras, que estuvo a la altura de su famosa extravagancia.

Actualidad española (NO-DO Nº 701 B)

España, 1957.

Producción: NO-DO.

Blanco y negro.

Documental.

1 minuto (aproximadamente).

En el primer reportaje dentro del capítulo “Actualidad española” de este número del *NO-DO* se recoge la celebración de la Feria del Libro Español de Madrid, en la que, entre la gente hojeando y comprando libros, vemos algunas imágenes de una edición de *El Quijote* ilustrada.

Bibliografía (NO-DO Nº 736-B)

España, 1957.

Producción: NO-DO.

Blanco y negro.

Documental.

2 minutos (aproximadamente).

Reportaje del número 736 B del *NO-DO (Noticiero Cinematográfico Español)* en el que se recoge la noticia de la celebración de la Exposición de bibliografía hispanística celebrada en la Biblioteca Nacional de Madrid, dedicada a mostrar ediciones extranjeras, y en la que se dedica un apartado especial a las de la obra de Cervantes y a la exposición de los primeros grabados ilustrativos del *Quijote*.

Don Quijote (Don-Kihot)

(antigua) URSS, 1957.

Producción: Lenfilm.

Director: Grigoriy Kózintsev.

Argumento: basado en la novela homónima de Miguel de Cervantes.

Guión: Yevgueniy Shwartz.

Fotografía: Andrei Moskvín, Apolinariy Dudko.

Montaje: E. Makhankova.

Música: Kara Karáyev.

Dirección musical: N. Rabinovich.

Dirección artística: Yevgueniy Enei.

Decorados: Natan Altman.

Asesor técnico y artístico: Alberto Sánchez.

Sonido: Ilya Volk.

Vestuario: M. Rafalovich.

Maquillaje: V. Ulyanov.

Intérpretes: Nikolay Cherkásov (Don Quijote), Yuriy Tolubéyev (Sancho Panza), Serafima Birman (ama), Svetlana Grigoryeva (sobrina), Vladimir Maksimov (cura), Viktor Kolpakov (barbero), Lyudmila Kasyanova (Aldonza Lorenzo), Tamilla Agamirova (Altisidora), Gueórguiy Vitsín (Sansón Carrasco), Bruno Frejndlikh (duque), Lidiya Vertinskaya (duquesa), Galina Volchek (Maritornes), Olga Vikland (campesina), Aleksandr Beniaminov (pastor), S. Tsomayev (Andrés).

Color.

Ficción.

110 minutos.

Fecha de estreno: Rusia: 23 de mayo de 1957 (Moscú); España: 2 de junio de 1966 (Madrid) y 16 de septiembre de 1966 (Barcelona).

Sinopsis: Amanece en una aldea. El cura y el barbero acuden a la casa del hidalgo Alonso Quijano, llamados por el ama y la sobrina de éste. Están muy tristes porque, tras leer muchos libros de caballerías, el hidalgo ha decidido hacerse caballero andante, renunciando a su nombre para cambiarlo por el de Don Quijote de la Mancha. Acuden a su biblioteca,

pero Don Quijote sale por el balcón. En su biblioteca descubren una armadura, que la sobrina reconoce que es de sus antepasados. Entretanto, Don Quijote acude a una casa vecina, que toma por un castillo, donde vive la joven y alegre Aldonza, quien al verle se acerca a saludarle cordialmente. Don Quijote, que no se atreve a hablarla, decide para sí que ella será su dama, la más bella: Dulcinea del Toboso, a quien el maléfico mago Frestón tiene embrujada dándole la apariencia de una labradora, y promete desembrujarla. Acude después a la casa de Sancho para tratar de convencerle una vez más para que sea su escudero, cosa que consigue tras arrojarle con palabras caballerescas, pero sobre todo tras prometerle hacerle gobernador de la primera ínsula que conquiste; acuerdan salir al día siguiente al amanecer en busca de hazañas y aventuras.

Ya por los áridos caminos, Don Quijote, montado en su caballo llamado Rocinante, y Sancho, sobre su rucio, oyen unos gritos: un hombre está azotando a su criado, un chico llamado Andrés. Don Quijote exige al hombre que pare, y así lo hace el hombre, ante la amenaza de la lanza. También le dice que le pague el salario que le debe al chico. El hombre responde que no lleva dinero encima pero jura que al llegar a casa ajustará las cuentas como merece a su criado. Esto convence a Don Quijote, pero el criado piensa que su amo le desollará cuando se marche, a lo que caballero le dice que no tema puesto que su amo lo ha jurado, quedando el chico convencido y agradecido.

De nuevo en camino, a lo lejos se acerca una carroza y unos hombres a caballo, y Don Quijote asegura a Sancho que se trata de un carro diabólico. Dentro va una señora, a la que Don Quijote cree prisionera, por lo que arremete contra los que van a caballo, desarmándoles y haciéndoles huir, no sin antes hacerle prometer a uno de ellos que se presente ante Dulcinea del Toboso y, rodilla en tierra, le relate esta hazaña. La señora del carro, que solo era cautiva de su tedio, se ofrece, seductora, a Don Quijote como la dama digna de su amor, pero Don Quijote vence la tentación y se marcha. La señora decide que Don Quijote puede ser una buena diversión para el duque, y pide a su criado que averigüe donde vive el caballero.

Mientras, en la casa del hidalgo, durante la comida, el ama, la sobrina, el barbero y el cura comentan algunas de las locuras del caballero que les han contado: que si atacó a un barbero para quitarle su bacía creyendo que era un yelmo encantado; que si se enfrentó a unos peregrinos que llevaban una imagen de la virgen pensando que la habían raptado; que si confundió un rebaño de ovejas con un ejército de gigantes... Llega también Aldonza, que

trae nuevas noticias de Don Quijote: al parecer, se ha enamorado de una gran señora llamada Dulcinea del Toboso, pues cuando se prepara para el combate piensa en ella, le escribe canciones muy bellas y habla de ella con ternura, les narra Aldonza con envidia y tristeza porque ella no se verá amada así nunca.

Volvemos a Don Quijote y Sancho. El escudero se está quejando de los azotes y golpes recibidos, mientras que no hay noticia de su ínsula prometida, cuando ven acercarse hasta ellos una cuerda de presos que llevan a galeras. Don Quijote les pregunta a los galeotes que qué han hecho, y todos se declaran inocentes, por lo que exige a los guardias que les suelten; éstos le toman por loco, lo que enfurece a Don Quijote que lucha con un guardia y le desarma; los presos aprovechan la confusión para liberarse de las cadenas y desarmar al resto de los guardias, haciéndoles huir. Don Quijote pide a los galeotes que acudan a El Toboso a presentarse a Dulcinea y relatarle las hazañas que hizo en su honor. Pero los galeotes se lo “agradecen” insultándoles y apedreándoles, hasta dejarles malheridos. Sancho ve a Don Quijote con tan mal aspecto que le llama “El Caballero de la Triste Figura”. Llegan a una atestada venta, que Don Quijote asegura que es un castillo, confundiendo a dos prostitutas que están en la puerta como gentiles doncellas que acuden a recibirles. El ventero solo puede ofrecerle un catre en el desván, al que el molido Don Quijote llega ayudado por la criada Maritornes, mientras que las prostitutas y algunos pícaros y truhanes de entre los clientes urden planes para divertirse a costa del loco caballero. Esa noche, los bromistas cambian de lugar el catre de Don Quijote, de manera que Maritornes, que se dirige a oscuras al encuentro con un mulero del que anda enamorada, llega hasta Don Quijote, hablándole pensando que es su amante. Don Quijote despierta y toma a la criada por una condesa, pero le dice que es fiel a otra dama. Maritornes se da cuenta del error, pero son interrumpidos por el mulero, y seguidamente entran todos a ver como pelea éste con Don Quijote. Maritornes defiende al caballero del mulero y de las burlas de los demás, creyendo Don Quijote que la hija del conde dueño del castillo ha luchado por él. Pero Sancho le dice que era una criada, a lo que Don Quijote le replica que también a él le ha hechizado el maldito Frestón, como a todo el castillo y sus habitantes, a los que el hechicero ha puesto una máscara en sus rostros, y a los que promete desencantar. Con esto, el jolgorio de todos no hace más que aumentar, y aún más cuando Don Quijote cae por una trampa a la bodega, donde confunde unos odres de vino con rostros gigantescos que se burlan de él, por lo que los acuchilla con su espada, derramando todo el vino y cayendo

agotado por el esfuerzo.

Don Quijote se encuentra de nuevo en su casa, reposando. Con él se encuentra el bachiller Sansón Carrasco, que ha acudido a ayudarle a petición de su sobrina. Pero, para su desesperación, Don Quijote se empeña en querer partir de nuevo en cuanto recobre las fuerzas. Así lo intenta un buen día, pero es descubierto por la familia, que se lo impide. Pero, en ese momento, un emisario llega preguntando por el hombre más ilustre del lugar, el famoso caballero Don Quijote de la Mancha. Una hermosa señora enamorada de él, que no es otra que la que “rescató” en la carroza, solicita ser recibida en su “castillo”. Aldonza exclama que es la señora Dulcinea del Toboso. Don Quijote pregunta si es una burla, pero la señora le explica que le ha hablado a su señor el duque de su arrojo y fidelidad, y desea conocerle. El barbero y el cura se oponen, pero la señora impone las órdenes del duque, por lo Don Quijote toma a Rocinante y la sigue, y detrás va Sancho. La sobrina queda llorando, pero el bachiller le asegura que le traerá de vuelta a casa.

La comitiva va al galope cuando, de repente, se encuentran en el camino un carro que lleva una jaula con un león. La señora ordena a Don Quijote luchar con el animal para demostrar su valentía, creyendo que se echará atrás, pero el caballero abre la jaula, alejándose todos con miedo, y comienza a hablar al león de igual a igual, identificándose con su soledad y pidiéndole que luche para dar una lección a la dama. Pero el león se muestra dócil, y Sancho aprovecha para cerrar la jaula y volver la situación a su favor: proclama que ha pasado el peligro, y le dice a Don Quijote que a partir de ahora será “El Caballero de los Leones”.

Los duques, deseosos de divertirse, reciben en su castillo a Don Quijote y Sancho. La presencia del caballero despierta el recelo del bufón y del eclesiástico de la corte, pero el resto de cortesanos se prestan a la diversión. El duque interroga a Don Quijote sobre sus aventuras y si está cansado de ellas, pero éste replica que lo que le cansa es estar de brazos cruzados cuando hay tantos desdichados por el mundo, aunque no ha salvado a muchos. La duquesa le dice que por qué ha rechazado el amor de la bella Altisidora (pues tal es el nombre de la señora de la carroza y emisaria), y Don Quijote responde que su corazón pertenece a Dulcinea del Toboso. Pero la duquesa dice que han enviado emisarios a El Toboso y no han logrado encontrarla. “Existe aunque hechizada, y nadie excepto yo sabe cuan hermosa es y cuan desdichada”. El duque ordena que se busque una ínsula para que Sancho la gobierne, y acompañan a caballero y escudero a sus aposentos. Altisidora celebra su idea de traer al loco de Don Quijote, pero el suspicaz bufón le dice que lo suyo no es

locura, sino sinceridad.

Más tarde, Sansón Carrasco se encuentra en un pueblo arreglándose una armadura, cuando se forma un gran revuelo porque anuncian la llegada de un nuevo gobernador a la “Ínsula de Barataria”: Sancho Panza, lo que despierta la sorpresa y la curiosidad del bachiller. Llega Sancho, acompañado de un gran cortejo de banderas, trompetas y tambores, montado en su rucio, ante la risa de sus “súbditos”, a los que no obstante enseguida se gana con la llaneza de sus razonamientos, explicándoles con gran sensatez porque viene montado en un burro, y aún más cuando enseguida tiene oportunidad de impartir justicia aplicando la lógica y la rectitud.

Mientras, Don Quijote, en sus aposentos, buscando una aguja con la que remendar su media rota, se muestra inquieto porque la hermosa Altisidora insiste en verle al salir el sol. Llamen entonces a la puerta, y al salir Don Quijote ve un cortejo fúnebre: le informan que es por Altisidora que ha muerto de amor por él. Se arrodilla ante su féretro y le pide perdón, pues nunca pensó que fuera tan sublime su amor por él, pero su corazón solo tiene una dueña, Dulcinea. De repente, Altisidora abre los ojos, y los componentes del cortejo se despojan de sus túnicas: son los duques y los cortesanos, que han participado en una farsa. Altisidora se burla cruelmente por creer que una dama como ella pudiera caer rendida de amor por él. Todos ríen, pero el duque le pide que no se enoje, que solo ha sido una comedia, y ofrece dinero a Don Quijote, que lo rechaza y tan solo ruega que se le permita abandonar el castillo. Don Quijote se retira; el bufón le pone un cartel a su espalda que pone “Don Loco”, y los cortesanos aplauden el mutis, mientras Don Quijote se va maldiciendo de nuevo a Frestón por urdir engaños a sus espaldas. El duque ordena poner fin también a la broma de la Ínsula de Barataria. Así, se llegan hasta la cama donde duerme Sancho, y le despiertan con gran alboroto, diciéndole que un ejército ha invadido la ínsula, y, en la confusión general, le zarandean, golpean y mantean. Sancho, enfadado, abandona digno la ínsula para buscar la compañía de su señor Don Quijote, a quien encuentra en el camino, fundiéndose ambos en un gran abrazo, alegres por la libertad recobrada. Don Quijote le dice a Sancho que hay que encontrar a Frestón para matarle y liberar al mundo cuando, tras cabalgar un largo trecho, divisan unos molinos de viento. Don Quijote cree que es el malvado Frestón, agitando sus largos brazos. Sin atender a su escudero, que le dice que es un molino, se dirige hacia él lanza en ristre, atravesando con ella el aspa y quedando enganchado, gritándole que cree en la bondad de las gentes; pero acaba cayendo sobre

Sancho dándose un buen golpe. Sancho le insiste que era un molino, pero Don Quijote dice que ahora sí, pero que él luchó contra Frestón, que sigue vivo todavía. Sin tiempo de recuperarse, hasta ellos llega un caballero todo de negro, que dice llamarse “El Caballero de la Blanca Luna”, que le reta asegurando que su dama es más hermosa que Dulcinea del Toboso. Un molido Don Quijote acepta el combate, aunque apenas puede mantenerse sobre el caballo, y, a la primera embestida, cae al suelo. Don Quijote prefiere que le mate a reconocer que Dulcinea no es la más hermosa. El caballero acepta y le perdona con la condición de que permanezca retirado en su aldea durante un tiempo, y se descubre: es el bachiller Sansón Carrasco.

Van camino de la aldea, Don Quijote aguantando alguna que otra perorata filosófica del bachiller, cuando llega hasta ellos un chiquillo andrajoso pidiendo comida. Don Quijote reconoce al pastor Andrés y le abraza. Le dice a Sansón Carrasco que el chiquillo es ejemplo de que no han sido vanas sus andanzas y peleas, pues le libró de los azotes y él no lo ha olvidado a pesar del tiempo transcurrido. Pero Andrés le responde que, al marcharse, su amo loco de ira le azotó sin piedad, por lo que maldice la hora en que se encontró con el caballero andante, y se marcha, ante la risa de Carrasco. Estas palabras causan un mayor dolor en Don Quijote que cualquier paliza.

Don Quijote está en su cama, rodeado de su sobrina, el ama, el barbero, el cura y Carrasco, a los que pide que no quede en su memoria Don Quijote de la Mancha, sino el pobre y arrepentido hidalgo Don Alonso Quijano, y le dejan dormir. En la cocina, Aldonza trata de consolar a la sobrina, deseando que acuda la señora Dulcinea del Toboso, pues el amor hace milagros. En su lecho, a Don Quijote se le aparecen primero Dulcinea, ricamente ataviada, y después Aldonza, que le imploran que no les abandone, pero su imagen desaparece al extender sus manos hacia ella. También se le aparece Sancho, pidiéndole salir de nuevo al camino, pero Don Quijote dice confiar en que la justicia destruirá la ambición y la codicia, que hay que seguir siempre adelante, y muere.

Las figuras de Don Quijote y Sancho cabalgan en el horizonte... FIN.

Comentario: Como vemos, estamos ante una adaptación de la novela de Cervantes en la que, una vez más, se han elegido determinados episodios, y a veces éstos han sido modificados o dispuesto en un orden distinto, además de que se han creado nuevas escenas. Veámoslo con más detalle a continuación. Sobre el dibujo de un paisaje de La Mancha, los créditos se suceden al ritmo de las aspas de un molino (se trata de un dibujo de

Alberto). Ya las primeras imágenes nos sitúan en la aldea y en la casa de Alonso Quijano, y la información sobre sus intenciones caballerescas nos la proporcionan su sobrina y el ama al contárselo al cura y al barbero (capítulo I:1 de la novela, donde estos personajes sólo son mencionados por el narrador, y no intervienen en la trama hasta I:5, después del regreso de Don Quijote a casa tras su primera salida en solitario). También procede de I:1 el que Don Quijote decida que la labradora Aldonza Lorenzo sea la dama de sus pensamientos amorosos, si bien en la novela no acude a una casa del mismo pueblo a verla, ni que se diga para sí que el malvado Frestón la tiene embrujada (en la novela, Don Quijote es testigo del “encantamiento” de Dulcinea en II:10, por culpa de la estratagema urdida por Sancho), pasando éste hechicero a ser en la película el principal enemigo de Don Quijote, y vendría a compendiar la caterva de maléficos encantadores que a lo largo de la novela parecen conjugarse para impedir la gloria del caballero (Por no mencionar a quienes veían en Frestón una personificación del difunto dictador Stalin). Pero lo más importante es que, en la novela, salvo en el pensamiento y las alucinaciones de Don Quijote, jamás interviene Aldonza, ni como labradora ni como Dulcinea, pero en la película tiene varias escenas. Acude después Don Quijote a casa de Sancho para convencerle de que sea su escudero. Destaquemos que, a diferencia de la novela (donde no aparece hasta I:7), en la película Sancho ya participa, desde los preparativos, en la primera salida de Don Quijote, que hacen juntos. Los dos parten al amanecer (en la novela lo hacen de noche, I:7), Don Quijote con armadura y lanza pero sin celada (en la novela la había reparado como pudo, I:7) y, ya en camino, tiene lugar la aventura del criado Andrés y su amo Juan Haldudo el rico, en la que, a diferencia de la novela sólo el encuadre final de la secuencia, con Juan Haldudo agitando el látigo mientras Don Quijote y Sancho se alejan del lugar, nos permite intuir el cruel y doloroso desenlace para Andrés. A continuación sucede una aventura muy parecida a la que se relata en I:8 y 9 (aunque sin que se dé a entender que uno de los personajes es vizcaíno), pero con la variante importante de que en la carroza no va una señora desconocida, sino (aunque de momento no sabremos su identidad), ni más ni menos que Altisidora, la burlona y soberbia doncella de los duques (quien, como la señora de la novela, al parecer esta casada, aunque su marido se ha ido a México, según ella dice), que trata de seducir a Don Quijote (en la novela aparece, soltera, en II:44, fingiéndose enamorada del caballero, durante la estancia de éste en el castillo de los duques), pero aquel se resiste y escabulle de sus zalamerías (por su parte, en la novela Don Quijote y Sancho salen de la aventura

malheridos, I:9). Este encuentro con Altisidora marcará como hemos visto la segunda parte de la película.

Durante la comida en casa de Don Quijote, sus allegados resumen algunas de sus aventuras: la ganancia del yelmo de Mambrino (I:21), la aventura de los disciplinantes (I:52) y la de los rebaños (I:18), y aquí sorprende la actitud de la sobrina, tratando de justificar tímidamente las “confusiones” de su tío en estas aventuras, lo que sin duda la aleja del personaje de la novela. Llega Aldonza para traer noticias de una distinguida dama de la que está enamorado, Dulcinea del Toboso. Se pone así de manifiesto en la película una curiosa paradoja, pues la labradora habla con arrobo y siente envidia de una persona que no es sino ella misma, pues nadie sabe que Dulcinea es una idealización de Don Quijote depositada en la labradora al comienzo de la película (esto constituye uno de los grandes hallazgos de la película, pues abre un interesante y poético juego especular en el relato, eco de alguna manera de los que urdió Cervantes para su obra, si bien Kózzintsev y su guionista solo lo recuperaran en el final de la película).

Retomamos a Don Quijote y Sancho para vivir con ellos la aventura de los galeotes (I:22), con el mismo doloroso final, tras lo cual Sancho lleva a Don Quijote molido sobre su rucio (como en I:15, tras la aventura de los yangüeses), y, viéndole tan lastimado y magullado, Sancho tiene la idea de ponerle por sobrenombre “Caballero de la Triste Figura” (pero tal ocurre en I:19, tras la aventura de los encamisados). La llegada a la venta es como en I:15 (salvo por la presencia de las prostitutas en la puerta, retomada de la primera salida en solitario de Don Quijote en I:2), y el resto de sucesos que allí ocurren están tomados, con algunas diferencias importantes, de I:16 y 17, más la aventura de los odres de vino, que en la novela sucede en esta misma venta pero en una segunda y más larga estancia que tiene lugar más adelante (I:35). Por cierto, será esta la única ocasión en que en la película se privilegie el punto de vista de Don Quijote, al mostrarnos la transformación de los odres en gigantes que se ríen de él (como una prolongación de la masa excitada por la burla), mediante sobreimpresiones y efectos especiales mecánicos. Señalemos que en la película la caritativa Maritornes tiene un rol muy diferente y asume una gran responsabilidad, pues sale con vehemencia en defensa de Don Quijote frente a toda la turbamulta de burladores, que con sus crueles bromas le acosan y desquician.

Se clausura de golpe la primera salida de Don Quijote y Sancho, para encontrar a continuación a Don Quijote reposando de sus aventuras, tal y como comienza la segunda

parte de la novela (II:1), y con él está el bachiller Sansón Carrasco, si bien en la novela no entra en acción hasta II:3. Pero además hay un cambio sustancial en este personaje: en la novela, trae noticias de la publicación de la primera parte de las aventuras de Don Quijote y, como ve que no se puede impedir que el caballero realice una tercera salida, él la estimula (II:4 y 7), ya que tiene un plan para traerle de vuelta escarmentado (II:7). Sin embargo, en la película no hay rastro de la publicación del libro, y el bachiller se propone curar médicamente a Don Quijote, oponiéndose con vehemencia a una nueva salida.

La noche antes de la segunda salida, que Don Quijote prepara en secreto con Sancho (como en II:6 y 7, aunque en la novela deja de ser secreto en cuanto interviene Carrasco), el caballero oye las voces de los oprimidos que le piden ayuda. Y el bachiller les habría impedido salir sino fuera por que en ese momento vuelve a entrar en escena Altisidora para llevarse a Don Quijote y Sancho al castillo de los duques (es curioso como esta película retoma la idea de la versión de Georg W. Pabst). Antes de llegar, por capricho de Altisidora acontece la aventura del león (II:17; en la novela, donde son dos los leones, se trata de una temeraria iniciativa del propio Don Quijote, siendo testigo de la misma el Caballero del Verde Gabán, a cuya casa se dirigen). Ya en el castillo de los duques (en la novela nuestros protagonistas encuentran a los duques en el campo en II:30, quienes les reconocen por haber leído el libro con sus aventuras), toma algunos pasajes de II:31, 32 y 33 (pero en la novela no existe la figura del bufón, y Altisidora no interviene hasta más tarde, en II:44).

La llegada de Sancho a la "ínsula" (II:45), está precedida de una secuencia que en ella protagoniza Sansón Carrasco y que no está en la novela. Como tampoco está el razonamiento de Sancho de porqué llega en burro, pero sí el primer caso sobre el que ha de impartir justicia: el de una mujer supuestamente vejada por un pastor (II:45). Retomamos a Don Quijote con su media rota (II:44), y que afronta solo la cruel comedia de la muerte y resurrección de Altisidora (II:69 y 70; en la novela este suceso tiene lugar cuando, tras la derrota del caballero en Barcelona y ya él y Sancho van de regreso a su aldea, les obligan a dirigirse de nuevo al castillo de los duques, donde será el escudero quien deba cargar con la penitencia para resucitar a Altisidora). Llega a su fin el gobierno de la ínsula de Sancho con otra broma pesada (II:53), pero con un Sancho que no se acobarda, e incluye su manteo (en la novela sucede en la venta en I:17; y, de nuevo siguiendo a Pabst, la película de KózinsteV incorpora el manteo de Sancho como colofón del gobierno de la ínsula). Amo y escudero se encuentran en el camino (en II:57 salen juntos del castillo, pero antes, en II:55, Don Quijote

había descubierto a Sancho en una sima en la que cayó tras salir de la ínsula), y Don Quijote le habla a Sancho de la libertad recobrada (diálogo sacado de II:58). Pero se encadenan las desgracias. Primero la aventura de los molinos de viento, con Don Quijote enganchado una vez más en el aspa y retando al malvado Frestón (I:8, donde solo es golpeado por ésta; por otra parte, una vez más hemos de referirnos a Pabst, quien ya había situado este episodio hacia el final de su película); y, acto seguido, llega el Caballero de la Blanca Luna a retarle, combatir y vencerle (como en II:64; en la novela el combate sucede en la playa de Barcelona y el caballero misterioso iba todo de blanco). Sansón Carrasco les acompaña de vuelta a la aldea; se cruzan con una cuerda de presos (que no está en la novela) y, durante un alto en el camino, se encuentran de nuevo con el criado Andrés (I:31, donde los testigos son otros: el barbero, el cura, Cardenio y Dorotea), sin duda, una de las secuencias más tristes de la película, que deja en Don Quijote un sabor aún más amargo que el que se infiere del tono irónico con que lo narra Cervantes en la novela. Por fin, el final nos lleva a II: 74, pero destaquemos la presencia una vez más de Aldonza en la casa, así como las visiones de Sancho y Aldonza/Dulcinea que le acompañan hasta el último suspiro y las frases que pronuncia sobre la pervivencia de la justicia en el mundo. Como señala Konstantin Stanishevski Kushneriov, no es casual que sean ellos quienes se le aparecen a Don Quijote en su lecho de muerte, pues como hemos visto han evolucionado en la película de manera algo distinta a la novela: “El personaje de Sancho muestra la gran fuerza escondida en el pueblo que es la base de la sociedad, advierte que los ideales de Don Quijote no le son ajenos y pueden despertar esa gran fuerza. Esa idea encuentra su refuerzo en el personaje de Aldonza, quien – de la misma forma que Sancho- cree en el poder de la poesía. El amor de Don Quijote hacia Dulcinea del Toboso no le parece ridículo, sino sublime y hermoso” (“*Don Quijot* (1957), de Grigoriy M. Kózintsev”, en Heredero, Carlos F. [ed.]: *Espejos entre ficciones. El cine y el Quijote*; Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Madrid, 2009, pág. 213).

Esta primera aparición de *Don Quijote* en el cine ruso (por entonces, la Unión Soviética) podría parecer tardía a la luz de los estudios sobre la influencia que la novela de Cervantes había tenido, a partir del siglo XIX, en la cultura rusa, y especialmente en la literatura. Ya en el siglo XX, se sucederían los montajes teatrales y las reediciones de la novela, por lo que su vigencia era evidente y, de hecho, la producción de la película estuvo precedida por una notable actualidad del libro en varios frentes: “En 1951 se publicó la nueva traducción,

realizada por Nicolai Liubimov; en 1949, 1951 y 1952 salieron tres versiones infantiles, y desde 1945 se emitió por radio más de diez veces la adaptación de Bogomazov, interpretada por Vasili Kachalov y Mijail Yanshin, actores míticos de la época.” (Tatiana Pigariova: “El Quijote *versus* 1957: las aventuras de un ingenioso hidalgo en el país de los soviets”, en Brihuega, Jaime y Sánchez, Alcaén (ed.): *Memoria rusa de España. Alberto y El Quijote de Kózintsev*; Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales/Empresa Pública Don Quijote de La Mancha/Fundación Provincial de Artes Plásticas Rafael Botí de Córdoba, Madrid, 2005, pág. 68).

El caso es que, un año después de la muerte de Stalin (ocurrida el 5 de mayo de 1953), los estudios Lenfilm daban el visto bueno a la producción de *Don Quijote*, en cuyo guion pusieron a trabajar al escritor y dramaturgo Yevgueniy Shwartz (1896-1958) para pedirle a continuación a Grigoriy Kózintsev (1905-1973) que asumiera la dirección. Se aprobó un alto presupuesto para la época y se dispuso un gran despliegue de medios: desde el empleo del Sovcolor (un sistema desarrollado por la industria soviética para no tener que importar y pagar derechos por el sistema Technicolor de los estadounidenses) y el sonido estereofónico, hasta la inauguración de un nuevo sistema de pantalla ancha, denominado Sovscope. De esta manera, por primera vez la alargada figura de Don Quijote cobraba color y se tenía que “adaptar” a un formato cinematográfico nuevo para él hasta ahora y, no obstante, el resultado en este aspecto es uno de los grandes aciertos del director de la película, que supo emplear la pantalla panorámica con gran sentido dramático: “El recurso a la suntuosidad me parecía mezquino incluso en películas de formato convencional. Lo que sí me atraía del nuevo formato era algo que, precisamente, parecía inapropiado para éste. Quería realzar que «el sabio demente» se encontraba, dentro de su soledad, en un completo vacío. Este vacío, tal y como lo imaginaba, tendría dos «polos» opuestos: por un lado, los páramos y colinas quemadas por el sol; la despoblación de La Mancha; dos figuras en el paisaje, una ecuestre, otra montada sobre un burro; un carruaje que pasa levantando una nube de polvo; una cadena de galeotes; el oasis de una posada. Y, por otro lado, el vacío frío y malévolos del palacio ducal de muros conventuales, los cortesanos de negro, efectuando con la puntualidad de un reloj las mecánicas ceremonias. En este gélido espacio de relaciones preestablecidas e ideas fijas aparece un loco de buen corazón que busca la justicia.” (Grigoriy Kózintsev: “Recuerdo de Alberto”, en *Pantalla profunda*, Iskusstvo, Moscú, 1971).

En cuanto a la música, señalemos que Konstantin Stanishevski Kushneriov asegura que el prestigioso compositor Dmitriy Shostakovich, maestro por cierto de Kara Karáyev (1918-1982), también participó en parte de la composición de la música, en concreto sería suya la que acompaña las escenas que tienen lugar en el castillo de los duques (*óp. cit.*, pág. 207).

Por su parte, Kózintsev, que sentía una especial predilección por la novela, se inspiró en pintores como El Greco, Velázquez, Goya, Daumier o Picasso, pero tuvo claro que para realizar la ambientación de su *Quijote* “necesitaba un asesoramiento especial” para “formarse una idea de los rasgos del carácter hispano”, y lo encontró en la figura del escultor y pintor español Alberto (Alberto Sánchez Pérez, 1895-1962), que vivía exiliado en Moscú desde 1938: “Hizo varios bocetos para la película que sirvieron de orientación para escoger las tomas en el exterior. Enei y Altman (este último, diseñador del vestuario) le consultaban. Juntos mirábamos las pruebas de los actores. Alberto bailaba y cantaba canciones de su tierra (nuestro mejor guitarrista Sorokin sudaba, era imposible que coincidieran las tonalidades de su instrumento y la voz). Los bocetos eran muy instructivos, los consejos valiosos, las canciones bellas. Pero lo principal era otra cosa, él mismo, el propio Alberto. Tratándole pude conocer cosas sobre España que no están en los libros y que no pueden ser transferidas a una narración. Resultó así que sí era posible encontrar un asesor en perfecta sintonía con mis propias ideas.” (Grigoriy Kózintsev: *óp. cit.*).

En el capítulo interpretativo, a Kózintsev en cambio le costó digerir que le impusieran al actor favorito de Stalin, y diputado del Sóviet Supremo, Nikolai Cherkasov (1903-1966), para encarnar a don Quijote, ya que encontraba que su manera de interpretar no encajaba con lo que buscaba y, además, su complexión no era la más adecuada, lo que provocó numerosos problemas y cambios durante el rodaje: según cuenta Tatiana Pigariova, “la actuación de un doble, un actor de circo y un mimo experto, Vladimir Vasilyev, que acabó interpretando varias escenas en lugar de Cherkasov”, salvó en parte la situación, hasta el punto de que es posible que Vasilyev apareciera “en las tres cuartas partes de la película” (*óp. cit.*, págs. 72-73). Por su parte, durante una entrevista en Londres a mediados de 1957, Cherkásov comentó algunos de los incidentes ocurridos durante el rodaje: para la secuencia del molino de viento tuvo que ser atado a sus aspas. En otra secuencia, decidió rodar una escena con el león sin la protección de un cristal separador; durante el rodaje, olvidó la orden del entrenador del león de no quitarle el ojo de encima. Mientras todos miraban aterrorizados, él terminó la escena. ¡Se sintió aliviado cuando le dijeron que había salido perfecta y que no

sería necesario repetirla!

Con el resto del reparto Kózzintsev no tuvo mayores inconvenientes, en especial con el actor que incorpora a Sancho Panza, Yuriy Tolubéyev (1905-1979), quien ya había trabajado a sus órdenes en *Vozvrashcheniye Maksima* (1937) y *Vyborgskaya Storóná* (1939), los dos últimos títulos de la conocida como *Trilogía de Máximo*, y en *Prostye lyudi* (1945), y lo volvería a hacer en *Hamlet* (1963).

Los interiores de la película se rodaron en los Estudios Mosfilm, mientras que para los exteriores se eligió una zona de Crimea (Ucrania), en el pueblo de Shchebetovka y sus alrededores, donde se recrearon los pueblos y los paisajes de La Mancha, por más que estos cueste reconocerlos debido a la extrema aridez de la zona.

La película participó en la sección oficial del Festival Internacional de Cine de Cannes de 1957, para posteriormente ser estrenada en gran parte del mundo, dando pie a un encendido debate sobre la supuesta carga ideológica que el cineasta soviético habría volcado en su adaptación, debate que Tatiana Pigova resume así: "El humanismo ardiente del deshielo parecía una recuperación marxista de un tema que no era revolucionario en sí mismo. Las frases que en la Unión Soviética sonaban como disidentes, en Occidente se interpretaban como bolcheviques" (*óp. cit.*, pág. 69).

Ya en nuestro país, la película tuvo una proyección especial en 1964 en el Festival Internacional de Cine de San Sebastián para, dos años más tarde, ser estrenada comercialmente, cosechando por lo general buenas críticas. Este tardío estreno supone no obstante una gran noticia, pues es la primera película soviética que se asoma a las pantallas comerciales en la España de la dictadura franquista, lo cual fue posible gracias a la tenacidad de Cesáreo González (1903-1968), presidente de la productora y distribidora Suevia Films, un empresario gallego muy bien relacionado con las esferas del poder. Claro que, a pesar de ello, la censura tenía que dejar su impronta, y solo permitió el estreno de la cinta en versión doblada y después de: "Suprimir frases y palabras inadecuadas para niños como «zorra», etc. y procurando que se observen los textos cervantinos en el doblaje, en vez de las traducciones libres." (informe de la Junta de Clasificación y Censura de fecha 22 de junio de 1965, AGA (03)121, Caja nº 36/4151, Exp. nº 35.616). Este hecho es muy significativo pues, junto con algunas manipulaciones menores que sustituyen ciertas expresiones anticlericales, también se dan casos tan importantes como el del final de la película, donde el doblaje cambia de manera sustancial el sentido que le dieron sus responsables: "Ante la

opción original soviética de un Quijote que no renuncia en ningún instante a sus heroicas andanzas y exhorta a Sancho a seguir con la lucha por la justicia para toda la Humanidad, la versión doblada española ofrece al espectador un final más cercano al texto cervantino. No obstante, las últimas imágenes de la película que siguen a esas palabras y son su continuación se leen con mayor sentido con el texto original ruso que con la versión doblada al español. Las imágenes contienen dos figuras inconfundibles, solo dos siluetas, pero a la vez dos enormes símbolos que quizá remitan al espectador a los personajes de la ficción cinematográfica, pero con mayor seguridad le hagan pensar en las generaciones actuales que han de llevar a través de la vida contemporánea el legado ideológico del Caballero de la Triste Figura y de su fiel escudero Sancho Panza.” (Konstantin Stanishevski Kushneriov: *óp. cit.*, pág. 214).

Les Bavards [Los habladores]

Producción para TV.

Francia, 1957.

Producción: Radiodiffusion Television Française.

Director: Claude Loursais.

Director teatral: Bronislaw Horowicz

Director musical: Ivan Devries.

Libreto: Charles Nutter, según el entremés homónimo de Miguel de Cervantes.

Música: Jacques Offenbach; interpretada por la orquesta de la R.T.F., bajo la dirección de Pierre Capdevielle y coros de Marguerite Murcier.

Decorados y vestuario: Theophane Matsoukis.

Intérpretes: Annik Simon (Inès), Freda Betti (Béatrice), Aime Doniat (Roland), Andre Vessieres (Sarmiento), Rene Lenoty (Cristobal), Gerard Friedmann (Torribio).

Blanco y negro.

Ficción.

73 minutos.

El señor Sarmiento ha sido condenado a pagar 200 ducados de multa por un rasguño hecho a un vecino. A Roland, persona muy habladora, le gustaría mucho que le hicieran la misma ofensa, para ganar también la misma cantidad. Entonces a Sarmiento se le ocurre utilizar a

este hablador para hacer callar a su mujer Béatrice, también habladora impenitente. Él los enfrenta en un duelo singular...

La opera cómica del violonchelista y compositor alemán Jacques Offenbach (1819-1880) evolucionó desde su estreno el 11 de julio de 1862 en el Kursaaltheater de Bad Ems (ciudad del estado alemán de Renania-Palatinado) con el título de *Bavard et bavarde* y constando de un solo acto, pasando a contar con dos actos bajo el título de *Schwätzerin von Saragossa* en su representación en el Theater am Franz-Josefs-Kai de Viena el 20 de noviembre de 1862, y con el título definitivo de *Les Bavards* a partir de su representación en el Théâtre des Bouffes Parisiens el 20 de febrero de 1863. Esta opereta cuenta con libreto del escritor y traductor francés Charles-Louis-Étienne Nuitter (1828-1899), quien se basó a su vez en el entremés *Los habladores*, atribuido no sin reservas a Miguel de Cervantes.

La presente grabación se realizó durante la representación puesta en escena por Bronislaw Horowicz (1910-2005) en el teatro del Casino Municipal de Cannes, con motivo del segundo Festival de Radio y Televisión, y fue emitida el 2 de febrero de 1957.

Mucho Mouse

EE UU, 1957.

Producción: Metro Goldwyn Mayer.

Directores, Productores y Guion: William Hanna y Joseph Barbera.

Música: Scott Bradley.

Voces: Julie Bennet, Charlie Lung, Daws Butler.

Color.

Ficción (dibujos animados)

7 minutos.

Fecha de estreno: 6 de septiembre de 1957.

En este *cartoon* perteneciente a la serie protagonizada por Tom y Jerry, nos encontramos a estos en Madrid, adonde llega el gato Tom desde EE UU con la intención de acabar con el irreductible ratón Jerry. Rodado en cinemascope, con diálogos que combinan el inglés con el castellano, sus dos títulos de crédito están escritos sobre acuarelas de dos monumentos madrileños: el monumento a Alfonso XII en el lago de El Retiro y monumento a Cervantes con las estatuas de Don Quijote y Sancho Panza en la Plaza de España.

Conflicto íntimo (The Man Inside)

Gran Bretaña, 1958.

Producción: Warwick Film Productions.

Productores: Irving Allen, Albert R. Broccoli, Harold Huth.

Director: John Gilling.

Argumento: la novela *The Man Inside*, de M.E. Chaber.

Guion: David Shaw.

Fotografía: Ted Moore.

Director artístico: Ray Simms.

Música: Richard Rodney Bennett.

Director musical: Muir Mathieson.

Montaje: Bert Rule. Maquillaje: Bob Clark.

Sonido: Bert Ross, Wally Milner, Allan Pattillo.

Peluquería: Doris Pollard.

Intérpretes: Jack Palance (Milo March), Anita Ekberg (Trudie Hall), Nigel Patrick (Sam Carter), Bonar Colleano (Martin Lomar), Anthony Newley (Ernesto), Donald Pleasence (Organ grinde), Sidney James (Franklin), Eric Pohlmann (Tristao), Josephine Brown (Mrs. Frazur), Gerard Heinz (Stone), Sean Kelly (Rizzio), Anne Aubrey.

Blanco y negro.

Ficción.

97 minutos.

Fecha de estreno: Gran Bretaña: 7 de septiembre de 1958; España: agosto de 1959.

Sinopsis: El contable Sam Carter ha soñado durante mucho tiempo con poseer el famoso diamante conocido como el Tyrahna Blue. Después de años de planificación, Carter decide que es el momento adecuado para robar la joya. Tras reducir al responsable de la joyería y matar al ascensorista, Carter abandona la lujosa joyería de Nueva York llevando en su poder el diamante. El detective privado Milo March es contratado por la compañía aseguradora de la gema para que la recupere, pero unos traficantes de joyas, Lomar y Rizzio, enterados del robo planean arrebatársela al neurótico Carter. Cuando March visita la antigua residencia de Carter, encuentra allí a la atractiva Trudie Hall, que le dice que ella es la verdadera dueña del Tyrahna Blue. Su discusión es interrumpida por la explosión de una bomba que un presunto

asesino puso en el coche de March, momento que aprovecha Trudie para desaparecer. En el apartamento de Carter, Milo March se lleva una edición barata de *El Quijote* y el nombre de Tristao en la firma de una pintura que representa a las estatuas de Don Quijote y Sancho Panza en la Plaza de España de Madrid, conduce a Milo hasta Lisboa. Allí Carter asesina a Tristao y huye de nuevo; Milo llega a la capital portuguesa justo a tiempo para el funeral de Tristao, donde se encuentra de nuevo con Trudie, que insiste en ser la legítima propietaria. Un soplo de un amigo de Tristao conduce a March a Madrid, donde contrata a Ernesto, un taxista. Cuando pasan en coche ante una estatua de don Quijote, March recuerda haber visto el mismo diseño en la portada de un libro que encontró en el alojamiento de Carter, y por lo tanto decide tomar una habitación en un hotel cercano. En el bar del hotel, March oye como un extraño es abordado como señor Sansón Carrasco. Recordando que Ernesto le había hablado de Carrasco como un nombre asociado con la historia de don Quijote, March sospecha acertadamente que Carter se hace pasar por Carrasco, y traba amistad con él. Los planes de March se ven trastocados por la llegada de nuevo de Trudie, que trata de utilizar sus encantos para atraer a Carter. Pero Milo y Trudie son atacados de nuevo por Lomar y Rizzio, y mientras March trata de distraer a los matones, Trudie se escapa con Carter, y más tarde se entera de que han huido a París. En París, Carter intenta matar a Trudie y Milo cuando los encuentra abrazados en su habitación, pero fracasa y huye en dirección a Londres en tren, donde coinciden todos. En los sucesivos intentos por quedarse con el diamante, Carter y los traficantes mueren y Milo consigue recuperar la joya. Trudie finalmente admite que la joya nunca ha pertenecido a su familia, e intenta convencer a March para que escape con ella y el diamante. Él se niega, pero al llegar a Londres descubre que Trudie se ha quedado con la joya. Pero Trudie aparece con ella, al darse cuenta de que March significa para ella mucho más que el diamante.

Comentario: Como hemos visto, estamos ante una película en la que el libro de Cervantes *El ingenioso hidalgo Don Quijote de La Mancha* se convierte en un instrumento al servicio de la trama de este *thriller* de acción en el que, con la excusa de recuperar un diamante robado, sus personajes recorren diferentes ciudades del mundo (no en vano entre los productores se encuentra Albert R. Broccoli, que poco después iniciaría la saga de James Bond), desde su arranque en la ciudad de Nueva York, hasta Lisboa, París y Londres, pasando por Madrid, donde no por casualidad tiene lugar el episodio más largo, ya que precisamente es en esta ciudad donde cobra importancia la referencia a *Don Quijote*, en forma de pista que conduce

a nuestro héroe a dar con el contable ladrón y asesino. Pero la referencia al *Quijote* empieza antes, en el apartamento de Sam Carter en Nueva York, donde vemos claramente una pintura de las estatuas de Don Quijote y Sancho Panza en la Plaza de España de Madrid, amén de una edición barata de la novela que se lleva Milo March.

La productora Warwick Film Productions solicitó permiso de rodaje en nuestro país, bajo el título "The Man Inside (El otro yo)", firmado por Luis Roberts Tamés, delegado de la productora, el 7 de marzo de 1958, y fue autorizado el 1 de abril de 1958, especificando los lugares donde se efectuaría: Calles y Plazas de Madrid, Chamartín, Parque del Retiro, Aeropuerto de Barajas y Estación de las Delicias, Atocha, Norte [AGA: (3)121 36/05418].

La intervención de la obra de Cervantes ya se encontraba en la novela original en la que se basa la película, de la que es autor M.E. Chaber, uno de los varios seudónimos que tuvo el escritor Kendell Foster Crossen (1910-1981), prolífico escritor especializado en el tipo de literatura conocido como *pulp*. En su obra destacan los seriales protagonizados por sagaces investigadores a las órdenes de agencias de seguros (no en vano éste fue uno de los primeros trabajos de Crossen), como Milo March, de la que *The Man Inside* fue la cuarta entrega de su serie, formada por veintitrés novelas, y la única en ser llevada al cine.

La película, a diferencia de una buena parte de la filmografía de su director, John Gilling (1912-1984), consiguió estrenarse en nuestro país, si bien lo hizo de manera discreta en cines de reestreno.

En busca de Don Quijote

Holanda, 1959.

Director: Leonard Henny.

Montaje: W. De Vogel, E. Winar, S.F. W. Utrecht.

Voces: Lisa Lorda, Eduardo Olona.

Color.

Documental.

9 minutos.

El documental recorre la ruta de don Quijote en La Mancha de la mano de un grupo formado por el cineasta madrileño Fernando Espiga, Rafael Fernández Luque, promotor de la iniciativa, Anita de Keizer, cronista de la excursión literaria, y catorce estudiantes

holandeses miembros de La Barraca, el círculo español de la Universidad de Amsterdam. El alegre grupo hace la ruta ora en caballo ora en carro, siempre con el espíritu del personaje del libro en la cabeza (según sugieren en todo momento las voces en *off*), compartiendo su experiencia con aldeanos, campesinos y pastores.

NO-DO N.º SP-660

España, 1958.

Producción: NO-DO.

Blanco y negro.

Reportaje documental dedicado a la exposición de ediciones ilustradas de *El Quijote* en la Biblioteca Nacional, con obras de Dalí y Teodoro N. Miciano.

I, Don Quixote [Yo, Don Quijote]

Emisión del programa **DuPont Show of the Month.**

EE UU, 1959.

Producción: CBS Television Network.

Productores: David Susskind, Audrey Gellen.

Director: Kart Genus.

Argumento y guion: Dale Wasserman.

Música: Raffaello Busoni.

Intérpretes: Lee J. Cobb (Cervantes/don Quijote), Eli Wallach (criado/Sancho Panza), Colleen Dewhurst (Escalante/Aldonza), Hurd Hatfield (el duque/Sansón Carrasco), Jack Bittner, Leonardo Cimino, Peter Donat, Mark Lenard, Joanne Linville, Al Manzini, Jeremiah Morris, James Patterson, Gerald Price, Eva Reis-Merrin, Boris Tumarin, Luis Zorich.

Blanco y Negro

Ficción.

90 minutos.

Comentario: Esta obra es una adaptación de un texto original creado por el escritor, guionista y dramaturgo Dale Wasserman (1914-2008) para el espacio dramático mensual *DuPont Show of the Month*, que fue representada y emitida en directo por el Channel 2 de la CBS, el 9 de noviembre de 1959, de 21,30 a 23,00 horas. Aunque lo pudiera parecer, no

es, en sentido estricto, una adaptación de *Don Quijote de La Mancha*, como tantas veces ha tenido la necesidad de aclarar Wasserman, si bien la novela tiene un protagonismo principal en su desarrollo: “Soy un dramaturgo, una de cuyas obras, *El hombre de La Mancha*, ha disfrutado de representaciones en unos cuarenta idiomas, y que parece haber entrado en la historia del teatro como la primera adaptación de verdadero éxito de la novela *Don Quijote*. Considero esto como una desafortunada impresión. *El hombre de La Mancha*, en sentido estricto, no es en absoluto una adaptación de *Don Quijote*. Es una obra sobre Miguel de Cervantes. He pretendido saber un poco acerca de Cervantes. Esa es una afirmación bastante cierta, ya que no hay nadie que conozca mucho sobre él.” (Dale Wasserman: “*Don Quixote as Theatre*”, en *Cervantes. Bulletin of the Cervantes Society of America*; Volumen XIX, número 1, primavera de 1999, pág. 125). El dramaturgo, que llegó a este proyecto de manera casual, cuenta que lo que verdaderamente le atrajo no fue tanto la novela (admiraba la segunda parte, pero muy poco la primera), como la personalidad de Cervantes y su aspiración a ser considerado por encima de todo como gran dramaturgo, y ahí es donde encontró la manera de abordar su propia obra (véase su texto “*Diario de Yo, Don Quijote*” en este mismo libro).

Y el resultado es una obra dramática en tres actos cuyo protagonista es Miguel de Cervantes, al que encontramos preso en la cárcel de Sevilla en 1594 (pero, para ser exactos, señalemos que Cervantes estuvo preso en la Cárcel Real de Sevilla a finales de 1597, donde permanecería aproximadamente hasta abril de 1598, acusado de alcance en las cuentas con la Hacienda), y en la que no importa tanto sus más o menos exactos datos biográficos, como la progresiva identificación entre su personalidad y la de don Quijote mediante un mecanismo metaliterario que se inicia cuando el prisionero Cervantes decide “poner en escena” una obra protagonizada por su (todavía desconocida para el mundo) creación literaria, en la que involucra a su criado y al resto de los presos para que incorporen a los demás personajes.

La obra que pone en escena el personaje de Cervantes reproduce diálogos y situaciones de capítulos de la primera y segunda parte de la novela *Don Quijote de La Mancha*, en general con modificaciones y cambios de orden, pero no es la única fuente cervantina de la que bebe la pieza de Wasserman, quien apreciaba mucho las ‘Novelas ejemplares’, en especial *Rinconete y Cortadillo*, de la que reconocemos en los presos de la cárcel donde se halla recluido Cervantes a los pícaros y maleantes que van apareciendo por el patio de

Monipodio, por lo que no es casualidad la coincidencia de algunos de sus nombres, empezando por el jefe de todos ellos, Monipodio, y siguiendo por la prostituta Escalanta o el rufián Lobillo (personaje también de la *Comedia famosa intitulada El rufián dichoso*), mientras que otros se llaman de distinta manera pero son reconocibles, como El Escorpión, Madre Veneno o Graciosa, posibles equivalentes al Maniferro, la Señora Pipota y la Gananciosa, respectivamente, del entremés. Y, fuera ya del propio Cervantes, no podemos dejar de ver en esta Aldonza/Dulcinea progresivamente quijotizada, y posible continuadora de la “misión” del Caballero de la Triste figura después de la muerte de éste, cierta semejanza con el personaje de la obra teatral de Gaston Baty, *Dulcinea*.

De la puesta en escena de la obra se encargó un veterano director de televisión, Karl Genus (1918-2003), quien ya había dirigido una obra anterior de Dale Wasserman, *American Primitive* (1956), para el espacio *Studio One*. El reparto lo encabezaron Lee J. Cobb (1911-1976) y Eli Wallach (1915-2014), junto con una Colleen Dewhurst (1924-1991) que sustituyó a la actriz que comenzó los ensayos, Viveca Lindfors, cuya interpretación no convencía a Dale Wasserman según cuenta él mismo (véase su texto en este mismo libro). Sin embargo, la propia Colleen Dewhurst cuenta en su autobiografía que el problema había surgido entre la estrella de la función, Lee J. Cobb, y la actriz a la que ella tuvo que sustituir (cuyo nombre no menciona), resolviéndose obviamente a favor del primero (Colleen Dewhurst, y Tom Viola: *Colleen Dewhurst. Her autobiography*, Scribner/Lisa Drew, Nueva York, 1997, pág. 143). Por otra parte, Dewhurst desvela algunos detalles muy interesantes de cómo se desarrolló la grabación en vivo de la obra, aunque también, de manera sorprendente, sostiene que el realizador de la emisión fue Sidney Lumet (*óp. cit.*, págs. 144-146).

La retransmisión en directo se desarrolló sin mayores contratiempos, y fue un gran éxito de crítica y de público: la CBS estimó una audiencia próxima a los 20 millones de espectadores, por lo que inmediatamente le llegaron propuestas a su autor para llevar el texto a la escena teatral. Pero no sería hasta cinco años más tarde cuando Wasserman lo reconvertiría en un musical para Broadway con el título de *Man of La Mancha*, que a su vez se transformó en una película musical en 1972, estrenada con el mismo título y dirigida por Arthur Hiller: *El hombre de La Mancha* (Man of La Mancha, 1972).

AÑOS 1960

Aventuras de Don Quijote

España, 1960.

Producción: FECI (Fundación Española del Cine Infantil).

Director: Eduardo García Maroto.

Argumento: la novela *Don Quijote de La Mancha*, de Miguel de Cervantes.

Adaptación y Guion: Eduardo García Maroto, Luis García Matilla.

Jefe de producción: Francisco F. Alarcón.

Música: Salvador Ruiz de Luna; interpretada por la Orquesta Sinfónica de Madrid.

Fotografía: Carlos Pahissa.

Montaje: Francisco García.

Decorados: Gil Parrondo.

Maquillaje: José María Sánchez.

Peluquería: Carmen Torres.

Vestuario: Peris Hermanos.

Intérpretes: Ángel Falquina (Don Quijote), Ángel Álvarez (Sancho Panza), Manuel Arbó (Ventero), María Cañete (Ama), Toto Palou (Labrador), Guillermo Amengual (Cura), Florinda Martín (la Tolosa), María Rus (la Molinera), Antonio Martínez (Fraile 1), Carlos Pontes (Fraile 2), Ángel Calero (Arriero), Mercedes Velo (Dama), Marisol Ayuso (Sobrina), Antonio Casas (Vizcaíno), Trini Montero (Dulcinea).

Color.

Ficción.

29 minutos.

Comentario: Tal y como indican los propios títulos de crédito, estamos ante una “versión abreviada” de *Don Quijote de La Mancha de Miguel de Cervantes*, que sigue de manera cronológica el desarrollo de la primera parte de la novela desde el capítulo 1 hasta el principio del capítulo 10, en general aligerando mucho los mismos pero manteniendo los acontecimientos principales, con algunas alteraciones y supresiones. Así, tras las primeas líneas de la novela y un plano de un escritorio sobre el que van cayendo ejemplares de diversos libros de caballerías (entre ellos, *Orlando furioso*, de Ludovico Ariosto, *Los cuatro*

libros del virtuoso caballero Amadís de Gaula y Palmerín de Grecia), se adapta I:1; I:2, I:3 (del que falta la conversación de don Quijote con el ventero en la que éste le aconseja que la próxima vez que salga se provea de dineros, ropa limpia y ungüentos para curar, así como de los servicios de un escudero); I:4 (del que falta toda la parte correspondiente a la aventura de Andrés); I:5 (la mínima referencia que queda del romance del Marqués de Mantua, la hace incompresible tanto para el labrador como para el espectador); I:6 (en la película se pasa directamente a la quema de los libros sin realizar el pormenorizado escrutinio de la biblioteca); I:7 (del que no está el tapiado del aposento de los libros, cuya “desaparición” hacen creer a don Quijote que fue cosa de un malvado encantador); I:8; I:9 (de manera razonable, se obvia toda la parte del supuesto hallazgo del manuscrito con la continuación de la historia de don Quijote) y I:10 (solo la parte inicial, tras la pendencia con el vizcaíno).

Y si hay algo que hace diferente esta adaptación con respecto a las realizadas hasta ahora es que su destinatario era el público infantil: “Sabíamos que las versiones efectuadas no habían sido bien recibidas por la audiencia infantil. Por ello, teníamos que efectuar una adaptación diferente para que los niños pudieran interesarse y simpatizar con los personajes.” (Eduardo García Maroto: *Aventuras y desventuras del cine español*; Plaza y Janés Editores, Barcelona, 1988, pág. 163). Con esta adaptación pensada para un público infantil, su director, coguionista y coproductor, Eduardo García Maroto (1903-1989), llevaba al terreno del cine una preocupación que un siglo antes ya había surgido en el mundo editorial y educativo: cómo dar a conocer a los niños y niñas una obra de la complejidad de *El Quijote* y que es a su vez uno de los referentes más importantes y populares de nuestra cultura. Para ello, empleó diversas estrategias, empezando por el propio título de la película y siguiendo por la voz en *off* del narrador, que comienza con las primeras líneas de la novela y que, al final (después de que a lo largo de la película haya aparecido puntualmente para aportar cierta información que no vemos en las escenas), promete al espectador nuevas aventuras de los protagonistas. Pero también se tomaron decisiones como la selección de los pasajes más adecuados (no parece casual que se haya obviado la conocida como aventura de Andrés, del capítulo I:4, ya que a los responsables de la película les debió parecer que una escena en la que un criado adolescente es azotado salvajemente por su amo, podría asustar, e incluso provocar pesadillas, a sus potenciales destinatarios) y su conveniente “adecuación” (por ejemplo, cuando Don Quijote llega a la venta, se escamotea la condición de ramerías de las

mozas que a la puerta están), algo que por otra parte venía siendo común en las ediciones de la novela para el público infantil. Sin olvidar la elección de los actores: “Seleccionamos a los intérpretes, no entre actores conocidos, sino entre los personajes divulgados por los dibujantes o ilustradores para que los niños pudieran identificarlos rápidamente.” (*óp. cit.*, pág. 163).

El rodaje de *Aventuras de Don Quijote* comenzó el 9 de junio y terminó el 2 de agosto de 1960, y se mantuvo la fidelidad al texto también en los exteriores castellanomanchegos del mismo: El Toboso, Campo de Criptana, Herencia, Alcázar de San Juan y Puerto Lápice. Por su parte, los interiores se rodaron en Madrid, con decorados de los que fue responsable Gil Parrondo (1921-2016), quien algo más de una década después realizaría también los de la coproducción hispanomexicana *Don Quijote cabalga de nuevo* (Roberto Gavaldón, 1973).

Para la productora de la película, la Fundación Española de Cine Infantil (FECI), *Aventuras de Don Quijote* debía ser la punta de lanza de un proyecto más específico y ambicioso que estaba dispuesta a poner en marcha, y que trascendía al Caballero de la Triste Figura: el desarrollo de una línea de producción, distribución y exhibición especializada en el cine para niños y jóvenes dentro de nuestra cinematografía. Pero García Maroto se topó con la desidia y el desinterés de la administración: “La protección estatal para el cine de menores estaba inspirada en las mismas normas que la protección para el cine comercial, y ése fue el error.” (*óp. cit.*, pág. 163). De lo cual se resintió esta “Primera Jornada” de *Aventuras de Don Quijote*, un cortometraje que debía ser la primera parte de un proyecto formado por un total de seis hasta completar la totalidad de la novela de Cervantes, cada una de las cuales sería realizada por un director diferente, y que no se llegó a rodar.

Ganadora de la Medalla de Plata en el II Festival Internacional de Cine de Bilbao de 1960. Mostrada en el Festival Internacional del Cine de la Comedia, Torremolinos, España 1990, como parte de un homenaje al pionero español Eduardo García Maroto.

Kim Quixote

Episodio de la serie **Hawaiian Eye**.

EE UU, 1960.

Producción: ABC.

Productores: Stanley Niss, Charles Hoffman, Ed Jurist.

Director: Mark Sandrich, Jr.

Argumento: Gibson Fox.

Guion: William Leslie.

Tema musical: Mack David y Jerry Livingstone (compositores), Warren Barker (intérprete).

Intérpretes: Anthony Eisley (Tracy Steele), Robert Conrad (Tom Lopaka), Connie Stevens (Cricket Blake), Poncie Ponce (Kazuo Kim), Mala Powers (Essie Danforth), Don Gordon (Mickey Grill), Ezra Stone (Rabbit), Dale Ishimoto (Sargento Leo Aoki), Laya Raki (Betta Dudoit), Carolyn Komant (Kini), Doug Mossman (Moke), Michael Harris (Cass Robbins).

Blanco y negro.

Ficción.

60 minutos.

Comentario: Se trata del episodio 26 de la primera temporada de la serie *Hawaiian Eye*, producida por Warner Brothers para la cadena ABC, y emitido en Estados Unidos el 30 de marzo de 1960. Creada por Roy Huggins, estaba protagonizada por los investigadores privados Tracey Steele (Anthony Eisley) y Tom Lopaka (Robert Conrad), a quienes solían acompañar la fotógrafa Cricket Blake (Connie Steves) y el taxista indígena Kazuo Kim (Poncie Ponce). Precisamente a éste último hace referencia el título del episodio, pero, dado que no lo hemos podido ver y el argumento no nos aclara nada al respecto, solo podemos deducir que se trata de una mera referencia que no parece estar justificada por la trama.

A Cova de Salamanca

Producción para TV.

Portugal, 1961.

Producción: Radiotelevisão Portuguesa (RTP).

Director: Artur Ramos.

Argumento: el entremés homónimo de Miguel Cervantes.

Intérpretes: Sinde Filipe, Glicínia Quartin, Costa Ferreira, Armando Cortez.

Ficción.

Comentario: Pocos datos poseemos de esta obra realizada en el seno de la Radiotelevisão Portuguesa (RTP). Al parecer, se trata de una representación de la obra homónima de Cervantes a cargo de la compañía Teatro Experimental de Lisboa, realizada por el director

teatral y cineasta Artur Ramos (1926-2006), también uno de los pioneros de la televisión pública portuguesa, medio para el que décadas más tarde realizaría una adaptación de la obra de Carlos Selvagem, *Dulcinéa ou a Última Aventura de Dom Quixote*.

A Knight to Remember

Episodio de la serie **Have Gun, Will Travel**.

EE UU, 1961.

Producción: Columbia Broadcasting System, Inc. (CBS).

Productor: Frank R. Pierson.

Productores asociados: Albert Ruben, Howard Joslin.

Director: Andrew V. McLaglen.

Guion: Robert Dozier y Don Miguel Cervantes (sic).

Fotografía: Frank Phillips.

Música: Lyn Murray.

Canción: *Ballad of Paladin*; escrita por Johnny Western, Richard Boone y Sam Rolfe; cantada por Johnny Western.

Dirección artística: Richard Haman.

Decorados: Faye Babcock

Montaje: Everett Sutherland.

Vestuario: Joseph Dimmitt.

Maquillaje: Donald Roberson.

Sonido: Frederick A. Kessler.

Intérpretes: Richard Boone (Paladin), Hans Conried (Don Esteban Caloco/El Caballero), Wright King (Alejandro Caloco), Dolores Donlon (Dulcinea Caloco), Robert Carricart (Dirty Dog), Richard Shannon (Escort), Lane Chandler (Bender), Dorothy Dells (mujer), Susan Brown (jovencita), Kam Tong (Hey Boy).

Blanco y negro.

Ficción.

26 minutos.

Fecha de emisión: 9 de diciembre de 1961.

Comentario: Estamos ante el episodio número trece de la quinta temporada de la popular

serie *Have Gun-Will Travel*, que en España recibió el nombre de *El pistolero de San Francisco*. El personaje protagonista, encarnado por el actor Richard Boone (1917-1981), es efectivamente un pistolero llamado Paladin (el nombre ya es una declaración de principios), un dandi culto y educado que vive en una *suite* del Hotel Carlton de San Francisco y que pone su habilidad con el revolver al servicio del cliente que le contrata, siempre que la causa sea justa, por lo que se le puede ver como una suerte de caballero andante (la identificación caballeresca se ve reforzada en la canción que cierra cada capítulo, uno de cuyos versos dice: “Un caballero sin armadura en una tierra salvaje”). Con estos antecedentes, nada más lógico que tarde o temprano se las tuviera que ver con alguien que se cree el caballero don Quijote de La Mancha.

Cada capítulo de la serie empieza igual, con la silueta de Paladin desenfundando su arma, un colt 45, y con unas frases del protagonista que vienen a ser como un resumen del argumento. En este caso: “No puedes ir por ahí matando novillos sólo porque piensas que son dragones. Don Quijote, ¿qué vamos a hacer contigo?”. Tras el prólogo nos adentramos en un episodio en el que Paladin recibe una petición de ayuda de Alejandro, el hijo de un anciano terrateniente, don Esteban Caloco, que se cree un caballero andante y ha salido de su hacienda; Paladin duda, pero al conocer a la bella hermana de Alejandro, llamada Dulcinea, acepta la misión. Esto da pie a la recreación de algunos episodios y diálogos tomados fundamentalmente de la Primera Parte de la novela de Cervantes (no en vano, en los títulos de crédito del episodio se consigna como coguionista al autor alcalaíno). Así, cuando Paladin encuentra a don Esteban, éste le confiesa que no ha sido formalmente investido caballero (como en I:2) y le dice que se ha de procurar el amor de una dama, Dulcinea (como en I:1). La llegada de ambos a una venta recuerda a I:2, y en ella don Esteban velará sus armas y Paladin le armará caballero (son escenas que reconocemos de I:3). En el tramo final, don Esteban toma a una pacífica vaca por una Gorgona a la que se dispone a atravesar con su lanza, en lo que vendría a ser un remedo de la aventura de los rebaños de I:18. Otros detalles relacionados con la novela los encontramos en el papel del hijo de don Esteban, Alejandro, que deviene una variación cínica y criminal del bachiller Sansón Carrasco, mientras que la hija, amén del detalle de llamarse Dulcinea (lo que no deja de ser curioso, y añade un toque involuntariamente incestuoso al asunto), vendría a equivaler al personaje de la sobrina de don Quijote. Al principio, don Esteban no se llama a sí mismo como don Quijote hasta después de la conversación entre el ventero y Paladin,

cuando estos lo asocian con el personaje de la novela de Cervantes, y cuando ya Paladin se dirija a él con ese nombre. Hacia el final, don Esteban llamará a su caballo Rocinante, mientras que Paladin bautizará al indio Dirty Dog con el nombre de Sancho Panza. Por último, la finca de don Esteban se llama Malindrania, que es el nombre de la ínsula en la que reina el gigante Caraculiambro, precisamente el enemigo imaginario que se fija don Esteban a lo largo de la trama.

Rodado en Lone Pine (California) y en los estudios de Paramount, este episodio contó con dirección de Andrew V. McLaglen (1920-2014), uno de los varios directores que tuvo la serie, y fue emitido en EE UU el 9 de diciembre de 1961.

And There Shall Be Music

Episodio del programa **The Bell Telephone Hour**.

EE UU, 1961.

Producción: Henry Jaffe Enterprises Inc., para la NBC.

Productor: Burt Shevelove.

Director: Sid Smith.

Orquesta: Bell Telephone Orchestra, conducida por Donald Voorhees.

Intervienen: Marilyn Van Derbur, Keith Andes, The Georgian State Dancers, José Iturbi, Shirley Jones, Maria Tallchief, Erik Bruhn, Renata Tebaldi.

Color.

60 min.

Comentario: Se trata del episodio sexto de la tercera temporada del programa *The Bell Telephone Hour*, que contó entre sus invitados con los bailarines Maria Tallchief (1925-2013) y Erik Bruhn (1928-1986), quienes interpretaron el *Grand pas de deux del ballet Don Kichote*, compuesto por Ludwig Minkus en 1869 sobre un libreto de Marius Petipá, que creó también la coreografía.

Don Kihot [Don Quijote]

(antigua) Yugoslavia, 1961.

Producción: Studio za crtani Film, Zagreb Film.

Director, Guion, Diseño y Animación: Vlado Kristl.

Música: Milko Kelemen.

Dirección musical: Tea Brunšmid.

Animadores: Ante Zaninović, Mirko Fodor.

Sonidos especiales sintéticos: Branimir Sakač.

Sonido: Mladen Prebil.

Trucajes fotográficos: Ivan Hercigonja.

Eastmancolor.

Animación

10 minutos 40 segundos.

Sinopsis: El film muestra las aventuras de don Quijote y su escudero Sancho Panza. El intrépido caballero lucha contra unos policías, hace frente a todo un ejército y lo derrota, todo ello después de haber peleado con su viejo enemigo, el molino de viento.

Comentario: Esta peculiar, estética y conceptualmente, mirada a los personajes basados en los creados por Cervantes pero cargados de una fuerte carga simbólica y política, se debe a uno de los más importantes autores de cine de animación europeos, el croata Vlado Kristl (1923-2004): “La película la hice yo mismo sin autorización oficial y en secreto, por las noches, ayudado por un par de amigos y un director de ventas. Cuando llegó el momento del rodaje, se descubrió todo, me despidieron, al director le cesaron y prohibieron la película. En Oberhausen impidieron cualquier encuentro con los alemanes Werling, Hoffmann y Strobel, los que fueron a Zagreb a visitarme. Por casualidad, la dirección del festival de Oberhausen se enteró de la existencia de mi película e insistieron hasta que se desbloqueó en 1962. Primero se vio en el festival de Tours en donde se produjo una polémica, porque se entendía a don Quijote como Charles de Gaulle, aunque yo la hice pensando en Lumunba”.

En el Festival Mundial de Animación de Zagreb, en 1980, un equipo internacional de expertos eligió la película entre las 10 mejores de animación de todos los tiempos.

Reseña: “Mediante la incorporación de una línea narrativa en el espacio de la geoméricamente estilizada visualización, Kristl integra las dominantes tradiciones de la animación (europea y americana) que preceden a su trabajo. Si detenemos cualquier imagen de *Don Quijote*, obtenemos una imagen abstracta, pero esta no es una película abstracta, sino una obra narrativa. La gramática de la película se basa en la lógica de la geometría y la historia de la presentación bidimensional del espacio, pero su estructura

narrativa se construye de acuerdo a las convenciones de una película estadounidense de animación tradicional, sobre todo los *cartoons* de persecuciones. Kristl antropomorfiza los signos geométricos más simples, los que están en el límite inferior de la simplificación gráfica en la que todavía podemos reconocer un cierto sentido - cuadrados, rombos, rectángulos -. Pero Kristl también está interesado en hacer estos "signos" rítmicos: los cuadrados personificados de Kristl pululan y se reagrupan, se deslizan y saltan, vibran y palpitan en intermitentes intervalos de implosión y explosión. Los personajes de Kristl no tienen ni siquiera una indicación de las características anatómicas humanas, pero se muestran en la forma de bocetos geométricos de las cosas. El preciso orden y organización del movimiento sugiere la existencia de un sistema de acuerdo con el que se mueven las figuras, un montaje situado "bajo" la capa visible de la pantalla." (Midhat Ajanovic: "A Film with a secret. The attempt of reading and understanding the animated film *Don Quixote* by Vladimir Kristl", en *Ljetopis. Hrvatski filmski*, nº 40; Zagreb, 2004).

Don Quichotte

Emisión del programa **Le Théâtre de la jeunesse**

Francia, 1961.

Producción: ORTF.

Productor y presentador: Claude Santelli.

Director: Marcel Cravenne.

Argumento: La novela homónima de Miguel de Cervantes.

Guion: Yves Jamiaque.

Fotografía: Maurice Barry.

Vestuario: Marie-Thérèse Respens.

Intérpretes: Michel Etcheverry (don Quijote), Michel Galabru (Sancho Panza), Jacques Dynam (el ventero), Isabelle Ehni (Felicia), Denise Gence (Próspera), Arlette Gilbert (Catarina), León Larive (el cura), Christiane Lasquin (Maritornes), Christian Marin (1º mozo), Pascal Mazzotti, Roger Mollien (Diego), Claude Piéplu (el librero), Jean-Jacques Steen (2º mozo), Henri Tisot (Fernando), Anne Tonietti (Dolores), Michel Boulau (3º mozo), Espanita Cortés (Juana), Pascal Mazzotti (Trifaldi)

Blanco y negro.

Ficción.**98 minutos.**

Comentario: Emisión perteneciente al programa *Le Théâtre de la jeunesse* en el que, como da a entender su título, se adaptaban obras de la literatura universal pensando en los jóvenes espectadores, según una idea concebida por el actor, guionista y productor Claude Santelli (1923-2001), quien al principio de la emisión realiza una introducción de la obra. Emitida por la cadena de televisión pública francesa ORTF en dos partes: el 20 de abril de 1961 (55 minutos) y el 27 de abril de 1961 (43 minutos), y rodada en estudio, esta versión de la novela de Cervantes parte de una adaptación muy libre realizada por el escritor, dramaturgo y director de escena Yves Jamiaque (1918-1987), en una condensación que abarca desde la locura de Alonso Quijano y su decisión de hacerse llamar don Quijote, pasando por los sucesos de la venta en los que es armado caballero, el episodio de la liberación de los galeotes, la aventura de los molinos y los sucesos en otra venta con la criada Maritornes a la que don Quijote va a tomar por una princesa. Como ejemplo de las libertades que se tomó Jamiaque, destaquemos este comentario de Ferrán Herranz: “Más interesante es el epílogo, ya que por una vez son don Quijote y Sancho quienes llevan a cabo la quema de libros con sus propias manos; lejos de volver al redil por ello, el caballero se muestra convencido de que sus aventuras prevalecerán, y de las llamas surgen las siluetas dibujadas de ambos como enésima representación de su inmortalidad”. (Ferran Herranz: *El Quijote y el cine*; Cátedra, Madrid, 2016, pág. 175).

*Don Quijote***Finlandia, 1961.**

Director y Guion: Eino Ruutsalo.

Fotografía: Eino Ruutsalo, Hemmo Hänninen.

Música: Otto Donner, Kaarlo Kaartinen.

Intérpretes: Juhani Leino, Kaarlo Juurela, Ritva Vepsä.

Blanco y negro.**Ficción.****9 minutos.**

Sinopsis: Don Quijote y Sancho Panza viven en un viejo barco. Quijote ha leído demasiados

cómics y ahora vive en un mundo irreal. En la juventud ven el romanticismo del pasado, personificado en una chica que lee *Don Quijote* en un museo. Ella se une a los dos y vagan juntos de aquí para allá. Todo va bien hasta que la chica, Dulcinea, se siente atraída por un joven “caballero” que va en moto. Se marcha dejando a los dos con sólo una vieja copia del libro de Cervantes, que venden en una librería de segunda mano.

Comentario: Obra sin diálogo que sitúa en un ambiente contemporáneo a los personajes de Cervantes y que se debe a uno de los más destacados pioneros de la vanguardia audiovisual de Finlandia, también pintor y escultor, Eino Ruutsalo (1921-2001).

Fue exhibida en el Festival de Cine de Cork, Irlanda, en 1962.

Los caminos de Don Quijote

España, 1961.

Producción: Procusa.

Productor: Juan Ignacio de Blas.

Director y Guion: Luciano González Egido.

Fotografía: Fernando Cobo.

Montaje: Pablo G. del Amo.

Sonido: Juan Flierbaun

Música: canciones del siglo XVII *Canarios, Fantasia Naro, Folías y Española*.

Arreglo e interpretaciones: Regino Sáinz de la Maza.

Color.

Documental.

11 minutos.

Comentario: Película documental que recorre los campos y pueblos de La Mancha, buscando la huella de los personajes de la novela de Cervantes en los lugares y las gentes que la pueblan, y en el que el director intercala el paisaje y los rostros con conocidos grabados y pinturas basadas en las peripecias del caballero.

Orson Welles nella terra di Don Chisciotte

Italia, 1961[1964].

Serie para TV.

Producción: RAI.

Productor: Alessandro Tasca.

Director, Idea y Guion: Orson Welles.

Ayudante de dirección y Montaje: Maurizio Lucidi.

Fotografía: José Manuel de la Chica, Ricardo Navarrete.

Música: Juan Serrano (guitarra).

Comentario: Gian Paolo Callegari, con la asesoría de Antonio Navarro Linares.

Locución: Arnaldo Foá.

Blanco y negro.

Documental.

Comentario: Serie documental para la televisión que permitió a Orson Welles seguir en contacto con nuestro país con la esperanza de ir rodando nuevas secuencias para su película, finalmente inacabada, sobre *Don Quijote*, como se puede ver en el siguiente fragmento de una carta que dirige a su productor ejecutivo, Alessandro Tasca, el 1 de abril de 1961: “Aunque los viajes por España se relacionan y, en cierto modo, complementan el rodaje italiano de *Don Quijote*, hay que tener presente que el trabajo allí es básicamente para la serie de televisión. Cualquier material que buenamente pueda rodar para la película *Don Quijote* será incidental. Tenemos que hacer nueve programas de televisión en o sobre España. En los documentales de televisión y como parte de su formato se intercalará cierto material del film *Don Quijote*”; para añadir más adelante: “(...) Hemos de tener un hombre que empiece a montar el material a medida que le llega de España, trabajando sin guion, pero con las notas generales que le enviaré. Dado que parte del material que rueda en España, incluso al principio, tengo la intención de que sea para la película *Don Quijote*, este montador tendrá que mantenerse en estrecho contacto con Maurizio Lucidi” (reproducida en Juan Cobos: *Orson Welles. España como obsesión. Volumen 2*; Filmoteca de la Generalitat Valenciana/Filmoteca Española, Valencia/Madrid, 1993, págs. 43-46).

La serie se rodó en 1961 pero no fue emitida por la RAI hasta 1964, en una versión que Welles no llegó a sonorizar. Consta de los siguientes episodios: *Itinerario andaluz* (27 minutos), *España Santa* (22 minutos), *La feria de San Fermín* (26 minutos), *El encierro de Pamplona* (26 minutos), *Las bodegas de Jerez* (24 minutos), *Sevilla* (25 minutos), *Feria de abril en Sevilla* (25 minutos), *La hora del flamenco* (26 minutos) y *Roma y Oriente en España* (26 minutos).

Otros títulos: *Orson Welles nella terra di Don Chisciotte; Nella terra di Don Chisciotte.*

Revenons à nos moulins

Emisión del programa **Dimanche en France.**

Francia, 1961.

Producción: Office National de Radiodiffusion Télévision Française Lille.

Productora: Catherine Claeys.

Director: Bernard Claeys.

Blanco y negro.

Documental.

25 minutos.

Comentario: Este reportaje documental, que fue emitido el 15 de enero de 1961, versa sobre la desaparición de los molinos de viento del paisaje de Flandes y sobre la modernización de los medios de producción, e incluye una breve secuencia de ficción de carácter paródico en la que vemos a don Quijote, acompañado de un Sancho Panza cuyo traje parece más de un bufón que de un campesino, que recita su diálogo frente a un gran molino holandés.

Don Quijote

España, 1962.

Producción: Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (IIEC).

Director: José Antonio del Cañizo.

Fotografía: José Aguayo, Leopoldo Villaseñor, Julián Arreo.

Intérpretes: Juan José Seoane (Don Quijote), Enrique Navarro (Sancho Panza).

Blanco y negro.

9 minutos.

Sinopsis: Amanece en el campo. Sancho se despierta y se levanta con gran energía, no así don Quijote, que se hace el remolón y le cuesta abandonar su manta y ponerse la armadura. Ya en camino, se cruzan con un rebaño de ovejas. Don Quijote se entusiasma y las ataca... Ya tienen resuelta la comida de ese día.

Comentario: Se trata de una práctica de segundo curso de la Escuela Oficial de

Cinematografía correspondiente a 1961/62, sin sonorizar.

Dulcinea/Dulcinea (Incantesimo d'amore)

España/Italia, 1962.

Producción: Aspa Producciones Cinematográficas S. A., Nivifilm S.p.A.

Director de producción: Julián Esteban.

Director y Productor: Vicente Escrivá.

Argumento: La obra teatral homónima de Gaston Baty.

Guion y Diálogos: Vicente Escrivá;

Tratamiento cinematográfico: Vicente Escrivá, Ramón D. Faraldo.

Fotografía: Godofredo Pacheco.

Montaje: Pablo González del Amo.

Música: Giovanni Fusco.

Dirección artística: Enrique Alarcón.

Figurines: Víctor M^a Cornejo.

Maquillaje y Peluquería: Julián Ruiz, José Luis Ruiz.

Marionetas: Francisco Peralta.

Intérpretes: Millie Perkins (Dulcinea), Folco Lulli (Sancho), Cameron Mitchell (El Renegado), Walter Santeso (Diego), Victoria Prada (Blanca), José Rubio (escribano), Andrés Mejuto (hidalgo), Antonio Garisa (maese Pedro), Hans Söhnker (oidor), Ana María Noé (vieja en la noria), José Guardiola (mozo), Antonio Ferrandis (ulceroso), José Manuel Martín (ventero), José Ramón Giner (Angulo), Yelena Samarina (ama), Luis Induni (capitán), José Riesgo (cuadrillero), Ángel Menéndez (fraile).

Blanco y negro.

Ficción.

94 minutos.

Fecha de estreno: 16 de mayo de 1963, en el cine Palafox de Madrid.

Sinopsis: En una aislada venta de El Toboso, en la áspera tierra manchega, desolada por las guerras y la sequía, maese Pedro interpreta con sus marionetas, ante un imprevisto y distinguido público compuesto por el cardenal Acquaviva y su séquito, la historia del hidalgo don Quijote, caballero andante, enamorado servidor de la bella Dulcinea, a la que nunca ha

visto. Aldonza, moza de venta, queda fascinada por la posibilidad de que tan idealizado y generoso amor exista, toda vez que ella debe entregarse, por penuria y no sin asco, a mucho más carnales (y remuneradas) prácticas amorosas. Al margen de la comunidad, sin acceso a la iglesia por causa de su oficio pero apetecida por los feligreses, acude a rezar ante una humilde imagen de la Virgen, rogando esa noche un milagro por el que un amor así pueda tenerla por objeto. Poco después Sancho, al que un moribundo don Quijote ha encargado entregar una carta a Dulcinea, encuentra a Aldonza, en cuya belleza encarna, entre la forzada convicción y el dolorido agotamiento, el amor de su señor. La pureza y poesía de esta carta producen un profundo cambio en el alma de la moza y a pesar de los consejos de maese Pedro, el comediante Angulo y el mismo Sancho, parte en busca del caballero, impulsada por una fuerza superior que le arrastra hacia el hombre capaz de crear y sentir un amor tan grande. Después de una fatigosa búsqueda, logra al fin encontrar a don Quijote en su lecho de muerte rodeado del cura, el escribano, el ama y el mismo Sancho, que a punto de extinguirse su vida le han obligado a renegar de su obra y de sus ideales. Aldonza, definitivamente convertida en Dulcinea, se siente obligada a continuar la obra del caballero y sale a los caminos a deshacer entuertos, a proteger a los débiles, a derramar su piedad sobre todo el que la necesita, sin importarle sacrificios ni desilusiones. Una mujer moribunda le pide un confesor para que le sean perdonados sus pecados. Aldonza solo encuentra a un cura rengado que haciendo uso de su poder de absolución le vende ésta a cambio de unas monedas. Otra vez, después de haber sido burlada por unos mendigos que la hacen besar una falsa llaga haciéndole creer que su beso ha obrado el milagro de su curación, trata de ayudar a un condenado a muerte en la picota, conmovida por su sufrimiento, siendo maltratada por los soldados que lo custodian. Al fin encuentra a Diego, soldado de Hernán Cortés, joven, soñador y enamorado, que vuelve de México en busca de su amada Blanca. Juntos emprenden el camino y llegan a la ciudad donde vive ella. El espectáculo es aterrador. La ciudad está asolada por la peste. Aldonza, desoyendo todos los edictos y prohibiciones, penetra en los barrios apestados y ayuda a Diego a sacar a Blanca en trance de muerte para llevarla ante el Cristo milagroso e implorar su salvación. Blanca muere y Aldonza es detenida y acusada ante el Tribunal del Santo Oficio de ejercer artes de brujería y de haber propagado la peste. El juicio se celebra y a pesar de que Aldonza puede salvarse solo con negar a Dulcinea, prefiere la muerte antes que renunciar a su ideal.

Comentario: Tras la primera adaptación de nuestro cine de la obra teatral homónima de

Gaston Baty llevada a cabo por el director Luis Arroyo en 1946 (véase todo lo relativo con la pieza de Baty en la ficha de esta película), ahora es el valenciano Vicente Escrivá (1913-1999), productor, guionista y director, quien se decide a abordar una nueva versión que presenta algunas diferencias con respecto con aquella primera y con la obra del dramaturgo. Quizás la más significativa sea la presencia en la venta, al comienzo de la película, de maese Pedro y sus marionetas, que pone en escena una función con las aventuras de don Quijote (concretamente la “Aventura de los mercaderes” de I:4 de la novela de Cervantes), que sirve para que Aldonza tenga el primer conocimiento del caballero antes de la llegada de Sancho con la carta.

Deudora del universo estético y, en cierta forma, también temático, de Ingmar Bergman, la película ha tenido un mejor reconocimiento posteriormente que en su momento, cuando cosechó críticas por lo general negativas, muchas de las cuales ponían el acento precisamente en la comparación con el cineasta sueco, como esta que puede servir de ejemplo: “La *Dulcinea* de Escrivá supone un intento serio de hacer cine de cara a Europa; intento que en sí mismo es de elogiar. Lo grave comienza cuando se piensa que un texto francés puede servir de soporte a unos bellos planos y que el resultado es cine, y cine de calidad. La verdad es que el producto que se nos ofrece resulta híbrido, pedante y falso por los cuatro costados, un producto en el que se mezcla el paisaje castellano, el espíritu francés del dramaturgo, la sensibilidad o insensibilidad del viejo cine español y la plástica del realizador sueco Ingmar Bergman. Por tanto todo el film no es más que un pretexto para utilizar las inmensas y calcinadas llanuras manchegas en la disposición de unos planos de neto sabor bergmaniano. Aquí están, bajo nuevo ropaje, la danza de la muerte, las sombrías procesiones y el idílico descanso en plena naturaleza que ya vimos en *El séptimo sello*. También están esos primeros planos en que se enfrentan dos personajes, se acosan, se encubren o descubren. Todo eso está; pero, ¡Dios mío, cuánta distancia del original! A quienes piensan que Bergman es un gran *bluff* les aconsejo que vean esta película, y podrán comprobar cuán difícil es copiarle, cómo aquello que en el sueco tiene fuerza, nervio y densidad, en las manos del español resulta vacío, gratuito y esteticista. Y es que uno cree en lo que hace y otro no; uno crea y otro copia. El único que sale bien parado de este enfrentamiento es el operador, Godo Pacheco”. (Julio Martínez: *Film ideal*, nº 122, 15 de junio 1963, págs. 405-406).

Exhibida en la Mostra de Venecia de 1962, en una sección informativa, en España la película

consiguió varios Premios del Sindicato Nacional del Espectáculo de ese mismo año: Mejor película; Mejor Director, Vicente Escrivá; Mejor fotografía, Godofredo Pacheco.

El Quijote

Serie para TV.

España, 1962.

Producción: TVE.

Director y Realizador: Domingo Almendros.

Argumento: la novela homónima de Cervantes.

Adaptación: Antonio del Olmo Cazorla (primer libro de la obra).

Guion: Enrique Domínguez Millán.

Cámara de exteriores: Valentín López Hernán, José Lombardía.

Decorados: Bernardo Ballester.

Montaje musical: Fernando Díaz Giles.

Montaje de filmaciones: José Lapeña.

Intérpretes: José Manuel Martín (don Quijote), Joaquín Pamplona (Sancho Panza), Luis Sánchez Polack (Cervantes), Lola Alba (ama), Amelia Hermida (sobrina), Serafín García Vázquez (ventero), Antonio García Quijada (ventero), Julio Gorostegui (cura), Joaquín Escolá (barbero), Elvira Zegri (ventera).

Blanco y negro.

Ficción.

18 capítulos de 30 minutos.

Fecha de emisión: del 2 de octubre de 1962 al 5 de febrero de 1963 por TVE1.

Informaciones adicionales: Posición en la parrilla: 20:00, Comienzo de emisión; 20:01, *El Quijote*; 20:30, *Los últimos cinco minutos*; 21:30, *Telediario*; 22:00, *Tengo un libro en las manos*; 22:30, *El cine en casa*; 23:30, *Telediario*; 23:45, *Versos a medianoche*; 24:00, cierre.

Comentario (MP): En los años de la realización del primer *Quijote* televisivo toda la producción se hacía en directo y sin posibilidad de cortes o montaje. Los actores, con ayuda de apuntadores, debían memorizar todos sus papeles. En plan jocoso, José Manuel Martín comentó: “Vaya, ese libro tan gordo, del que todos hablan y que nadie ha leído... Y me lo tengo que aprender de memoria” (*Tele-Radio*, nº 250, 8-14 de octubre de 1962). En

ocasiones, los programas de estudio, que eran realizados en un plató de 14 x 12 metros del Paseo de La Habana madrileño, contaban con escenas mudas filmadas en exteriores; así ocurrió en este primigenio *Quijote* (por ejemplo el episodio de Los Galeotes). José María Baget i Herms ha indicado que la ambición de grabar un *Quijote* con medios técnicos tan precarios tuvo algo de insensato: “Las filmaciones, imprescindibles en una obra de esas características, resultaron muy deficientes, ya que no se utilizaba película con banda sonora incorporada, y de esta forma había que recurrir a un doblaje aparatoso y rara vez sincronizado correctamente” (*Historia de la televisión en España (1956-1975)*; Feed-Back, Barcelona, 1993, pág. 114).

Gentleman of Spain

Episodio de la Serie **Sir Francis Drake**.

Gran Bretaña, 1962.

Producción: Incorporated Television Company Ltd.

Productor: [Anthony Bushell](#)

Productor ejecutivo: [Leslie Harris](#)

Productor asociado: [Harry Fine](#).

Director: John Lemont.

Argumento y Guion: John Keir Cross.

Fotografía: Brendan J. Stafford.

Director artístico: Allan Harris.

Montaje: Henry Richardson.

Director musical: Ivor Slaney; tema musical: *Sir Francis Drake*, por Ivor Slaney.

Sonido: Denis Rogers, Norman Coggs.

Vestuario: Beatrice Dawson.

Maquillaje: Bill Lodge.

Intérpretes: [Terence Morgan](#) (sir [Francis Drake](#)), [Jean Kent](#) ([Isabel I](#)), Nigel Davenport (don Miguel de Cervantes), Paul Stassino (Hassan Bey), [Glynn Edwards](#) (Will Martin), Jack Melford (sir Owen), Marne Maitland (Uluch Ali), Guy Deghy (Zarque), Kim Tracy (Zaharra), Waveney Lee (Olwen), Norman Scafe (Stephens), Helen Buckley (dama de honor), Milton Reid (Diego).

Blanco y negro.

Ficción.

25 minutos.

Fecha de emisión: 22 de abril de 1962.

Síntesis: Antes de que los europeos comenzaran a tomar esclavos de África, los africanos tomaron esclavos de Europa. En una de las incursiones de los piratas de Berbería, un pariente de la reina Elizabeth y su familia son secuestrados en el País de Gales y llevados como esclavos a los mercados de Trípoli. La reina envía a sir Francis Drake con la misión desesperada de tratar de rescatarlo, pero no todo pinta tan mal como parece. El tripulante Martin estuvo esclavo allí durante dos años antes de escapar gracias a la ayuda de un español, don Miguel Cervantes. Drake lo encuentra todavía ayudando esclavos, y Cervantes le habla de que un día escribirá un libro llamado *Don Quijote...*

Comentario: Capítulo número 24 de los 26 de que consta la serie británica *Sir Francis Drake*, que fue emitido por la cadena ATV el 22 de abril de 1962. La serie se basa libremente en la vida del controvertido corsario al servicio de su majestad la reina Isabel I, todo un héroe para los ingleses, un temible pirata para los españoles, que en este capítulo tiene la oportunidad, que solo puede dar la ficción, de encontrarse con Miguel de Cervantes en la época en la que este estuvo cautivo en Argel. El actor Nigel Davenport (1928-2013) fue el encargado de interpretar al todavía inédito escritor alcalaíno, el caballero español del título, que luchará mano a mano con el inglés contra las huestes del esclavista Hassan Bey.

Los gigantes de La Mancha

España, 1962.

Producción: Cooperativa Cinematográfica Unión.

Dirección y Guion: Mario Villanova.

Fotografía: Víctor Monreal.

Montaje: Gaby Peñalva.

Locución: Mariano Fernández.

Voces: Carlos Serrano (don Quijote), Eugenio Pampliega (Sancho Panza).

Color.

Documental.

10 minutos.

Comentario: La música del poema sinfónico *Así habló Zaratustra*, de Richard Strauss, abre y cierra este documental sobre los molinos de viento de La Mancha, pero también de sus gentes y sus pueblos, en el que por supuesto se vierten referencias a *Don Quijote de la Mancha* en la locución y en la “puesta en escena” de algunos diálogos del libro por boca de los mismos don Quijote y Sancho (obviamente, no falta el capítulo de “La aventura de los molinos”, I:8 del la novela).

Rutas del Quijote

España, 1962.

Producción: Julián de la Flor.

Dirección, Productor, Guion y Fotografía: Julián de la Flor.

Montaje: José Antonio Rojo.

Sonido: José María San Mateo.

Locutor: Francisco Cantalejo.

Color.

Documental.

10 minutos.

Comentario: Las figuras de don Quijote y Sancho cabalgando en el horizonte abren este documental que obviamente toma su inspiración de *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* para trazar un recorrido por los pueblos y lugares de La Mancha vinculados con la vida del escritor y con los capítulos de su: El Toboso (Toledo) y Argamasilla de Alba, Campo de Criptana y Montiel (Ciudad Real). La presencia de Don Quijote y Sancho surge aquí y allá, siempre a lomos de sus cablagaduras, sin que hayamos podido averiguar los nombres de quienes los encarnan.

Actualidad nacional (NO-DO Nº 1061-A)

España, 1963.

Producción: NO-DO.

Blanco y negro.

Reportaje documental.

1 minuto (aproximadamente).

Fecha de estreno: 6 de mayo de 1963.

Comentario: Dentro del apartado “Actualidad nacional” de este número del *NO-DO* encontramos una breve noticia en la que, con motivo del 347 aniversario de la muerte de Cervantes, asistimos a una exposición en La cueva de Medrano de Argamasilla de Alba de los dibujos de Gregorio Prieto para una nueva edición de *El Quijote*, a la que asisten los directores generales de Bellas Artes y de Archivos y Bibliotecas, así como ilustres cervantistas.

Dulcinea

Episodio del programa **Primera fila**.

España, 1963.

Producción: Televisión Española.

Director, Adaptación y Guion: Pedro Amalio López.

Argumento: la obra teatral homónima de Gaston Baty.

Intérpretes: Amparo Soler Leal (Dulcinea), José Sepúlveda.

Blanco y negro.

Ficción.

Comentario: Pocos datos hemos podido recabar de esta al parecer primera adaptación de nuestra televisión de la obra teatral de Gaston Baty, cuya fecha de emisión fue el 2 de octubre de 1963 dentro del programa semanal *Primera fila*, pionero en la programación de obras literarias.

Dulcinea y el alba

Episodio del programa **Hoy dirige**.

España, 1963.

Producción: Televisión Española.

Director y Guion: Manuel Mur-Oti.

Realizador: Gustavo Pérez Puig.

Blanco y negro.

Ficción.

30 minutos.

Fecha de emisión: 13 de marzo de 1963

Comentario: El espacio *Hoy dirige*, que comenzó su emisión en noviembre de 1962, invitaba cada semana a un cineasta a dirigir una historia para el programa, aportando los medios técnicos y artísticos necesarios para ello. Manuel Mur Oti (1908-2003), un ya por entonces veterano director y guionista, fue invitado por primera vez al espacio el 30 de enero de 1963, dirigiendo sobre guion propio *Don Juan frente a la noche*, y repetiría dos veces más, con *Dulcinea y el alba* y *La denuncia*, esta última emitida el 10 de abril de 1963, ambas cuando ya Mur Oti formaba parte de la plantilla de un programa que dejó de emitirse el 25 de septiembre de ese mismo año. Lamentablemente, no parecen conservarse materiales de ninguna de estas obras, por lo que poco sabemos del contenido de *Dulcinea y el alba*.

Historia de un hombre

España, 1963.

Producción: Antares Films.

Productor: Juan Jesús Cillán.

Director: Clemente Pamplona.

Argumento, Guion y Diálogos: Fernando Lázaro Carreter.

Fotografía: Eloy Mella.

Música: José Pagán, A. Ramírez Ángel.

Ambientador: Luis Roibal.

Montaje: Juan Pisón.

Intérpretes: Ángel Ter (Telmo), Luis Peña (Iván), Calama (Rafael Luis Calvo), M^a Fernanda D'Ocón (Milu), Gabriel Llopart (el lanzador de cuchillos), Erasmo Pascual, Guadalupe Muñoz Sampedro, Pilar García Ferrer, Tony Soler, Conchita Sarabia, Ricardo Canales, Juan Cortés.

Blanco y negro.

Ficción.

80 minutos.

El protagonista de esta película es Telmo, un hombre apacible, trabajador y honrado que vive pobremente en una habitación y, con lo poco que gana, ayuda a la familia numerosa que tiene de vecinos, cuyo cabeza de familia, es Iván, un caballero venido a menos que da

clases de esgrima. Este es más bien un pícaro que se aprovecha del bueno de Telmo, ayudándole en su búsqueda de empleo porque sabe que eso también le beneficia... Hasta aquí nada parece vincular la película con Miguel de Cervantes, sino fuera porque ya en los títulos de crédito, el nombre del actor que interpreta a Telmo aparece junto a un dibujo de don Quijote, y el de Iván, al de Sancho Panza, pero “Telmo es una suerte de Sancho quiijotizado e Iván es un Quijote sanchificado (en cierto modo el guion se articula sobre el archiconocido esquema de la «pareja paradójica» que sirve para confrontar dos formas de entender el mundo”, como puntualiza Juan Villalba Sebastián (Clemente Pamplona. Del primer plano al fundido en negro; Instituto de Estudios Turolenses, Teruel, 2004, pág. 137). La mala suerte, y su acendrada dignidad, hacen que Telmo pase de trabajo en trabajo de camarero, sin lograr la estabilidad. Su mayor deseo es encontrar un día a la mujer cuyas fotos tiene pegadas en la pared, que son de una publicidad de una óptica: es su amor idealizado, a la que llama Milú (en una clara analogía a lo que Dulcinea era para don Quijote). Un día, Telmo acude a un cabaré en busca de trabajo; unas chicas de alterne le confunden con un cliente, y cuando salen de su error le dejan. Pero cuando Telmo gana un dinero al retar a un payaso (tiene que aguantar sin reírse, y lo consigue), las chicas vuelven a su lado, pero Telmo les cuenta que está enamorado de una joven (Milú) a la que no conoce, y su historia provoca la ternura de las chicas, en lo que nos recuerda a la estancia de don Quijote en la venta en su segunda salida y sus pláticas con la ventera, su hija y Maritornes (I:16). Otro día, tras rechazar Telmo un trabajo como diana de un lanzador de cuchillos, su amigo Iván y él discuten bajo las estatuas de don Quijote y Sancho en la Plaza de España de Madrid, potenciando una vez más de manera directa la identificación con los protagonistas de la película: “Soy un hombre que vive en la realidad”, le dice Iván mientras vemos la estatua de Sancho. Finalmente, y a diferencia de la novela, Telmo acabará encontrado casualmente a Milú (que se llama en realidad Teresa), que es parapléjica y trabaja ayudando a su padre fotógrafo; tras conseguir enamorarla, Telmo se quedará a trabajar con ellos. Una última referencia quijotesca, en realidad la primera, la encontramos en el cartel de la película, donde junto a los rostros de Telmo y Milú/Teresa aparece el dibujo de la estatua de don Quijote mencionada arriba.

La película parte del único guion que escribió el prestigioso filólogo, ensayista y escritor Fernando Lázaro Carreter (1923-2004), no por casualidad un experto en la literatura del Siglo del Oro y en especial de la novela picaresca, aspecto muy presente en la película en la

figura de Iván, el vecino y amigo de Telmo.

Il paese di Don Chisciotte

Italia, 1963.

Producción: Corona Cinematografica.

Director y Fotografía: Enzo D'Ambrosio.

Montaje: Ranieri Romagnoli.

Locución: Gianni Baviera.

Color.

Documental.

9 minutos.

Comentario: El documental muestra los lugares en los cuales se desarrolla la historia de don Quijote narrada por Cervantes. Encontramos a los personajes que forman parte de las páginas del romance: desde el cura amigo de don Quijote hasta el barbero, desde los campesinos hasta los pastores, desde los anfitriones hasta los arrieros. Se muestran las enormes llanuras de La Mancha con los molinos de viento, El Toboso (pueblo de Dulcinea) y los lugares más importantes de la ruta de don Quijote

Ilustraciones del Quijote

España, 1963.

Producción: Filmarte.

Director, Argumento y Guion: Ramón Sáiz de la Hoya.

Fotografía: Cristino Anwander, Vicente Minaya.

Música: Francisco Contreras.

Montaje: Rafael Simancas.

Adaptación musical: Francisco Contreras.

Sonido: Juan Justo Ruiz.

Asesor Literario y Comentarios: Justo García Morales.

Blanco y negro.

Documental.

21 minutos.

Comentario: Este cortometraje documental, tras llevarnos desde Alcalá de Henares, cuna de Cervantes, a los paisajes y pueblos de La Mancha, con sus molinos y sus gentes, pasa a realizar un minucioso recorrido por los pintores, dibujantes e ilustradores que trabajaron en su día sobre *El Quijote*, desde las primeras ediciones de la novela hasta el momento de la producción del documental. El autor de este documental, Ramón Saiz de la Hoya, fue uno de los principales operadores de *NO-DO*, y el encargado de registrar en exclusiva todos los pasos del dictador Franco, y eso incluía filmar encuentros secretos, como el que mantuvieron Franco y Salazar en Ciudad Rodrigo: “Ramón tenía un contacto tan próximo al poder como para recibir órdenes directas.” (Inmaculada Gómez Mardones: “NO-DO: el mundo entero (menos España) al servicio de todos los españoles”, en *Tiempo de historia*, nº 66, 1 de mayo de 1980, pág. 44).

La ilustre fregona

Capítulo del espacio **La novela del lunes.**

España, 1963.

Producción: Televisión Española.

Director y Realizador: Pedro Amalio López.

Argumento: la “novela ejemplar” homónima de Miguel de Cervantes.

Guión y adaptación: Carlos Muñiz.

Fotografía: César Fraile.

Decorados: Bernardo Ballester.

Maquillaje y Peluquería: Goyo.

Vestuario: Peris.

Intérpretes: Gemma Cuervo (Constanza), Francisco Morán (Tomás), Roberto Llamas (Diego), José M^a Escuer (don Diego), Julio Goróstegui (corregidor), Florinda Chico (Argüello), Modesto Blanch (Ayo), Joaquín Escolá (mesonero), Lorenzo Ramírez (don Juan), Joaquín Dicenta (mozo), Antonio Acebal (alguacil), Angelines Nuevo (moza), Maruja Vico (criada).

Blanco y negro.

Ficción.

60 minutos.

Fecha de emisión: 29 de abril de 1963.

Comentario: Esta adaptación de la “novela ejemplar” de Miguel de Cervantes fue dirigida por Pedro Amalio López (1929-2007), uno de los profesionales pioneros de nuestra Televisión Española prácticamente desde su inauguración, realizando todo tipo de programas, informativos, magazines, concursos, etc., hasta que se especializó en la realización de espacios dramáticos. No será el único trabajo “cervantino” de este realizador, como veremos enseguida.

La locura, la razón y la muerte

Capítulo del espacio *La otra cara del espejo*.

España 1963.

Producción: Televisión Española.

Dirección y Guion: Manuel Mur Oti.

Realización: Pedro Amalio López.

Ficción.

30 minutos.

Fecha de emisión: 24 de agosto de 1963.

Comentario: Tras dejar el espacio *Hoy dirige*, Manuel Mur Oti se embarcó en una nueva propuesta, el programa *La otra cara del espejo*, que debutó el 8 de junio de 1963, y que, en palabras suyas, era “una pirueta literaria que tiene como base las obras de los autores eternos, Shakespeare, Goethe, Rostand. Me inspiraré en las figuras creadas por ellos y que dieron paso a un drama, pero las trataré a mi manera. Con mi propio criterio, aunque intentando conservar el estilo literario de sus autores” (declaraciones a *Tele-Radio*, nº 284, 3-9 de junio de 1963, pág. 55, recogidas en Nekane E. Zubiaur Gorozika: *Anatomía de un cineasta pasional. El cine de Manuel Mur Oti*; Shangrila, Santander, 2013, pág. 189). Mur Oti se ocupó de la dirección y de los guiones de todos los episodios, y Pedro Amalio López de la realización. Pero el espacio no tuvo una periodicidad regular, saltando de la parrilla de su día habitual, los sábados a las 22,00 horas, a los domingos a las 22,30 horas, y espaciando mucho sus emisiones, la última de las cuales fue en abril de 1965.

Poco sabemos de este episodio, salvo que tenía por protagonista al personaje de la novela de Cervantes, don Quijote.

Libros de España (NO-DO Nº I-974)

España, 1963.

Producción: NO-DO.

Dirección y Guion: Font y Feliu.

Fotografía: Vicente Minaya.

Montaje: Otilia Ramos.

Blanco y negro.

Documental.

9 minutos.

Comentario: Se hace un repaso a cinco siglos de letra impresa, a través de diferentes aspectos relacionados con la literatura: la *Biblia* y *El Quijote* como los libros más editados, datos de ventas y exportaciones, índice de lectura y los gustos de los españoles, las editoriales, la labor de difusión, del libro a la pantalla (*Marcelino pan y vino*, su adaptación al cine y entrevista con Sánchez Silva), entre otros temas. Las referencias a *El Quijote* abren y cierran el documental.

Los habladores

Capítulo del programa **Platea**.

España, 1963.

Producción: Televisión Española.

Director y Guion: Alberto González Vergel.

Realización: Pedro Amalio López.

Argumento: basado en el entremés *Los habladores*, atribuido a Miguel de Cervantes.

Intérpretes: Dionisio Salamanca, Roberto Llamas, Tina Sainz.

Blanco y negro.

Ficción.

30 minutos.

Fecha de emisión: 2 de enero de 1963.

Comentario: El programa *Platea*, que se emitía los miércoles a las 20,00 horas, acogió esta adaptación del entremés homónimo debida al director teatral y de televisión Alberto González Vergel (1922), medio este último para el que dirigió más de quinientas piezas

dramáticas.

Rocío de La Mancha

España, 1963.

Producción: Época Films.

Director de producción: Manuel Pérez.

Director: Luis Lucia.

Argumento: José Luis Colina.

Guión: José María Palacio, Luis Lucia.

Fotografía: Antonio L. Ballesteros.

Decorados: Enrique Alarcón.

Música: Augusto Algueró.

Canciones: Augusto Algueró (música); Antonio Guijarro, Rafael de León, Alfredo García Segura y G. Moreu (letras).

Montaje: José Antonio Rojo.

Sonido: Ramón Arnal.

Vestuario: Balenciaga y Minuki.

Maquillaje: Carmen Martín.

Peluquería: P. Rubio.

Intérpretes: Rocío Dúrcal (Rocío), Carlos Estrada (Francis Casanueva), Helga Liné (María Luisa Vargas), Roberto Camardiel (Rafael), Simón Andreu (Fernando), José María Caffarel (cura), Jesús Puente (Carlos), Carmen Lozano (Monique), Mercedes Muñoz Sampedro, Delia Luna, Emilio Alonso, José Sepúlveda, Humberto Semper, Pedro M^a Sánchez, Julio C. Semper, Manolo Menéndez.

Color.

Ficción.

96 minutos.

Fecha de estreno: 14 de abril de 1963.

Sinopsis: En un lugar de La Mancha, vive una muchacha llamada Rocío con sus cuatro hermanos. Para ganarse un dinero, se dedica a mostrar un molino de viento a los turistas, asegurando que es el mismo que acometió don Quijote en sus aventuras contra los gigantes.

Un día, la famosa cantante Berta Granada (nombre artístico de María Luisa Vargas) sufre un accidente automovilístico al maniobrar rápidamente para no atropellar a Rocío. A consecuencia de ellos es internada en el sanatorio del pueblo y Rocío se ofrece a cuidarla. Por una inexplicable coincidencia, la joven es idéntica a la fallecida hija de la cantante. Esta le pide que le ayude a resolver sus desaveniencias matrimoniales. Rocío accede y parte a París en compañía de la artista, quien la alecciona para que pase por su hija ante su esposo, de quien vive separada hace varios años. El esposo se llama Francis Casanueva y es un famoso compositor. Rocío hace fácilmente el trabajo encomendado y surge así el más tierno idilio entre padre e hija. Rocío trata de llevar a cabo su misión, que es unir a sus “padres”, pero fracasa en su intento: Francis se muestra renuente a volver con su esposa. Frustrada por no haber podido arreglar las dificultades conyugales, vuelve a La Mancha, a su molino, a su antiguo trabajo de llevar turistas en su vieja carreta tirada por un borrico. Pero días después, van a buscarla María Luisa y Francis, quienes se han reconciliado y desean tenerla a su lado. Lo que Rocío no obtuvo con razones, lo ha logrado con su cariño limpio y generoso. Así se gana unos nuevos padres y conquista también a un joven que es su primer amor.

Comentario: Como vemos, la relación de esta película con la novela de Cervantes se quiere establecer ya desde el juego con el título, primero al contextualizar el lugar donde vive Rocío y donde se gana un dinero enseñando un molino de viento a los turistas, pero sobre todo al querer aludir con ello a la actitud “quijotesca” de la joven heroína, no solamente por ocuparse de sus cuatro hermanos pequeños sino también por aceptar la misión de intentar recomponer el matrimonio roto de María Luisa y Francis, un compositor que, no por casualidad, se encuentra trabajando en una versión musical de *El Quijote*; Rocío no solo se ganará el corazón del músico, sino que también interpretará al mismísimo don Quijote en el musical que ha compuesto, si bien fracasa en un primer momento en la reconciliación de la pareja y abandona la función el día del estreno.

En tanto que vehículo al servicio de su joven y ya popular estrella, la actriz y cantante Rocío Durcal (María de los Ángeles de las Heras Ortiz, 1944-2006), quien debutaría de la mano del propio Luis Lucía (1914-1984) dos años antes con *Canción de juventud* (1961), la película es pródiga en canciones, algunas de las cuales están dedicadas al personaje cervantino, como *Mi señora Dulcinea* (que canta “Rocío/don Quijote” en el musical de Francis) o *Don Quijote*. Esta última glosa las aventuras del hidalgo manchego y, mientras Rocío la canta por primera

vez, se suceden planos en los que ella y un grupo de turistas se cruzan con un campesino delgado montado en su caballo blandiendo una horquilla larga que más parece una lanza, con otro campesino gordo montado en un burro, con una aldeana algo tosca, con un grupo de aldeanos portando un mástil cuya imagen se asemeja a una cuerda de galeotes presos, con un rebaño de ovejas, con una bacía de barbero colgando de una pared y con un rollizo cura acalorado, para terminar frente a un molino de viento, delante del cual hay un poste muy alto con un sombrero en su pico y a su lado una tinaja: ingeniosa síntesis de la novela, sin duda.

Stars of the Bolshoi Ballet

Producción para TV.

Gran Bretaña, 1963.

Producción: BBC.

Directora y Productora: Margaret Dale.

Adaptación: Léonid Lavrovsky.

Música: interpretada por la Bourmemouth Symphony Orchestra, conducida por Gerald Jarvis.

Bailarines: Raisa Struchkova, Mikhail Lavrovsky, Nina Timofeyeva, Nikolai Fadeychev, Maya Plisetskaya, Vladimir Vasiliev, Ekaterina Maximova, Maris Liepa.

Blanco y negro.

Ficción.

40 minutos.

Fecha de emisión: 3 de octubre de 1963.

Comentario: Una representación para la televisión que pone en escena grandes éxitos del repertorio de *ballet* del Teatro Bolshoi, y que incluye fragmentos de *Giselle*, *Cinderella*, *Gayaneh* y *Don Quixote*; en este último, Maya Plisetskaya es Kitri, Valdimir Vasiliev es Basilio, Igor Seleznev es don Quijote y Georgi Soloviev es Sancho Panza.

Una tal Dulcinea

España, 1963.

Producción: Cinematográfica Luvi.

Productor: Vicente Prieto Huesca.

Productor ejecutivo: Manuel Torres Larrodé.

Director: Rafael J. Salvia.

Argumento: basado en la comedia del mismo título de Alfonso Paso.

Adaptación y Guion: Rafael J. Salvia, Manuel Torres Larrodé, Juan José Alonso Millán.

Fotografía: Manuel Merino.

Decorador: Francisco Canet.

Música: Miguel Asins Arbó.

Montaje: José Antonio Rojo.

Sonido: Francisco Manso.

Maquillaje: Francisco Ramón Ferrer.

Peluquería: Rosario Vaquero.

Intérpretes: Susana Campos (Marcela), César del Campo (Gerardo), Juanjo Menéndez (Fernández), Lina Morgan (vizcondesa), Félix Dafauce (don Diego), José Sepúlveda (don Beltrán), Manuel Peiró (don Álvaro), Manuel Guitián (Mamián), Francisco Camoiras (Gil), Laly Soldevila (Rosa), Ramsay Ames (americana), María Pinar (Alma), Sergio Mendizábal (Guti), Fernando Montenegro (Blas), Elena Espejo (Elena), Esperanza Grases (Pepita), Gabriel Llopart (Enrique).

Blanco y negro.

Ficción.

86 minutos.

Fecha de estreno: 26 de agosto de 1963.

Sinopsis: Un antiguo castillo, rico en leyendas, se yergue en La Mancha. Gerardo Figueroa, profesor de Historia, lo visita y descubre en los fosos la tumba de Dulcinea de Ribera, en cuya lápida hay una inscripción con caracteres hebraicos. El profesor es además gerente de una empresa americana en su sucursal española, cuyo presidente, Samuel Rosenstein, está dedicado a la erección de un museo de antigüedades judías, a las que dedica gran parte de su fortuna. En esta misión se emplea preferentemente Gerardo, con independencia de los negocios de su firma. Pero además Gerardo es un soñador que, en el curso de sus visitas al castillo, toma contacto con un misterioso fenómeno: oye una campana que no existe. Gerardo decide comprar el castillo para traspasárselo al millonario americano. La propietaria es una pintoresca vizcondesa muy poco apegada a las tradiciones, que está

dispuesta a trocar el castillo por una moderna y productiva estación de gasolina. Marcela, la esposa de Gerardo, es una mujer sin más horizontes que las menudas diversiones de la época. Hay, por lo tanto, en el matrimonio, una divergencia de caracteres y de estímulos que lo está llevando al borde del fracaso. Incluso, Gerardo ha empezado a enamorarse de una de sus alumnas, también de mentalidad soñadora y poética. Marcela, advertida de lo que ocurre, decide luchar por el amor de su marido, dando satisfacción a sus afanes de irrealidad. Y con la ayuda de varios amigos, reproduce en el castillo la antigua leyenda, cuya novelesca conclusión dio lugar a la tumba hallada en los fosos. Acompaña a Gerardo en su aventura un amigo de la infancia, Fernández, hombre de mundo, crítico deportivo famoso, pero de cortos alcances y propenso al miedo. Los azares que se suceden a lo largo de la farsa urdida por Marcela, que se presenta en figura de una tal Dulcinea, esposa que fue de uno de los señores del castillo, en el siglo XVI, alternan, así, entre episodios poéticos y circunstancias cómicas, provocadas estas por el desconcierto del empavorecido Fernández. Al final, Marcela cae en la propia trampa creada por su ficción. Y, arrastrada por el temperamento romántico de su marido, al recuperar plenamente el amor de este, se identifica con él y acaba por oír también la misteriosa campana.

Comentario: Esta película adapta, con diversas modificaciones (en especial en la primera parte), una pieza teatral del prolífico dramaturgo y guionista Alfonso Paso (1926-1978), en la que este se embarca en lo que M^a Teresa García-Abad García ha definido sagazmente como “una de las infinitas derivaciones auspiciadas por la narración cervantina, un *desvarío* del cervantismo” (“Desvaríos cervantinos y humorismo circense en *Una tal Dulcinea*, de Alfonso Paso/Rafael J. Salvia: teatro y cine”, en la revista *Signa*, nº 19, 2010, pág. 78). La película se cobija así en las frondosas ramas de *El Quijote* de Cervantes, del que además de tomar el nombre de su personaje femenino, la ausente Dulcinea del Toboso, traspasa al soñador protagonista de la película, el amante de la Arqueología y de la Historia Gerardo, un halo de quijotismo en su carácter y en sus actuaciones (si bien bastante menos acentuado que en la obra teatral), acompañado en ellas por su fiel “escudero”, el cobardica y prosaico Fernández. También reconocemos su impronta (y en cierta forma también la de la *Dulcinea* de Gaston Baty), en Marcela, la mujer de Gerardo, quien tras primero montarle la farsa (eco de la que hicieran los duques al caballero en la segunda parte de la novela, pero también del de la película *Leyenda rota*, de Carlos Fernández Cuenca) acabará “quijotizada” por él, si bien “la quijotización de Marcela es ahora solo un eco lejano, el de la campana que al final

oye ella también, que oyen los dos juntos, sugiriendo así que ella también está «en trance», pero ese trance es simplemente el recuperado amor conyugal.” (Pedro Javier Pardo García: “Don Quijote cabalga de nuevo. Reescrituras del mito quijotesco”, en José A. Pérez Bowie [ed.]: *La noche se mueve. La adaptación en el cine del tardofranquismo*; Los libros de la Catarata, Madrid, 2013, pág. 204).

Esta película del no menos prolífico director y guionista Rafael J. Salvia (1915-1976), no tuvo demasiada fortuna entre la crítica de la época (menos incluso que su antecedente escénico, estrenado el 3 de junio de 1961 en el Teatro Club Recoletos de Madrid), del que este fragmento de una crítica puede servir de ejemplo: “La comedia juguetona de Alfonso Paso refrescó también su teatral arquitectura a la sombra mágica de Dulcinea, y ahora Salvia trasplanta aquel pueril enredo a una perspectiva cinematográfica no menos pueril y engañadora. *Una tal Dulcinea* se resiente en este cine pequeño en localización y en ambiciones. La diversión teatral de Paso no logra desembarazarse en la película de su concreta servidumbre escénica, y lo que en el teatro pudo tener una apariencia riente delante de un escondido propósito de ternura y de poesía suena en el cine con una oquedad mucho más ostensible y artificiosa. La película está toda demasiado *cerca*; le falta esa cámara de aire, esa distancia mínima que el sueño argumental necesitaba para dejar la impresión un poco neblinosa y como sobrenatural, que también hubiera podido ser compatible, por contraste, con el chiste y con la gracia verbales tan del cuño del comediógrafo.” (G.E.: *ABC*, 27 de agosto de 1963, pág. 39).

Cervantes

España, 1964.

Producción: Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia.

Productor: José Manuel Dorrell.

Director y Guion: Jesús Fernández Santos.

Fotografía: Francisco Sánchez Muñoz.

Montaje musical: César Aymat.

Montaje: José Antonio Rojo.

Locución: Rafael Prieto, María E. Vallejo.

Color.

Documental.

10 minutos.

Comentario: Este cortometraje documental traza una sucinta semblanza biográfica del escritor, contada con imágenes de Alcalá de Henares, Madrid, Sevilla y pueblos de La Mancha, e ilustrado con pinturas, grabados y cuadros del *Quijote* y de la batalla de Lepanto. No estamos ante el trabajo más distinguido del escritor, cineasta y crítico cinematográfico Jesús Fernández Santos (1926-1988), autor de novelas como *Los bravos* (1954) o *Extramuros* (1978), director del largometraje *Llegar a más* (1961) y de una abundante y sólida filmografía documental, además de guionista y realizador de dramáticos y de programas culturales para televisión en los que volvería a interesarse por la obra de Cervantes, como veremos.

Danza y Pantomima (NO-DO Nº I-1027)

España, 1964.

Producción: NO-DO.

Blanco y negro.

Documental.

9 minutos.

Comentario: Documental rodado en Polonia, que nos conduce por la historia de los títeres y las marionetas, y de estos a la pantomima, que a su vez desemboca en la danza. Esto nos lleva a la representación del *ballet Don Kichote*, compuesto por Ludwig Minkus en 1869 sobre un libreto de Marius Petipá, en la ópera de Varsovia, con coreografía de los rusos Czicrinadze y Bielyj, del que vemos algunas escenas.

El licenciado Vidriera

Capítulo de la serie Nuestro amigo el libro.

España, 1964.

Producción: Televisión Española.

Director: Gerardo N. Miró.

Argumento: la "novela ejemplar homónima de Miguel de Cervantes.

Guion: Eloy G. Laiglesia.

Intérpretes: Luis Posada, Francisco Jover, Conchita Arquimbau.

Blanco y negro.

Ficción.

30 minutos.

Fecha de emisión: 18 de julio de 1964.

Comentario: Primera adaptación que realiza nuestra televisión de la “novela ejemplar” de igual título de Cervantes.

Lupe Serrano and Royes Fernandez

Australia, 1964.

Producción: Australian Broadcasting Corporation.

Documento.

24 minutos.

Comentario: Lupe Serrano y Royes Fernandez son bailarines principales en el American Ballet Theatre. Invitados en Australia por el Australian Ballet, interpretan el *pas de deux* y variaciones de *Don Quixote*, el *pas de deux* de *Les Sylphides* y el *pas de deux* y variaciones de *Nutcracker*. Un narrador nos proporciona unos breves datos biográficos de Serrano y Fernandez.

Maya Plisetskaya



(antigua) URSS, 1964.

Producción: Central Documentary Film Studios.

Director: Vasily Katayan.

Intervienen: Maya Plisetskaya, Dmitry Begak, Vladimir Vasilyev, Nikolai Fadeychev, Vladimir Tikhonov, Yuri Zhdanov, Maris Liepa.

Blanco y negro.

Documental.

75 minutos.

Comentario: Este documental sobre la carrera de la bailarina rusa la muestra en una escuela de baile, en clase, ensayando y actuando. Se incluye un extracto del ballet *Don Quijote*, reconocido como su mejor papel. Otras escenas de obras incluidas van desde *El lago de los cisnes*, *Romeo y Julieta*, *Spartacus*, *La bella durmiente* y *Raymonde*.

Mr. Magoo's Don Quixote de La Mancha

Episodio de la serie **The Famous Adventures of Mr. Magoo.**

EE UU, 1964.

Producción: UPA Pictures.

Productor: Henry G. Saperstein.

Jefe de producción: Earl Jonas.

Directores: Clyde Geromini, Ray Patterson, Grant Simmons.

Director de animación: Bob McKimson.

Argumento: la novela homónima de Miguel de Cervantes.

Adaptación: True Boardman.

Música: Carl Brandt.

Diseño de producción: Tony Rivera.

Diseño de caracteres: Lee Mishkin, Bob Dranko.

Fotografía: Max Morgan.

Montaje: Sam Horta.

Voces: Jim Backus (Mr. Magoo), Howard Morris, Marvin Miller, Everett Sloane, Julie Bennett.

Color.

Ficción (dibujos Animados).

50 minutos.

Fecha de emisión: 19 de diciembre de 1964 (primera parte); 20 de marzo de 1965 (segunda

parte).

Sinopsis: En el siglo XVI español, el conocido noble señor Quixada está aterrado porque no hay caballeros en el mundo. Viendo como una necesidad que el mundo necesita a un héroe de nuevo, se pone su oxidada armadura y le pide a su vecino, el boncachón Sancho Panza, que sea su escudero. Los dos cabalgan por el campo intentando enderezar entuertos... pero todo lo que logran es causar estragos.

Comentario: El éxito del episodio especial de Navidad titulado *Mr. Magoo's Christmas Carol*, basado en la novela de Dickens y emitido el 18 de diciembre de 1962, animo al estudio UPA a seguir explotando esta veta con la producción de la serie *The Famous Adventures of Mr. Magoo*, que convertía al inimitable personaje emblema de la casa en el protagonista de conocidas obras de la literatura universal, adaptadas para la ocasión a la peculiar idiosincrasia del personaje, aquí más torpe y despistado que cegato. La serie, emitida por la cadena NBC, comenzó el 19 de septiembre de 1964 con *Mr. Magoo's William Tell* y terminó el 24 de abril de 1965 con *Mr. Magoo's Paul Revere*. Entre medias Mr. Magoo no podía faltar a la cita con la obra maestra de Miguel de Cervantes y, como en esta, sus aventuras como el famoso caballero de La Mancha se dividieron en dos partes de veinticinco minutos cada una, adaptando algunos de los capítulos más conocidos de la novela. Cada episodio empezaba con un prólogo en la que Mr. Magoo comenta desde su camerino las dificultades que se va a encontrar al interpretar el personaje correspondiente, y que normalmente termina con alguna torpeza suya (aquí, confunde la armadura con una estufa metálica). Tras el prólogo, en la primera parte del programa televisivo asistimos a los primeros capítulos en casa del hidalgo Quixada la elección de su nombre y el de su caballo y como convence a Sancho para que sea su escudero; en su casa, el ama procede a la quema de los libros; la primera salida, donde Quijote comenta a Sancho quien es la dama de sus pensamientos, una campesina llamada Aldonza a la que él llama Dulcinea, la llegada a una venta que confunde con un castillo, donde es armado caballero por el ventero y se produce el mancebo de Sancho; siguen la aventura de los molinos de viento, la consecución de la bacía del barbero que toma por el yelmo de Mambrino, la liberación de los galeotes y el regreso a la aldea en una jaula sobre una carreta, pero el espacio termina con la aparición de Sansón Carrasco que le cuenta que sus aventuras están contadas en un libro y lo que le anima a realizar una nueva salida. La segunda parte también comienza con un prólogo en el que vemos a Mr. Magoo subido en un caballo mecánico (eco sin duda de Clavileño) y, de vuelta a

don Quijote, se reanuda la conversación con Sansón Carrasco y la nueva salida del caballero, en el camino hacia El Toboso, donde este le pide a Sancho que encuentre a su amada Dulcinea y el escudero le convence de que ésta es una poco agraciada campesina que viene por el camino; sigue la aventura de los leones, el encuentro con los duques (que ya han leído sus aventuras) y la estancia en palacio, con el intento de seducción de Altisidora y la farsa puesta en escena con el mago Merlín, que dice que Dulcinea sería liberada del encantamiento si Sancho acepta darse un buen número de azotes; tras la llegada del caballero de la Blanca Luna, que reta a don Quijote, haciéndole prometer que si gana se volverá a su casa y no saldrá más, y acepta; pero no vemos la pelea, pues se produce una elipsis y se cierra el capítulo con don Quijote malherido en su cama recobrando su cordura pero, por supuesto, Quixana/Mr. Magoo no muere. A pesar de esto, curiosamente para tratarse de una producción de dibujos animados de estas características, dirigida sobre todo a un público televisivo familiar y sobre todo infantil, llama la atención que las aventuras que se recogen, si bien desprovistas de algunas de sus aristas, son inusualmente fieles a la letra de la novela, por más que a los golpes y porrazos de por sí ya presentes en la novela se añadan otra cosecha de los guionistas, lo que sin duda haría las delicias del público.

Señalemos por último que ya en los años 50 Mr. Magoo estuvo a punto de “interpretar” a don Quijote en el que iba a ser el primer largometraje para el cine de la UPA, pero finalmente se descartó la idea y este honor le cupo a *Las mil y una...* (1001 Arabian Nights, 1959), dirigida por Jack Kinney (véase el artículo de Rafael Nieto en este mismo libro).

La serie fue lanzada posteriormente al mercado doméstico con el título de *Mr. Magoo's Literary Classics*.

The Lean and Foolish Knight

Episodio de la serie **Footprints**.

Gran Bretaña, 1964.

Producción: BBC.

Director, Argumento, Guion y Productor: Jonathan Stedall.

Fotografía: Peter Bartlett.

Sonido: John Murphy.

Narradores: Paul Eddington, Gary Watson.

Blanco y negro.

Documental.

30 minutos.

Fecha de emisión: 28 de junio de 1964.

Sinopsis: Un viaje a través de La Mancha y de las montañas de Sierra Morena, siguiendo la huella de las aventuras de don Quijote. El comentario nos guía, a través de las páginas de libro, para intentar recrear momentos como los molinos de viento vistos como gigantes, los rebaños de ovejas como ejércitos avanzando y las ventas como castillos. También se emplean algunos de los más famosos dibujos de artistas de la historia. La idea es ver la realidad a través de la imaginación de Cervantes y de los personajes que creó.

Comentario: El episodio forma parte de la serie *Footprints* (traducido como huella o impacto), y está compuesta por seis capítulos cada uno de los cuales se acerca a una historia del pasado contada desde el momento presente. Su autor, Jonathan Stedall (1938), fue productor y director en la BBC desde 1963 hasta 1990, realizando numerosos trabajos documentales por los que ha recibido diversas distinciones.

The Royal Ballet in Rehearsal: Pas de Deux from "Don Quixote"

Gran Bretaña, 1964.

Producción: The Royal Ballet.

Intervienen: Nadia Nerina, Bryan Ashbridge, Hilda Gaunt (piano).

Blanco y negro.

Documento.

2 minutos.

Comentario: Como el título ya da a entender, es una escena breve del ensayo general con acompañamiento al piano filmada en 16 mm.

Aventuras de Don Quijote

Serie para TV.

España, 1965.

Producción: Televisión Española.

Realización: Gabriel Ibáñez.

Dirección musical: Maestro Azagra.

Música: Moreno Torroba.

Coreografía y Dirección artística: Luisillo.

Coros y ballet: Cantores de Madrid.

Intérpretes: Luisillo, Nuria Ranz, Conchita Antón, Carmen Aracena.

Blanco y negro.

Ficción.

60 minutos.

Fecha de emisión: 4 de febrero de 1965.

Comentario: Este programa, emitido dentro del espacio “Caminos y canciones”, es una idea del reconocido bailarín Luis Pérez Dávila, más conocido como Luisillo (1928-2007), y se trata de un *ballet* filmado que contó con los siguientes episodios:

1. Del buen suceso que el valeroso don Quijote tuvo en la espantable y jamás imaginada aventura de los molinos de viento, con otros sucesos dignos de felice recordación. (Un punto de encuentro entre la pantomima, el mimo escénico y el *ballet*).
2. De la libertad que dio don Quijote a muchos desdichados que mal de su grado les llevaban donde no quisieran ir. (Incurción por los dominios de la música concreta. Concepto puramente coreográfico del *ballet*).
3. Donde se cuenta lo que le ocurrió a don Quijote yendo a ver a su señora Dulcinea del Toboso. (Historia en profundidad. Del entorno a lo interior. De lo epitelial a la médula. Y Dulcinea ofrece su doble faz para asombrarnos con la fe ciclópea de don Quijote).
4. La venta encantada.

Avioerotuomari [El juez de los divorcios]

Capítulo de la serie **Teatterituokio**.

Finlandia, 1965.

Director: Pauli Virtanen.

Argumento: el entremés homónimo de Miguel de Cervantes.

Adaptación: Margareta Konkka.

Intérpretes: Artturi Laakso (juez), Uuno Montonen (procurador), Sakari Halonen (escribano), Pentti Irtala (esposo), Hillevi Lagerstam (Mariana), Matti Ranin (soldado), Pirkko Karppi (doña Guiomar), Mirjam Salminen (Aldonza), Oiva Sala (cirujano), Kauko Helovirta (mozo de carga), Jorma Alonen (músico), Kaarlo Hiltunen (músico).

Ficción.

25 minutos.

Fecha de emisión: 2 de mayo de 1965.

Comentario: Esta adaptación del entremés cervantino se emitió dentro de un espacio que se puede traducir como “Sesiones de teatro”, que inició su andadura en la televisión finlandesa en 1962 y se mantuvo en antena hasta comienzos de los años ochenta.

Deti Don-Kikhota [Los niños de don Quijote]

(antigua) URSS, 1965.

Producción: Kinostudiya “Mosfilm”.

Director: Yevgeni Karelov.

Guion: Nina Fomina.

Fotografía: Emil Gulidov.

Diseño de producción: Iirina Shreter.

Música: Georgi Firtich.

Montaje: Vsevolod Massino.

Sonido: Raisa Margachyova.

Vestuario: V. Perelyotov.

Intérpretes: Anatoli Papanov (Pyotr Bondarenko), Vera Orlova (Vera Bondarenko), Vladimir Korenev (Viktor Bondarenko), Lev Prygunov (Dima Bondarenko), Andrei Belyaninov (Yuri Bondarenko), Natalya Fateyana (Marina Nikolaevna), Natalya Sedykh (Motya), Nikolai Parfyonov (Athanasios Petrovich), Zoya Vasilkova (Zoya Nikolaevna), Valentina Berezutskaya (Marina Ivanovna).

Color.

Ficción.

78 minutos.

Comentario: Poco debe este título a la novela de Cervantes, salvo que, como en muchas

otras ocasiones, el nombre del maravilloso loco se aplica a alguien que se desvela por ayudar los demás sin esperar nada a cambio, como es el caso del obstetra protagonista de esta película, que por si no tuviera bastante con la carga de trabajo diario en el hospital, ha de lidiar con los problemas de sus tres hijos. Todos ellos, lo sabremos más tarde, fueron adoptados por el médico cuando, recién nacidos, fueron abandonados por sus madres al no poder afrontar la responsabilidad de criarlos. Al final vemos como se hace cargo de un cuarto niño...

Don Quichotte de Cervantès

Capítulo del programa **En profil dans le texte.**

Francia, 1965.

Producción: Radio-Télévision Scolaire (RTS).

Director: Éric Rohmer.

Texto: Maurice Schérer [Éric Rohmer].

Ilustración sonora: Betty Willemetz.

Blanco y negro.

Documental.

25 minutos.

Fecha de emisión: 15 de enero de 1965.

Comentario: Para la serie *En Profil dans le texte*, dirigida por Pierre Gavarry, el director y guionista Éric Rohmer (1920-2010; de verdadero nombre es Maurice Schérer, que es con el que firma algunos de los textos de la serie), realizó numerosos programas entre 1963 y 1970, entre los que se encuentra este *Don Quichotte* para el que se sirve de las numerosas imágenes en forma de grabados, dibujos y pinturas dedicadas a don Quijote para realizar “una lectura, un ejercicio comparatista de literatura y pintura, que no pretende reconstruir ni *El Quijote* de Cervantes ni la época de la novela, sino indagar en lo que diferentes formas de representación sugeridas por el texto nos dicen de las distintas épocas en las que aparecen y de la manera en que esas etapas históricas formalizan visualmente el mito literario” (Carlos F. Heredero: “Don Quijote en la pantalla. Diálogos entre la literatura y el cine”, en *Don Quijote y el cine*; Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales/Filmoteca Española, Madrid, 2005, pág. 52).

Reseña: “Así, en *Don Quichotte*, con la sucesión comparativa de las ilustraciones dedicadas a la novela desde el siglo XVII, asistimos primero al auge de la tradición imaginaria del mito, ya amplificado, en los 25 cartones de tapicerías de los Bobelinos de Charles-Antoine Coypel en 1716, con las dimensiones de un decorado del universo cortesano. Los románticos arrancarían, de manera un poco abusiva, a la pareja sublimada Sancho Panza-Don Quijote -el círculo y la línea- de su entorno novelesco, y Gustave Doré rematará la gestación del símbolo, dotando a Don Quijote, por la expresión de su dibujo, de la intimidad del pensamiento puro. La interpretación muy personal que Salvador Dalí da al personaje, y la exhumación de las imágenes que ilustraban en la época barroca los papeles secundarios o los relatos anexos, y toda la segunda parte de la novela, en la que la locura del héroe se extiende a la sociedad que él recorre, nos vuelven a colocar finalmente ante el descubrimiento del texto mismo” (Georges Gaudu: “Eric Rohmer: télépédagogue et cinéaste essayiste”, en AA.VV: *Éric Rohmer*; Fabbri Editori, Turín, 1988).

Don Quijote/Don Quichotte/Don Quijote von Der Mancha

España/Francia/República Federal de Alemania, 1965.

Producción: Hispamer Films/Franco London Film/Deropa Films.

Productor Ejecutivo: Sergio Newman.

Director General de Producción: Gerardo Mendiburu.

Director y Guion: Carlo Rim.

Argumento: la novela homónima de Miguel de Cervantes.

Fotografía: Mario Pacheco de Usa.

Música: Robert Mellin, Paul Reverberi.

Decorados: José Antonio de la Guerra.

Figurinista: Tony Cortés.

Maquillaje: Mariano García.

Peluquería: Nuria Paradell.

Intérpretes: Josef Meinrad (Don Quijote), Roger Carel (Sancho Panza), María José Alfonso (Antonia), Fernando Rey (duque), Sady Rebot (Sansón Carrasco), Paul Mercey (maese Nicolás), Guy Treján (cura), María Saavedra (Aldonza/Dulcinea), Helena Mansón (ama), José María Cafarell (ventero), Enriqueta Carballeira (Isabel), Trini Montero, José María Labernie,

José Rubio (oficial), Pilar Gómez Ferrer (doña Paquita), Carmen Baus, Rafael Albaicín (don Enrique), Sergio Mendizábal (cómico), Beni Deus, Fernando Sánchez Polak, Claire Maurier (duquesa), Colette Regis (Trifaldi), Jacinto San Emeterio, Aldo Sambrell, Angela Rhu, Hugo Ricardo, José Marco, María Pinar, Mari Paz Pondal, Joaquín Bergia, Fanny Maral, Francisco Álvarez.

Blanco y negro.

Ficción.

101 minutos.

Comentario: En principio esta obra debía de ser una coproducción internacional a tres bandas que daría como resultado una serie basada en la novela de Miguel de Cervantes para ser emitida por las televisiones de los tres países implicados: España, Francia y Alemania. Pero Televisión Española decidió desentenderse del proyecto, y entonces se hizo cargo de él la productora Hispamer Films, que decidió hacer su propio montaje y conformar dos largometrajes (con los títulos de *Don Quijote* y *Dulcinea del Toboso*) con algo más de la mitad de la duración de lo que en los otros dos países fue una serie de trece episodios de veinticinco minutos cada uno: en Francia se exhibió como *Don Quichotte* a partir del 10 de abril de 1966, y en Alemania como *Don Quijote von Der Mancha* a través de la ZDF, que la emitió en cuatro partes a partir del 8 de octubre de 1965. Las dos películas españolas se presentaron a las autoridades oficialmente en enero de 1966 y les fue concedida licencia de exhibición el 13 de febrero de 1970, pero no nos consta que tuviesen estreno comercial.

La producción se rodó entre septiembre y octubre de 1964 en exteriores de nuestro país: Mota del Cuervo y Belmonte (Cuenca), El Toboso y Quintanar de la Orden (Toledo), Campo de Criptana (Ciudad Real) y La Pedriza (Madrid). Sin duda, el rodaje en España propició que el elenco técnico y artístico fuera mayoritariamente patrio, con la excepción de los dos personajes protagonistas: el austriaco Josef Meinrad (1913-1996), que daba vida a don Quijote, mientras que el francés Roger Carel (1927) hacía lo propio con Sancho Panza. A su lado encontramos, en el papel del duque, un rostro habitual en la fimografía cervantina, como ya hemos visto: el de Fernando Rey (1917-1994), el futuro don Quijote, precisamente en la serie de Televisión Española. Por su parte, el autor de esta producción fue el también novelista y ensayista francés Carlo Rim (seudónimo de Jean Marius Richard, 1902-1989), guionista y director de larga trayectoria quien poco antes de su inmersión cervantina había hecho lo propio con la serie *Treize contes de Maupassant* (1963).

Antes de pasar al desarrollo del argumento, señalemos que en los créditos de ambas películas pueda haber diferencias en los intérpretes, pues no todos participan en las dos (y aún así los títulos de crédito no ayudan mucho a discernir entre ambas). También se aprecian cambios en los nombres de los responsables de algunos de los departamentos técnicos, como la fotografía, los decorados, el maquillaje y la peluquería, cuya explicación encontramos, probablemente, a que la producción se rodó con dos unidades, una dirigida por Jacques Bourdon y la otra por Louis GrosPierre, quienes se turnaron durante tres meses en España.

Y vamos ya con el contenido que, al no haber podido ver la serie íntegra, solo lo podemos desarrollar a partir de las dos películas españolas. Esta primera, *Don Quijote*, se inicia con los allegados de Alonso Quijano, la sobrina, el ama, sus amigos, el cura y maese Nicolás, el barbero, preocupados por su locura, ya que de tanto leer libros de caballerías quiere ser un caballero andante (I:1). Pero enseguida nos encontramos con una notable diferencia, y es la presencia desde el inicio del bachiller Sansón Carrasco, como el novio de Antonia, la sobrina de Alonso, tal y como ya sucedía en la versión de Pabst (en la novela Sansón Carrasco no interviene hasta el capítulo 3 de la Segunda Parte). De la misma forma, Sancho está con don Quijote ya en la primera salida de este, en la que lo primero que hacen es llegar a El Toboso, donde decide que de allí sea la dama de sus pensamientos, Dulcinea (I:1). Al entrar al pueblo se encuentran con unas lavanderas a las que don Quijote toma por princesas encantadas, y les suplica que lleven su homenaje a Dulcinea de su parte. Cuando se marchan, entre burlas de las chicas, descubrimos que una de ellas es Aldonza (toda esta parte no está en la novela, y menos aún la presencia física de Aldonza/Dulcinea). Luego se suceden diversos episodios tomados de la novela, de manera más o menos fiel, si bien por lo general no en el orden en el que están en esta: llegan a una posada que don Quijote toma por castillo, donde es armado caballero al día siguiente por el ventero tras velar de noche las armas y tener una pendencia con un arriero (I:2-3); el encuentro con unos monjes de San Benito que don Quijote toma por encantadores que llevan a una princesa cautiva en una carroza y la pendencia con el vizcaíno (I:8), al que vence gracias a que a este le da... una insolación (y, de manera análoga a la película de Kozintsev, donde en la carroza iba Altisidora, aquí encontramos a la prima del duque en el vehículo; los duques no aparece en la novela hasta II:30). Sigue la aventura de los mercaderes (I:4). Mientras, llega la prima del duque al castillo este y le cuenta el encuentro con el maravillo loco don Quijote (obviamente, tampoco está

en la novela todo lo relacionado aquí con el duque). Sucede la ganancia del yelmo de Mambrino (I:21) y la liberación de los galeotes (I:22). Y llegan de nuevo a la misma venta (en la novela es una venta distinta), pero esta vez don Quijote no la confunde con un castillo. Don Quijote come y sobre todo bebe en abundancia, y el vino hace que vuelva a confundir la venta con un castillo y reconoce al “señor” que le armó caballero. De noche sucede el encuentro con Maritornes (I:16) y la batalla con los cueros de vino (I:35). En su castillo, el duque ordena al teniente que arreste de nuevo a los galeotes y de paso a don Quijote, pero su prima pide clemencia para el caballero. Llega la aventura de los molinos de viento (I:8), y a continuación el refugio en Sierra Morena, la carta a Dulcinea y la embajada de Sancho (I:25). Mientras, han salido en su búsqueda el barbero (disfrazado de campesino) y Sansón Carrasco (con armadura), y se encuentran en la venta ya conocida (I:26; pero en la novela son el cura el barbero). Sancho, en El Toboso en busca de Dulcinea, para en un mesón y se emborracha; a la mañana siguiente se encuentra a Aldonza, a quien entrega la carta (y aquí se cruza la *Dulcinea* de Gaston Baty, referencia que proseguiré en la siguiente película). Regresa a la sierra Sancho y da cuenta de su embajada a don Quijote (I:30-31; pero en la novela Sancho no llega ni siquiera a El Toboso). Entonces aparece un caballero y su escudero (Sansón Carrasco y el barbero) que reta a don Quijote en combate; vence don Quijote y descubre que el otro caballero es Sansón Carrasco (II:14; pero su escudero es Tomé Cecial y no el barbero). El barbero y Sansón descubren su plan a Sancho y le piden que se una a ellos para hacer regresar a don Quijote, y dejan solo a este (I:26; pero este encuentro sucede en la venta). En el campo, la guardia detiene a Carrasco creyendo que es don Quijote, pero este les cuenta que también tratan de detener su locura, momento que aprovecha Sancho para regresar con su amo (esto no está en la novela). También regresan a casa Sansón y el barbero, donde el ama les dice que han estado los alguaciles buscando a don Quijote y el cura que la gente del pueblo está muy excitada con todo lo sucedido y añade: “Corre el rumor, aunque seguramente no será cierto, de que el señor Cervantes piensa ya en escribir sus hazañas”, y a continuación les dice que el arzobispo de Zaragoza amenaza con excomulgar a Alonso. En la sierra, don Quijote y Sancho ven como, tras una fiera batalla, los alguaciles detienen a los galeotes liberados y son llevados presos al castillo del duque, a quien dan la noticia mientras posa para un retrato que le está pintando un tal “El Greco”, y ordena al teniente, para contentar a su prima, que se deje de perseguir a don Quijote (todo esto tampoco está en la novela). Salen de la sierra don Quijote y Sancho, camino de El

Toboso, pero el escudero le convence de que es mejor que se adelante él para anunciar su visita a Dulcinea (II:9). Cuando deja solo al caballero, alcanzan a este los guardias, pero no le detienen sino que le dan saludos del duque, ante la sorpresa del escudero que reanuda su misión. Y aquí se detiene esta primera parte.

Dulcinea del Toboso

España/Francia/República Federal de Alemania, 1965.

Producción: Hispamer Films/Franco London Film/Deropa Films.

Productor Ejecutivo: Sergio Newman.

Director General de Producción: Gerardo Mendiburu.

Director y Guion: Carlo Rim.

Argumento: la novela homónima de Miguel de Cervantes.

Fotografía: Alfonso Nieva.

Música: Robert Mellin, Paul Reverberi.

Decorados: Teddy Villalba.

Figurista: Tony Cortés.

Maquillaje: Emilio Puyol.

Peluquería: Mercedes Guillot.

Intérpretes: Josef Meinrad (Don Quijote), Roger Carel (Sancho Panza), María José Alfonso (Antonia), Fernando Rey (duque), Claire Maurier (duquesa), Trini Montero, José María Labernie, José Rubio (oficial), Pilar Gómez Ferrer (doña Paquita), Carmen Baus, Jacinto San Emeterio, José María Cafarell (ventero), María Saavedra (Aldonza/Dulcinea), Enriqueta Carballeira (Isabel), José Riesgo, Pilar Clemens, Ángel de Andrés (ganadero), Carmen Lozano, Fernando Sánchez Polak, Helena Mansón (ama), Sergio Mendizábal, Rafael Albaicín (don Enrique), Paco Sanz, Angela Rhu, Colette Regis (Trifaldi), María Durán, Elena Rubio, Guy Treján (cura), Luis Vilar, Sady Rebot (Sansón Carrasco), Aldo Sambrell, Anastasio Campoy, Hugo Ricardo, Paul Mercey (maese Nicolás), Emilio Gutiérrez Caba, Ángel Menéndez, Mari Paz Pondal, Antonio Queipo, Miguel A. Fernández, Miguel Pastor Mata, Julio Infiesta.

Blanco y negro.

Ficción.

98 minutos.

Esta segunda película comienza donde terminó la primera, con Sancho prosiguiendo su camino a El Toboso. Pero es interceptado por dos peregrinos que resultan ser el barbero y el cura (I:26; ahora sí son el barbero y el cura como en la novela, donde el encuentro sucede en la venta), quienes asustan a Sancho para que les ayude en su plan para volver a casa a don Quijote utilizando el reclamo de Dulcinea, a quien don Quijote no ha visto aún (en la novela el plan es que el barbero se vestiría de mujer afligida para que don Quijote se viera obligado a ayudarla), cuando en un riachuelo encuentran a una joven, que raudo se presta a participar en la farsa haciéndose pasar por la princesa Lucinda, dama de honor de Dulcinea que invita a don Quijote a seguirla hasta El Toboso (todo esto equivale a la farsa de la princesa Micomicona en la que participa Dorotea, y no Lucinda, en I:29, pero en la novela aquella no se presenta como dama de Dulcinea, sino como doncella agraviada que pide ayuda al caballero; además, en la novela Sancho no está al tanto de la farsa). Pero engañan a don Quijote y en realidad le llevan a su casa, mientras Sancho en la suya sufre la reprimenda de su esposa Teresa (esto equivale a la llegada a la aldea en el carro encantado de I:52). Sancho intenta visitar a un triste y desilusionado don Quijote, pero a ambos engañan diciendo que el uno no quiere ver al otro (II:2, pero difiere de la novela, donde sí que se reúnen a los pies de la cama del hidalgo; y como vemos, no hay ni rastro de la edición del libro con las aventuras del caballero). Llegan entonces los guardias del rey, quienes lejos de venir a prender a don Quijote traen una invitación del duque para honrarle en su castillo (una vez más, aquí procede igual que en la versión de Kozintsev, lógica continuación de lo que hemos visto en la primera película de este díptico), y con la llegada allí la película recoge diversos capítulos de la novela que van desde el encuentro con los duques, a la estancia en el castillo y el gobierno de Sancho de la Ínsula de Barataria (II:30 a 53), una vez más con modificaciones y cambios de orden, pero el objetivo es el mismo: mostrar las burlas a las que los ociosos nobles someten a nuestros héroes para su cruel diversión. Entre las invenciones, en la película el duque hace creer a don Quijote que el castillo está encantado y solo un caballero puede romper la maldición; incluso visualizamos la historia que les narra el duque en el que está implicado Amadís de Gaula quien, para salvar a la princesa Altisidora, allí secuestrada por el malvado caballero Tartarrás, primo del mago Merlín, mata a aquel y causa la maldición. Para romperla, don Quijote ha de besar a la “muerta” doña María Dolorida (supuesta antepasada de Altisidora), lo que provoca la “aparición” fantasmagórica de unas falsas Dulcineas enojadas. Y vemos de nuevo a los galeotes presos, que consiguen

escaparse del castillo disfrazados de religiosos encapuchados, no sin provocar una enorme confusión. Fuera ya del castillo de los duques, don Quijote y Sancho pasan la noche en campo abierto; durante la guardia del escudero, éste se queda dormido y los galeotes le roban el rucio (I:23, pero de la segunda edición de la novela, pues, como sabemos, este episodio no está en la edición prínceps y lo hubo de rectificar apresuradamente Cervantes en la siguiente edición). Mientras, los allegados de Alonso se lamentan de que las aventuras de don Quijote y Sancho estén boca de todo el mundo; pero, recordemos que no se menciona en ningún momento que éstas estén impresas en un libro, sino que se transmiten de boca en boca. Y así es como llegan hasta la venta donde trabaja Aldonza, quien se siente cautivada por las hazañas de don Quijote y por su amor por una tal Dulcinea, y proclama que esa dama es ella ante las burlas de los clientes (de nuevo Gaston Baty). De vuelta a amo y escudero, estos se encuentran con los galeotes, apresados de nuevo, y Sancho recupera su rucio (I:30; pero de la segunda edición, como ya hemos comentado). Caminando por una playa, sucede el encuentro y combate con el caballero de la Blanca Luna, con la consiguiente derrota de don Quijote (II:64; en la novela esto sucede en las playas de Barcelona, pero en la película no hay referencia geográfica alguna). Sancho ha reconocido al bachiller Sansón Carrasco (II:65, pero será Antonio Moreno quien descubra la identidad al seguirle después de su triunfo), y don Quijote regresa a casa en una carreta (I:52). Con don Quijote moribundo, y Sancho a su lado, en la casa se debate sobre si han hecho mal en sacarle de su locura, como opina Sansón Carrasco, o si ha sido por el bien de su alma, como apunta el cura. Don Quijote/Alonso Quijano confiesa que tal vez los libros le trastornaron, y acto seguido pregunta a Sancho por Dulcinea. El cura le dice al escudero que no mienta, que no la ha visto jamás, y a don Quijote le implora que diga que esa dama solo ha existido en su imaginación. Pero Sancho, ya qui jotizado, afirma que si la vio y que para él era una princesa, si bien Alonso Quijano no tiene fuerzas ya para luchar y da gracias por recuperar el juicio, pero justo en ese momento aparece en la habitación Aldonza, que al ser preguntada dice que es Dulcinea, y don Quijote muere como tal en paz (II:74, pero, como anticipábamos, este final concuerda más con el final del cuadro cuarto de la obra teatral *Dulcinea* de Gaston Baty, si bien en esta obra don Quijote sí llega a pronunciar que Dulcinea no existe antes de morir). Con las siluetas de don Quijote y Sancho caminando de espaldas hacia el horizonte da fin la segunda y última parte.

Don Quijote ja Sancho Panza Jätkäsaarella [Don Quijote y Sancho Panza en el puerto]

Finlandia, 1965.

Producción: Oy Centra-film.

Director de producción: Singa Sandelin.

Director: Mikko Niskanen.

Guion: Bengt Ahlfors.

Fotografía: Ossi Taivainen.

Música: Kari Rydman.

Sonido: Matti Ylinen

Intérpretes: Eddie Stenberg (don Quijote), Jukka Sipilä (Sancho Panza), Lauri Ikonen (policía 1), Esko Kahilainen (Lapanen), Matti Lehtelä (Kettu), Klaus Saavalainen (policía 1), Kaarlo Wilska (Lindqvist), Vivi-Ann Sjögren (chica 1), Laila Rihte (Henni), Tytti Oittinen (chica 2), Kalle Holmberg (marinero 1), Seppo Miettinen (marinero 2).

Blanco y negro.

Ficción.

14 minutos.

“En los sesenta abundan los Quijotes cinematográficos de casi todos los países europeos. Entre los más originales hay uno finlandés, de Mikko Niskanen, en que los molinos de viento han sido reemplazados por grúas que parecen amenazar a un Quijote cabalgando por el puerto nebuloso y semioscuro de Helsinki. Los galeotes han sido reemplazados por polizontes en busca de asilo. Sancho se divierte con ellos, dejándose seducir por una fiesta clandestina con mucho trago en uno de los barcos. Cuando los rescata don Quijote llega una furgoneta de la policía para arrestarlos”. (Robert Lemm: “Don Quijote cabalga por el cine”, en la publicación on-line *Amsterdam Sur*, nº 10, verano 2013).

Don Quixote

EE UU, 1965.

Producción: Libra Productions.

Director: Bert Stern.

Intervienen: Suzanne Farrell (Dulcinea), George Balanchine (don Quijote), Deni Lamont

(Sancho Panza), Paul Sackett (poeta muerto), Conrad Ludlow (su amigo), Nicholas Magallanes (el duque), Jillana (la duquesa), Michael Arshansky (mayordomo/cura), Francisco Moncion (Merlin).

Blanco y negro.

Ficción.

Comentario: El prestigioso fotógrafo y escritor Bert Stern (1929-2013) tuvo la ocurrencia de grabar con dos cámaras de 16 mm, algo inusual por aquel entonces, la representación del *ballet* en tres actos *Don Quixote* en el New York State Theater el 25 de mayo de 1965, con motivo de la Gala del Ballet de la ciudad, pero el material nunca fue editado. Esta representación contaba con varios alicientes: primero, suponía la primera vez que la joven bailarina Suzanne Farrell (1945) interpretaba el papel de Ducinea, y, segundo y más importante aún, contaba con el aliciente de que su coreógrafo, el aclamado genio del *ballet* George Balanchine (1904-1983), también participó en el papel del caballero de la Triste Figura, por lo que estas imágenes serían casi las únicas existentes del maestro en escena. El material grabado estuvo guardado hasta que, por iniciativa de la Jerome Robbins Dance Division de la New York Public Library, fue restaurado y editado, en un proceso que duró dos años, y cuyo resultado fue exhibido en público en septiembre de 2007.

La guarda cuidadosa

España/EE UU, 1965.

Producción: Áncora/Encyclopaedia Britannica Films.

Dirección y Guion: Fernando García de la Vega.

Argumento: El “entremés” homónimo de Miguel de Cervantes.

Intérpretes: Pablo Sanz, Gloria Cámara.

Color.

Ficción.

27 minutos.

Comentario: Esta película está basada en una de las piezas de teatro de Cervantes que formaban parte de sus “Ocho comedias y ocho entremeses nunca representados”. Teniendo en cuenta la compañía productora, la película fue hecha probablemente con propósito educativo y por organizaciones de estudiantes, y, en último término, con el mercado

televisivo como objetivo.

Su director, Fernando García de la Vega (1931), tenía ya una acreditada experiencia en Televisión Española, a la que se incorporó como realizador nada más crearse en 1956 y donde permaneció hasta mediados de los ochenta, para dedicarse a la producción teatral, especialmente a la zarzuela.

Los habladores

España/EE UU, 1965.

Producción: Áncora/Encyclopaedia Britannica Films.

Dirección y Guion: Fernando García de la Vega.

Argumento: Basado en el “entremés” *Los dos habladores*, atribuido a Miguel de Cervantes.

Intérpretes: Francisco Morán, Fernando Sánchez Polak, Asunción Villamil, Mari Paz Pondal, Blas Martín, Alfonso del Real, Enrique Echevarría.

Color.

Ficción.

17 minutos.

Comentario: De similares características que el anterior.

Popioły [Cenizas]

Polonia, 1965.

Producción: Film Polski.

Director: Andrzej Wajda.

Argumento: la obra homónima de Stefan Żeromski.

Guion: Aleksander Scibor-Rylski.

Fotografía: Jerzy Lipman.

Dirección artística: Anatol Radzinowicz.

Música: Andrzej Markowski.

Montaje: Halina Nawrocka.

Sonido: Jan Czerwinski, Jerzy Zulawski.

Vestuario: Ewa Starowieyska, Jerzy Szesk.

Intérpretes: Daniel Olbrychski (Rafal Olbromski), Boguslaw Kierc (Krzyszot Cedro), Piotr

Wysocki (Jan Gintutt), Beata Tyszkiewicz (princesa Elzbieta), Pola Raksa (Helena de With), Wladyslaw Hancza (padre de Rafal), Jan Swiderski (general Sokolnicki), Jan Koecher (general de With), Zbigniew Sawan (padre de Krzysztof), Józef Duriasz (Piotr Olbromski), Zbigniew Józefowicz (Michcik), Janusz Zakrazenski (Napoleón Bonaparte), Jan Nowicki (capitán Wyganowski).

Blanco y negro.

Ficción.

236 minutos.

Fecha de estreno: 25 de septiembre de 1965.

Comentario: Incluimos esta película del gran director polaco Andrzej Wajda (1926-2016) en nuestra Filmografía como ejemplo del interés que el cineasta ha mostrado por la obra de Cervantes, manifestado en diversas citas y referencias, más o menos evidentes, en algunas de sus películas.

En esta, el personaje del capitán Wyganowski, oficial polaco de las tropas napoleónicas que invadieron España en 1808, pronuncia estas frases que corresponden al último capítulo de *El Quijote* (II:74):

“...y dijo que nunca habia leído que algún caballero andante hubiese muerto en su lecho tan sosegadamente y tan cristiano, como don Quijote; el cual, entre compasiones y lágrimas de los que allí se hallaron, dio su espíritu: quiero decir que se murió.”

Reseña: “En la novela de Żeromski este personaje, con un papel de orden más bien secundario, ni muere, ni evoca, unas horas antes, la muerte del famoso hidalgo (aquí, premonición de su propio fin, tan cercano pero tan inesperado); tampoco lee a Cervantes. Por lo tanto, la comparación entre la película y el libro deja clara la intención del director, de Andrzej Wajda: el capitán Wyganowski, al intentar oponerse a lo que los demás aceptan, de buena o mala gana, se transforma en un seguidor más del caballero manchego, un hombre inspirado por su ejemplo. Por cierto, las consecuencias de su repentina decisión serán trágicas, como era de esperar en unas circunstancias tan dramáticas. Morirá, como murió don Quijote, pero no “sosegadamente (...) entre compasiones y lágrimas”. Al contrario: para unos, los españoles, es un invasor de su tierra, al que había que dar, presentada la menor ocasión, el justo castigo por las salvajadas cometidas por su gente; para otros, sus subordinados, será un traidor al que se le negará incluso la sepultura cristiana (los soldados dejarán su cadáver desnudo pudrirse expuesto al sol de verano).

La inclusión de una cita del *Quijote*, contrastada con lo que viene después, en la película de Wajda, director conocido por su postura desmitificadora en los debates sobre los grandes temas de la historia polaca, es, a mi parecer, una prueba más de la vitalidad del mito de don Quijote en nuestra cultura, tradición literaria y artística, en la reflexión sobre las posturas que hemos tomado o estamos tomando hoy ante los problemas más cruciales de nuestra contemporaneidad. Y las obras de Wajda —como en su tiempo las de Żeromski, de Sienkiewicz, de Prus, y antes, las de Mickiewicz, Słowacki o Norwid— se inscriben en este continuo discurso histórico.” (Piotr Sawicki: “Don Quijote vence en Polonia. Correrías eslavas de un caballero manchego”, en *Eslavística Complutense*, nº 6, 2006, pág. 100).

Quijote, ayer y hoy

España, 1965.

Producción: Aro Films S.L.

Director, Productor y Guion: César Fernández Adavín

Fotografía: Mariano Ruiz Capillas.

Música: Ángel Arteaga.

Montaje: Carmen Frías.

Sonido: Aurelio G. Tijeras.

Locución: Julio Goróstegui.

Color.

Documental.

63 minutos.

Comentario: Bajo el subtítulo de “Crónica ilustrada de un viaje por La Mancha”, este trabajo documental lo conforman pequeños reportajes que buscan un paralelismo entre personajes contemporáneos y los creados por Miguel de Cervantes, alternando con imágenes de los grabados de Gustave Doré con lo que se recrean episodios de *El Quijote*.

Quixote

EE UU, 1965.

Director, Productor, Guion, Fotografía y Montaje: Bruce Baillie.

Blanco y negro y Color.

Documental experimental.

45 minutos.

Comentario: Bruce Baillie (1931) es uno de los nombres claves del cine de vanguardia y experimental americano, no solo por sus películas, entre las cuales están obras fundamentales como *To Parsifal* (1963), *Mass for the Dakota Sioux* (1964), *Castro Street* (1966) o *Quick Billy* (1970), por citar solo unas pocas de un cineasta que también fue miembro fundador de la Cinemateca de San Francisco y, en California, creador de Canyon Cinema, primero lugar de reunión y exhibición, y más tarde también distribuidora, cuya labor en la difusión del cine de vanguardia es de una importancia capital.

De entre sus películas, *Quixote* es una de las más importantes, no solo de su filmografía sino también de la historia del cine experimental americano. En palabras de Jonas Mekas: "Se ha establecido firmemente como una de las pocas obras épicas de la década. Un visionario viaje a través del país. Hay imágenes inolvidables de paisajes del país, que llegan a ser una de una una de una negrura apocalíptica cuando llegamos a Nueva York."

Para este su *Quixote*, que fue rodado y grabado en el curso de un viaje entre 1964 y 1965, tras el cual fue revisado en 1967 y no sería hasta 1968 cuando adquiriría su forma final, Baillie utiliza el nombre del personaje de Cervantes como una referencia que vehicula la visión del cineasta en su recorrido por los Estados Unidos y sus habitantes. En palabras suyas: "Estaba leyendo *Don Quijote* en esa época. Me sorprendió mucho la estructura del libro de Cervantes; las transiciones, en particular, eran muy importantes para mí. También estudié algunas de las notas de John Cage y su música, y algunas de las películas de Stan Brakhage y sus escritos, cosas así. Pero sobre todo, Cervantes. Me gustaba cómo acababa un capítulo para pasar a otro. Estaba el título de un capítulo y un subtítulo que decía algo como: «Lo que se dijo cuando en el camino hacia...». Luego había anotaciones en los márgenes, por ejemplo el lugar en el que iría la canción del pastor. Me gustaba esa forma. Sabía que tendría materiales únicos, disparatados, que tenía que colocar juntos; sabía que iba a ser una tarea bastante complicada. Vi que hasta ese momento había hecho unas pocas pelliculitas, y quería hacer una más larga con una forma que me interesara. Quería mostrar cómo en la conquista de nuestro entorno en el Nuevo Mundo, los americanos se habían aislado en la naturaleza unos de otros. Como quizá recuerde, en las secuencias del suroeste, me fui de la ciudad y filmé en el *cacti*, y las cigarras." (Entrevista de Scott MacDonald publicada originalmente en *A Critical Cinema 2: Interviews With Independent Filmmakers*;

University of California Press, Oakland, 1992. Pág. 109-138; reproducido de la publicación on-line *Lumière*, [http://elumiere.net/especiales/baillie/entrevista_baillie.php], traducción del inglés de Francisco Algarín Navarro).

Reseña: “(...) Dada la envergadura, la amplitud anatómica de la novela, sería sorprendente encontrar una película que no contuviera puntos de comparación, especialmente una que se plantea una indagación en las condiciones sociales. *El Quijote* está sazonado con correlaciones específicas. Esto no es el resultado de ningún esfuerzo de hacer una transposición de la narrativa u ofrecer una interpretación: más bien es el producto de una composición que recoge y disemina asociaciones con una variedad de artefactos; una corriente turbulenta que aúna lo local y lo tópico con un residuo de historia.

Aparte de parecidos estructurales, la película evidencia referencias temáticas e iconográficas al libro. La noción de amor ideal, sus contornos y tribulaciones, se tambalea por las imposiciones de lo cómicamente grotesco. Dulcinea es una invención de la imaginación confusa de don Quijote; las mujeres en *Don Quijote* se filtran a través de un prisma de fantasías masculinas tales como la modelo de pasarela, artista de circo, animadora. Las relaciones de poder entre clases actúan como un trampolín para buena parte del discurso de Cervantes. Y como el autor, Baillie muestra una fuerte identificación con sujetos de las clases más bajas, invariablemente retratándolos con una particularidad concisa y autoridad moral. Las ceremonias y los rituales, por su encabalgamiento de lo social y lo simbólico, son situaciones prominentes en el libro. Sus banquetes, bodas, justas, obras de títeres, procesos judiciales, tienen su eco en el énfasis de Baillie en la representación pública.

El uso metafórico de animales para reflejar atributos humanos es común a ambas obras (aunque los animales de Baillie son más diversos y mantienen una independencia en sus motivaciones). Los caballos, las ovejas (don Quijote se retira para hacerse pastor), los cerdos (su retiro es provocado porque es pisoteado por un rebaño) y los pájaros figuran como motivos de liberación y confinamiento. Un puente es el objeto de una importante reflexión en el libro (la famosa disputa filosófica de Sancho con cuatro jueces al mando de una cabeza de puente) y es un emblema del expolio en el film. Los gigantes y encantadores de Cervantes son reproducidos por Baillie en forma de creaciones mediáticas; ambos simbolizan, en diferente medida, aspectos del inconsciente. Por último, está la transformación en el film de un molino en vallas publicitarias y la detallada representación

por parte de ambos artistas de los oficios y la producción agraria.

Una característica esencial de la obra de Cervantes que no tiene correlación en la película es la presencia equilibradora del caballero y su compañero Sancho. Ambos inician aventuras y ambos actúan como receptores de las aventuras de otros. Sus aspiraciones, creencias, códigos de comportamiento, se ejercen sobre el otro y sobre los personajes secundarios. En *Don Quijote*, una sucesión de figuras masculinas se adelantan como candidatas para encarnar el imperativo caballeresco (normalmente en contextos mordazmente irónicos) y son rápidamente rechazados. Es precisamente su ausencia, la incapacidad del cineasta de localizar una voz para la expresión de sentimientos heroicos (incluso uno cómico o loco), o de asumir ese papel él mismo, lo que sostiene el predicamento social de la película (...) (Paul Arthur: "Quixote and its Contexts", en *Film Culture*, nº 67-68-69, 1979, págs. 35-36).

Sancho Panza dans son île [Sancho Panza en su ínsula]

Francia, 1965.

Producción: Radio Télévision Française.

Director: Maurice Château.

Argumento: la pieza teatral homónima de Alejandro Casona.

Adaptación: André Camp.

Fotografía: Jacques Manier.

Música: Antoine Duhamel.

Decorados: Georges Levy.

Vestuario: C. Weimar.

Intérpretes: George Rellys (Sancho Panza), Michel Beaune (el mayordomo), Jean-Marie Robain (el doctor), Yves Gasc (el cronista), Claude Jenner (el sastre), Jean-Marie Richier (el labrador), Georges Adet (anciano 1), Allain-Durthal (anciano 2), Bernard Garnier (el vagabundo), Jean-Loup Steen (el granjero), Patricia Karim (la mujer atolondrada), Jean-Pierre Duclos (paje 1), J. Astou (paje 2), J.-C. Monteils (el pinche).

Blanco y negro.

Ficción.

Sinopsis: Sancho Panza cumple su sueño de ser gobernador de una ínsula, como le había prometido su amo. A pesar de que se trata de una burla tramada por los duques para

divertirse a su costa, Sancho sorprende a todos con su simplicidad, su bondad y su sentido común impartiendo justicia, dando una lección a todos los que fueron allí para reírse de él, y finalmente renunciará a su puesto.

Comentario: Esta realización para la televisión adapta la obra del mismo título del dramaturgo Alejandro Casona (Alejandro Rodríguez Álvarez, 1903-1965), que nació como consecuencia del encargo que le hicieron de participar en el Teatro del Pueblo de las Misiones Pedagógicas promovidas por el gobierno de la II República. Casona se decantó por adaptar para el teatro episodios de obras de autores como Boccaccio, Wilde, Hernández Catá o Cervantes (como es el caso de esta farsa de carácter picaresco que bebe de un episodio de *Don Quijote de La Mancha*), que fueron representadas por estudiantes universitarios por los pueblos de España.

The Choice of an Evening Face

Australia, 1965.

Producción: John Laurie.

Blanco y negro.

Ficción

36 minutos.

Sinopsis: La historia trata de dos amigos, Tony y John. Uno de ellos se casa, y decide poner a prueba la fidelidad de su mujer pidiendo a su amigo que trate de seducirla. Esto causa una desavenencia entre los dos amigos de consecuencias imprevisibles.

Comentario: Parece obvio que estamos ante una adaptación basada en la *Novela del Curioso impertinente* de Miguel de Cervantes, sin que podamos aportar más datos.

Una tal Dulcinea

Capítulo del programa **Primera fila.**

España, 1965.

Producción: Televisión Española.

Director, Realizador y Adaptación: Gustavo Pérez Puig.

Argumento: la comedia del mismo título de Alfonso Paso.

Decorados: Fernando Sáenz.

Intérpretes: José María Rodero (Enrique), Jesús Puente (Juan), María Fernanda D'Ocón (Marcela/Dulcinea), José María Escuer (Beltrán), Sancho Gracia (Álvaro), Álvaro de Luna (Diego).

Blanco y negro.

Ficción.

87 minutos.

Fecha de emisión: 13 de octubre de 1965; repetición: 17 de octubre de 1965, UHF.

Sinopsis: El matrimonio formado por Juan y Marcela comienza a quebrarse. Les separa su distinto carácter: él romántico y soñador que imagina vivir en 1547; ella, prosaica y realista. Para mantener viva la llama, Marcela organiza una pantomima en un castillo medieval que acaba de heredar, haciéndose pasar por la dama de una leyenda del siglo XVI, para que su marido recupere la ilusión.

Comentario: Gustavo Pérez Puig (1930-2012), el realizador de esta comedia, ya se había encargado de poner en escena la obra de Alfonso Paso con motivo de su estreno teatral, el 3 de junio de 1961 en el Teatro Recoletos de Madrid, por lo que cuando la abordó de nuevo para el espacio *Primera Fila* (antecedente inmediato de *Estudio 1*) una buena parte del trabajo ya estaba hecho.

Reseña: “Vestidos de época han llegado los tres protagonistas al molino en un Seat 600, para que el autor juegue con el tiempo y haga entrar en el juego, habilidosamente, a sus espectadores. Es en este caso el juego del tiempo un juego limpio, a cartas descubiertas. No trata nunca el autor de engañar a nadie. Enreda, inquieta, sorprende, para desenlazar luego la situación por el camino más lógico y dejar por fin una puerta abierta de par en par a la esperanza; la esperanza que es en este caso el mundo de la fantasía, en el que está borrado de antemano el concepto desolador de lo imposible. Pero acaso el mayor interés de esta obra se apoye en el contraste esencial que desde el primer momento se marca la pareja de protagonistas masculinos: el soñador y el realista, el que todo lo cree posible y el que de todo se asombra. Esta pareja contradictoria –como el payaso listo y el payaso tonto- es un esquema de humor que desde Aristófanes hasta nuestros días ha continuado vigente. Es un choque que agrada y que interesa; casi se puede definir como un desdoblamiento de dos constantes de la personalidad de cualquier hombre, que se encarnan en dos actores para hacernos ver nuestras propias contradicciones y para que podamos sonreír con ellas” (*Teleradio*, nº 407, 11-17 de octubre de 1965).

Don Quixote go Home [Don Quijote ve a casa]

Capítulo del programa **Drama'67**.

Gran Bretaña, 1966.

Producción: ATV.

Productor: Anthony Firth.

Director: Graham Evans.

Guion: Alexander Baron.

Intérpretes: Edward Caddick (pastor metodista), Brenda de Banzie (señora Massingham Fox), Charles Kay (Massingham Fox), Richard Pearson (teniente coronel Massingham Fox), Anne Stallybrass (Jill Dover).

Blanco y negro.

Ficción.

50 minutos.

Fecha de emisión: 26 de noviembre de 1966.

Comentario: No conocemos más detalles de esta obra, pero parece que formó parte de la serie de la ATV *Drama'67*, que lo emitió a través de la ITV.

Dos quijotes sobre ruedas

Argentina, 1966.

Producción: Productores Argentinos Asociados.

Director: Emilio Vieyra.

Guion: Abel Santa Cruz.

Fotografía: Vicente Cosentino.

Música y Canciones: Víctor Buchino.

Coreografía: Olga Frances, Emilio Buis.

Montaje: Jacinto Cascales.

Intérpretes: Julio Aldama, Jorge Sobral, Susy Leiva, Alejandro Anderson, Juan Carlos Lama, Alberto Olmedo, Roberto Escalada, Carlos Carella, Vicky Buchino, Jorge Ricutti, Alfonso de Grazia, Beto Gianola, Susana Latou.

Ficción.

85 minutos.

Fecha de estreno: 16 de junio de 1966.

Comentario: Dos camioneros (suponemos que los “quijotes” del título), uno argentino y otro mexicano viajan a Mar del Plata (Argentina) y en el camino se complican involuntariamente con el traslado de un muerto que no era tal, y son perseguidos por una banda de pistoleros; además, se les une una novia que desiste casarse, una adolescente que escapa de sus incompensivos padres y una cantante de tangos que debe llegar a tiempo a la televisión para debutar... Es de esperar que los dos simpáticos “quijotes”, entre canción y canción, consigan desfacer todos estos entuertos.

“Comedia liviana cantada por partida doble y con muchas apariciones fugaces de gente conocida, entre las que se destaca por lo curioso la de Alberto Olmedo.” (Raúl Manrupe y María Alejandra Portela: *Un diccionario de Films Argentinos (1930-1995)*; Corregidor, Buenos Aires, 2001, pág. 189).

El gallardo español

Serie para el espacio **Novela**.

España, 1966.

Producción: Televisión Española.

Director y Realizador: Pedro L. Ramírez.

Guion: Manuel Tamayo.

Intérpretes: Carlos Larrañaga, Pablo Sanz, Irán Eory, Roberto Llamas, Julio Gorostegui, Jesús Enguita, Alberto Fernández, Fernando Sánchez Polack.

Blanco y negro.

Ficción.

5 capítulos de 30 minutos.

Fecha de emisión: 18, 19, 20, 21 y 22 de abril de 1966.

Sinopsis: En *El gallardo español* se relata de forma sencilla la historia de cautiverio en Argel de don Miguel de Cervantes y del amor intenso, apasionado, que por él sintieron dos mujeres: una italiana, Angélica, y otra indígena, Zulima, a quien la inspiración poética y el dulce trato humano del caballero español han despertado una pasión incontenible. Las vicisitudes de Cervantes, los lances amorosos en Argel, su cautiverio, todo el relato tendrá un final esperanzador gracias a la intervención de un abnegado padre mercenario.

Episode #1.1

Episodio de la serie **The Milton Berle Show**.

EE UU, 1966.

Producción: ABC.

Productores: Bill Dana, William O. Harbach, Nick Vanoff.

Director: Mark Goode.

Presentador: Milton Berle.

Color.

Variedades.

60 minutos.

Fecha de emisión: 9 de septiembre de 1966.

Comentario: En el primer programa de una nueva vida televisiva del *show* del humorista y actor Milton Berle (1908-2002), contó con, entre otros, la presencia del actor Richard Harris (1930-2002), quien por primera vez en su carrera cantó en directo y además fue la única vez que cantó una canción de *El hombre de La Mancha*.

Episode #19.23

Episodio de la serie **Toast of the Town**.

EE UU, 1966.

Producción: Sullivan Productions para CBS.

Productores: Robert Precht, Ed Sullivan.

Director: Kenneth Whelan.

Presentador: Ed Sullivan.

Color.

Variedades.

60 minutos.

Fecha de emisión: 20 de febrero de 1966.

Comentario: El veterano periodista, reportero y sobre todo presentador de su propio y longevo *show*, Ed Sullivan (1901-1974), consiguió reunir en este episodio hasta a cinco miembros del elenco original de 1965 de *El hombre de La Mancha*, quienes interpretaron un popurrí de las canciones del musical, con el vestuario y el maquillaje de la propia producción

teatral.

Fahrenheit 451 (Fahrenheit 451)



Gran Bretaña, 1966.

Producción: Anglo Enterprise, Vineyard Film Ltd.

Productor: Lewis M. Allen.

Productor ejecutivo: Miriam Brickman.

Director: François Truffaut.

Argumento: la novela homónima de Ray Bradbury.

Guion: François Truffaut, Jean-Louis Richard.

Fotografía: Nicolas Roeg.

Director artístico: Syd Cain.

Música: Bernard Herrmann.

Montaje: Thom Noble.

Sonido: Norman Wanstall, Robert T. MacPhee, Gordon K. McCallum.

Asesor de producción y Vestuario: Tony Walton.

Maquillaje: Basil Newall.

Intérpretes: Julie Christie (Clarisse/Linda Montag), Oskar Werner (Guy Montag), Cyril Cusack (capitán de los bomberos), Anton Diffring (Fabian/director colegio), Jeremy Spenser (hombre con la manzana), Bee Duffell (mujer quemada con sus libros), Alex Scott (hombre libro), Caroline Hunt (Helen).

Color.

Ficción.

112 minutos.

Fecha de estreno: Gran Bretaña: 16 de septiembre de 1966; España: 18 de octubre de 1967.

Sinopsis: Montag es uno de los bomberos encargados de la quema de libros en una ciudad imaginaria, dominada por lo audiovisual, en la que está prohibido leer. Un día conoce a Clarisse, una chica constestataria y curiosa, aficionada a la lectura. En el asalto incendiario a la biblioteca de una anciana, Montag ve, horrorizado, cómo la mujer prefiere morir entre las llamas antes que abandonar a sus libros. La anciana era amiga de Clarisse. Montag comienza a leer a escondidas, pero su mujer lo descubre y le denuncia. Entonces Montag ha de quemar su propia casa y, en el incendio se rebela contra sus compañeros y huye. Se refugia en el bosque, en el que los hombres y las mujeres aprenden libros de memoria. Allí encuentra a Clarisse, y Montag también comienza a aprenderse un libro.

Comentario: El cineasta francés François Truffaut (1932-1984) realizó la que sería su única incursión en el universo de la ciencia ficción como director y su primera película rodada en inglés, poniendo en imágenes la distopía creada por el escritor Ray Bradbury (1920-2012), en la que la lectura está prohibida, las revistas y los libros son quemados y, quienes los leen son perseguidos y encarcelados. A lo largo de la película hay muchas referencias literarias y planos en los que vemos confiscar y arder un buen número de libros, y, entre éstos, Truffaut no podía dejar de citar a uno de los más grandes e influyentes de la literatura universal, *Don Quijote de La Mancha*, de Miguel de Cervantes, que además tiene el "honor" de ser el primer libro en aparecer en la película. Así, nada más empezar el film, los bomberos efectúan un registro en la casa de un sospechoso, y Montag descubre un libro escondido en el plafón de una lámpara; vemos claramente que se trata de una edición de bolsillo en inglés de *Don Quijote*. Este libro, junto con muchos otros que irán descubriendo escondidos en el mobiliario de la casa, serán quemados en el exterior del edificio: en seguida nos viene a la memoria el hecho de que, más de tres siglos y medio antes, Cervantes ya nos legó una imagen indeleble cuando la intolerancia y la ignorancia representadas por el cura, el barbero, la sobrina y el ama, deciden que hay que quemar los libros de la biblioteca de Alonso Quijano, y eso hace el ama con nocturnidad (I:7). Relacionado con esto, en otro de los registros en una casa, el capitán de los bomberos descubre con satisfacción una enorme biblioteca secreta y aprovecha para lanzarle a Montag una diatriba contra los libros, mientras va cogiendo aquí y allá un ejemplar y comentándolo antes de sentenciarlo a la

hoguera, en lo que nos recuerda, sin la ironía cervantina, el “donoso y grande escrutinio que el cura y el barbero hicieron en la librería de nuestro ingenioso hidalgo” (I:6). Más tarde, cuando Montag, descubierto su “delito”, ha de quemar los libros que ha reunido en su propia casa, el capitán le dice: “Las novelas no son la vida. ¿Qué esperaba sacar de todas esas letras, Montag? ¿La felicidad? Qué clase de idiota debe de haber sido. Esas sandeces vuelven loco a cualquiera.” Y Truffaut nos reserva para el final de la película una nueva cita a *El Quijote*: en el bosque, en la polifonía de idiomas diferentes formado por los hombres y mujeres recitando sus libros, oímos claramente en español “Dulcinea del Toboso”...

Los hombres de cristal

Serie para el espacio **Novela**.

España, 1966.

Producción: Televisión Española.

Director y Realizador: Fernando Delgado

Guion: Pedro Gil Paradela.

Intérpretes: Carlos Lemos, Julio Núñez, Luisa Sala, Ricardo Garrido, Ignacio de Paul, Carmen Bernardos.

Blanco y negro.

Ficción.

5 capítulos de 30 minutos.

Fecha de emisión: 13, 14, 15, 16 y 17 de junio de 1966.

Sinopsis: “Un científico norteamericano, el profesor Whee, que trabaja en la preparación de viajes espaciales, ve entorpecida su labor por una banda de malhechores que, con el fin de retrasar sus trabajos, rapta a su esposa. El profesor Whee, a consecuencia de la desaparición de su mujer, sufre un gran trastorno sicopatológico que le hace creer que tiene todos los huesos de cristal. La lectura de la novela del inmortal Cervantes, *El licenciado Vidriera*, hace que el profesor recobre la razón. Por otra parte, los agentes del F.B.I. consiguen desarticular la banda que había secuestrado a la señora Whee y libertar a ésta” (*Tele Radio*, nº 442, 13-19 junio de 1966, pág. 5).

Comentario: Serie para el espacio *Novela*, basada en *El licenciado vidriera* de Miguel de Cervantes, ambientada en los Estados Unidos contemporáneos.

Noticias españolas (NO-DO Nº 1249-B)

España, 1966.

Blanco y negro.

Reportaje documental.

1 minuto.

Fecha de estreno: 12 de diciembre de 1966.

Comentario: Inauguración de la exposición de ilustraciones de José Segrelles para *El Quijote*, en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, en presencia del Ministro de Información y Turismo y del Director General de Bellas Artes. Intervención de José Camón Aznar.

Ritzar bez bronya/Рицар без броня [Caballero sin armadura]

Bulgaria, 1966.

Producción: Boyana Film.

Productor: Vulcho Yordanov.

Director: Borislav Sharaliev.

Guion: Valeri Petrov.

Fotografía: Atanas Tasev.

Música: [Vasil Kazandzhiev](#).

Diseño de producción: [Mariya Ivanova](#).

Montaje: [Ventzeslava Karanesheva](#), [Evgeniya Radeva](#).

Sonido: [Stoil Ganev](#), [Georgi Krystev](#).

Intérpretes: [Oleg Kovachev](#), [Apostol Karamitev](#), [Mariya Rusalieva](#), [Tzvyatko Nikolov](#), [Sonya Markova](#), [Tania Massalitinova](#), [Vihar Stoychev](#), [Slavcho Nikolov](#), [Oleg Popov](#), [Katya Stoyanova](#).

Blanco y negro.

Ficción.

78 minutos.

Fecha de estreno: 14 de febrero de 1966.

Comentario: Al niño protagonista de esta película, que ha leído las aventuras de don Quijote con su padre, le gusta vestirse con su armadura de cartón y su espada de madera para jugar con sus amigos, ahora como don Quijote, ahora como D'Artagnan, otro de sus héroes,

luchando contra el mal, buscando justicia y defendiendo a los débiles, como cuando se enfrenta con unos chicos mayores que están molestando a unas niñas. “Sin embargo, mientras juega, es testigo inconsciente de la relación entre sus padres y gradualmente llega a comprender que el mundo de los adultos está muy alejado de los cánones del honor caballeresco. Sus padres lo aman, pero nunca parecen encontrar tiempo para escuchar sus preocupaciones. El engaño, la corrupción y la falta de respeto en su propia familia marginan al niño. El único adulto, en quien confía el muchacho, es su tío, al que está vinculado por una amistad genuina, igualitaria, de hombre a hombre. Le lleva al cine y al teatro y habla con él como con su compañero. ¿Será que este sensible niño logrará construir una armadura interna contra el egoísmo y la rudeza?” (Georgi Djulgerov en la página web IMDb). Una película situada en la órbita de los filmes en los que la figura cervantina sirve de modelo para, en este caso, su joven protagonista de ocho años, Vanyo, quien al final en su imaginación adoptará el nombre de El Caballero del Brillante Cristal.

Ten Blocks on the Camino Real

Emisión del programa **NET Playhouse**.

EE UU, 1966.

Producción: National Educational Television and Radio Center.

Productores: Jack Landau, Jac Venza.

Director: Jack Landau.

Argumento: la obra homónima de Tennessee Williams.

Decorados: Ed Wittstein.

Música: Howard A. Roberts.

Coreografía: Donald McKayle.

Vestuario: Noel Taylor.

Sonido: Norman Ogg.

Maquillaje: Lee Baygen.

Peluquería: Frederic Jones.

Intérpretes: Martin Sheen (Kilroy), Tom Aldredge (barón de Charlus/instructor), Michael Baseleon (oficial), Albert Dekker (Mr. Gutman), Hurd Hatfield (Jaques Casanova), Kazimir Kokich (don Quijote), Lotte Lenya (gitana), Janet Margolin (Esmeralda), Patricia Neway (La

Madrecita), Carrie Nye (Margarita Gautier), Jackie Washington (guitarrista).

Blanco y negro.

Ficción.

67 minutos.

Fecha de emisión: 7 de octubre de 1966.

Comentario: Adaptación de la obra en un acto original de Tennessee Williams (1911-1983), que el dramaturgo escribió en 1948, y que es “una alegoría montada a partir de imágenes, de sueños que continuamente se disuelven y transforman, un sueño fuera del tiempo, en un lugar sin localización concreta, fuera de la geografía conocida”, tal y como dice una voz en *off* al comienzo de esta emisión. Peculiar revisitación del *Infierno*, de Dante, está ambientada en una ficticia ciudad latinoamericana, a la que llega el americano Kilroy, un alma poética condenada a la muerte espiritual, y allí se cruzará con personajes del imaginario literario, como Casanova, Margarita Gautier, Esmeralda la zíngara y los mismísimos don Quijote y Sancho Panza.

La obra de Williams fue estrenada en España con el título de *Camino Real*, en el Teatro María Guerrero de Madrid, el 17 de febrero de 1958, con Mario Alex en el papel de don Quijote y José Segura en el de Sancho Panza.

En 2006 fue editada por el sello Divisa con el título de *10 bloques en el Camino Real*.

Biografía de Cervantes

Serie para el espacio **Novela**.

España, 1967.

Producción: TVE.

Director: Gustavo Pérez Puig.

Realizador: Pedro Amalio López.

Guión: Carlos Muñiz.

Intérpretes: Ricardo Merino (don Quijote), José Sepúlveda (Sancho), Javier Loyola (Cervantes), Victoria Rodríguez (Catalina), Pedro Sempson (Juez).

Blanco y negro.

Ficción.

5 capítulos de 30 minutos.

Fecha de emisión: del 4 al 8 de diciembre de 1967 (TVE 1, 15:40).

Comentario (MP): La *Novela* sobre la vida de Cervantes, que había sido grabada en tan sólo dos jornadas, se convirtió en un gran éxito televisivo. El original planteamiento que hizo en aquel momento el dramaturgo y muy conocido adaptador Carlos Muñiz (1927-1994) no recibió nada más que parabienes: don Quijote y Sancho irrumpen en un estudio televisivo y tras la sorpresa relatan cómo nacieron de la pluma de Cervantes. Enrique del Corral, quizá el crítico más prestigiado del momento, escribió: “TVE nos sorprende con su mejor espectáculo de todos los tiempos. (...) *Nace un hidalgo* pone en juego todos los recursos de la televisión expresiva, de la televisión espectacular y del intimismo televisual... Estudios desnudos; decoración sintética muy de moda en Europa para sugerir escenarios, ambientes; diálogo directo y con cadencia cervantina; realización muy difícil, por lo simple –personajes que entran en campo y no cámaras que buscan al personaje; diálogo de don Quijote con los espectadores; miradas a la cámara...- y fidelidad a la época en el vestuario, gestos, ademanes y tono oral suman aciertos a esta auténtica superproducción de TVE digna de concurrir a cualquier certamen internacional.” (ABC, 10 de diciembre de 1967, pág. 109).

La serie se reemitió el 5 de agosto de 1969, en una versión reducida de 90 minutos, dentro del espacio *Estudio 1* (TVE 1, 22:45), con el título de *Nace un Hidalgo*.

Cervantes/Le avventure e gli amori di Miguel Cervantes/Les aventures extraordinaires de Cervantès

España/Italia/Francia, 1967.

Producción: Prisma S.A. de Cinematografía/Protor Film/Procinex.

Productor: Alexander Salkind.

Productor ejecutivo: Miguel Salkind.

Director: Vincent Sherman.

Director 2ª unidad: Isidoro Martínez Ferry.

Argumento: basado en la novela *Cervantes*, de Bruno Frank.

Adaptación, Guion y Diálogos: Enrique Llovet.

Fotografía: Edmund Richard.

Música: Jean Ledru, Ángel Arteaga.

Dirección musical: André Girard.

Montaje: Margarita de Ochoa.

Dirección artística: Enrique Alarcón.

Decorados: Luciano de Nardi.

Ambientación: Rafael Salazar.

Vestuario: Luis Argüello.

Efectos especiales y maquetas: Manuel Baquero.

Sonido: Gabriel Basagaña.

Maquillaje: José Antonio Sánchez, Adolfo Ponte, Fernando Florido, Juan Farsac, Félix Mayo.

Intérpretes: Horst Buchholz (Miguel de Cervantes), Gina Lollobrigida (Giulia), José Ferrer (Hassan Bey), Louis Jourdan (cardenal Acquaviva), Francisco Rabal (Rodrigo Cervantes), Antonio Casas (Fumagalli), Soledad Miranda (Nessa), Ángel del Pozo (don Juan de Austria), José Jaspe (Dali Mami), Mariano Vidal (Urbina), Juan Antonio Peral (Ahmed), Fernando Hillbeck (Mayorga), Fernando Rey (Felipe II).

Color.

Ficción.

126 minutos (España); **90 minutos** (Francia y Alemania); **111 minutos** (Gran Bretaña y Estados Unidos).

Fecha de estreno: España: 9 de septiembre de 1968 (Cine Palacio de la Música, Madrid); 15 de octubre de 1968 (Cine Comedia de Barcelona). Italia: 3 de noviembre de 1967. Francia: 8 de marzo de 1968.

Sinopsis: El papa forma la Liga Sagrada para defender a la cristiandad contra la amenaza turca. Envía un mensajero a Felipe II de España, rogándole que se una a él. El joven e impetuoso Miguel de Cervantes le acompaña, y es en gran parte responsable del éxito de la misión. De regreso a Roma, Miguel se enamora de la encantadora Giulia, sin darse cuenta de que es una cortesana. Se le nombra guía del mensajero del sultán Hassan Bey. Su carrera diplomática se ve truncada cuando se entera de que Hassan Bey ha sido engañado y que Giulia ha sido expulsada de Roma. Así que se convierte en soldado y es distinguido en la batalla de Lepanto, donde la flota aliada, bajo el mando de Juan de Austria, vence a la flota turca. Durante su recuperación en el hospital, ve a Giulia por última vez. De regreso a casa, él y su hermano Rodrigo, son capturados por unos piratas, llevados a Argelia, torturados y convertidos en esclavos. Bajo el mandato de Hassan como gobernador, Miguel es puesto en libertad. Contacta con su hermano para crear una revuelta de los esclavos cristianos, pero

ésta falla y los dos hermanos se enfrentan a la ejecución. Tanto Miguel como Rodrigo son rescatados gracias a los esclavos y vuelven a España.

Comentario (ES/PM): Esta épica biografía se concentra en la juventud de Cervantes y sus aventuras, y toma como punto de partida la novela *Un hombre llamado Cervantes*, escrita en 1934 por el poeta, escritor y dramaturgo alemán Bruno Frank (1887-1945), que incidía, con cierta dosis de inventiva, en la vertiente más aventurera de la vida de Miguel de Cervantes. De ahí que los productores la tomaran como base para esta superproducción multinacional, que presume de reparto internacional y que fue presentada en 70 mm. La película parece haber sido mostrada en versiones reducidas en algunos países. El tiempo arriba mencionado de la película para España resulta ser el más largo de los que hemos podido comprobar.

Los exteriores de la película se rodaron en Granada, Cartagena, Mar Menor (Murcia), Denia, Mojácar, Toledo, Alcalá de Henares (Madrid), Segovia y La Mancha.

En los Premios del Círculo de Escritores Cinematográficos de 1968, ganó el de Mejor Decoración (Enrique Alarcón).

Otros títulos: *The Young Rebel* (EE UU); *Cervantes-zwischen galgen und Schafott* (Alemania).

Dom Quixote

Brasil, 1967.

Director, Guion y Montaje: Haroldo Marinho Barbosa.

Intérpretes: Caetano Veloso, Renata Sochaczewski.

Blanco y negro.

Documental-Ficción.

18 minutos.

Comentario: El cortometraje, que compitió en el Festival Brasileiro Cinema Amador, mezcla documental y ficción para enfrentar la dura realidad de la ciudad carioca, y en el que podemos destacar la presencia del compositor y cantante Caetano Veloso (1942) como protagonista.

El Quijote de Cervantes

Episodio del programa **Libros que hay que tener.**

España, 1967.

Producción: Televisión Española.

Director: José Antonio Páramo.

Texto y Presentación: Francisco García Pavón.

Blanco y negro

Divulgativo.

15 minutos.

Fecha de emisión: 7 de agosto de 1967 en TVE 2, a las 10:05 horas.

Comentario (MP): Se trata de un episodio de la serie *Libros que hay que tener*, espacio de Gaspar Gómez de la Serna para Televisión Española. Se conserva una copia de 16 mm en blanco y negro.

Entremeses

Emisión del espacio **Teatro de siempre.**

España, 1967.

Producción: Televisión Española.

Director y Realizador: Marcos Reyes

Argumento: Los "Entremeses" *La guarda cuidadosa*, *El retablo de las maravillas*, *El juez de los divorcios* y *La cueva de Salamanca de Miguel de Cervantes*.

Adaptación: José Vila-Selma.

Fotografía: Mariano Ruiz-Capilla.

Recopilación de músicas: Alejandro Massó.

Coreografía: Alberto Portillo.

Decorados: Sáenz Plaza.

Sonido: J.L. Horrillo.

Ambientación y Vestuario: Pilar S. Muro.

Maquillaje: Goyo.

Intérpretes: Carmen Bernardos, Arturo López, Fernando Marín, María Luisa Ponte, Valeriano Andrés, Sancho Gracia, José María Escuer, Alicia Hermida, Carlos Villafranca, Paloma Hurtado, Pascual Martín, Julio Navarro, Paloma Pages, Joaquín Pamplona, Álvaro de Luna, José Carabias.

Blanco y negro.

Ficción.

90 minutos.

Fecha de emisión: 16 de febrero de 1967 en TVE 2, a las 22:15 horas.

Sinopsis: *La guarda cuidadosa* narra el conflicto amoroso entre un soldado y un sacristán por la moza Cristinica; *El Retablo de las maravillas* es la aventura de los cómicos de la legua, que logran engañar a labradores y gobernantes de un pueblo castellano, explotando su condición de cristianos e hijos legítimos como condición para poder ver lo que ellos aseguran que sucede en el retablo; *El juez de los divorcios* es una sátira social sobre el matrimonio, que culmina con la sentencia del juez, que dice que más vale un mal arreglo que un mal divorcio; por último, *La cueva de Salamanca* presenta las liviandades de una mozas castellanas soliviantadas por la presencia de un pícaro estudiante de Salamanca.

Comentario (MP): Esta obra, emitida en el programa *Teatro de siempre*, es la primera aparición de Cervantes en una Segunda Cadena concebida como más cultural, y desde luego con una cobertura territorial muy limitada. Cada entremés es introducido brevemente por alguno de los actores, y todos terminan con un grupo de ellos bailando.

Hammer Into Anvil

Episodio de la serie **El prisionero (The Prisoner)**.

Gran Bretaña, 1967.

Producción: Everyman Films para Incorporated Televisión Company (I.T.C.).

Productor: David Tomblin.

Productor ejecutivo: Patrick McGoohan.

Director: Pat Jackson.

Guion: Roger Woddis.

Fotografía: Brendan J. Stafford.

Director de arte: Jack Shampan.

Montaje: Lee Doig.

Tema musical: Ron Grainer.

Intérpretes: Patrick McGoohan (número 6), Patrick Cargill (número 2), Victor Maddern (maestro de la banda), Basil Hoskins (número 14), Norman Scace (director del psiquiátrico),

Derek Aylward (nuevo supervisor), Angelo Muscat (el mayordomo), Hilary Dwyer (numero 73), Arthur Gross (operador de la sala de control), Peter Swanwick (supervisor).

Color.

Ficción.

50 minutos.

Fecha de emisión: 10 de diciembre de 1967.

Comentario: Episodio número 10 de la mítica serie de culto *The Prisoner* creada por su actor protagonista, Patrick McGoohan (1928-2009) y que, pese a su originalidad, o más bien a causa de ella, tan solo contó con diecisiete episodios, emitidos por la ITV británica entre 1967 y 1968, y por la televisión de nuestro país en 1968 con el título de *El prisionero*.

La presencia de este episodio se debe a que en él hay una cita a *El Quijote*, que se produce cuando Número 6 llega hasta un puesto de venta de periódicos con la intención de poner un anuncio en el *The Tally Ho*, y éste son unas líneas de un refrán que Sancho dice en el capítulo 46 de la primera parte de la novela de Cervantes: “Hay más mal en la aldea que se sueña”, así, en español, y cuando la empleada le hace notar que es en dicho idioma, Número 6 le aclara que es de *Don Quijote* de Cervantes. La idea es que el destinatario del mensaje se de cuenta de que “aldea” en español significa “village” en inglés, que es el misterioso lugar al que ha sido llevado por la fuerza nuestro protagonista y del que no puede escapar. A lo largo de la serie los guionistas demostraron su querencia por sembrar de referencias culturales los diferentes capítulos y, de hecho, el título de este se debe precisamente a una cita del *Fausto* de Goethe.

La Mancha

España, 1967.

Producción: X Films.

Director: Claudio Guerín Hill.

Comentario: Antonio Gala.

Fotografía: Francisco Madurga.

Montaje: Elena Jaumandreu.

Sonido: Jesús Jiménez.

Voces: Luisa Sala, Simón Ramírez.

Color.

Documental.

21 minutos.

Comentario: Las voces de la ama de llaves de don Quijote y el parlanchín Sansón Carrasco reflejan las motivaciones de la película, que se desenvuelve por un camino anárquico a través de la región conocida por La Mancha. Su pasado militar, su paisaje, su artesanía, los hombres, los bailes, las costumbres típicas son los nexos que enlazan el relato. La imagen pasa de las Lagunas de Ruidera al castillo de Catalatrava la Nueva, de los tejares y alfarerías de Chinchilla a la danza de los diablos de Almonacid del Marquesado, mientras el diálogo de ambos personajes dice de la historia y la razón de cada cosa, como en el caminar nuevo de un don Quijote y Sancho redivivos.

La película fue rodada en octubre de 1966 y montada en diciembre de ese año, y obtuvo el Primer Premio en el Festival Internacional del Film Turístico de Bruselas de 1968.

Reseña: "Carrasco se expresa en función de una sabiduría erudita; el ama en función de una sabiduría popular; el hombre se apoya en realidades y evidencias, la mujer en esas mismas realidades vividas fantásticamente, en esas mismas evidencias concebidas en la ensoñación. El primero acude a la Historia para ofrecer nombres y apellidos de santos y guerreros; la segunda recurre a la intrahistoria para reivindicar la memoria de la nativa, «que se queda, tañendo los bolillos de Almagro, historia también»; el verso quevedesco «polvo será, más polvo enamorado» es literatura que se ha hecho vida en boca del pueblo; el ama lo recita mientras Sansón aporta la autoría. La Mancha es tierra y concepto doblemente interpretado: para uno, forma de morir, para otro, forma de vivir." (Rafael Utrera: *Claudio Guerin Hill. Obra audiovisual*; Universidad de Sevilla, 1991, págs. 166-167).

Mainly on the Plains [Principalmente en las llanuras]

Episodio de la serie **I Spy**.

EE UU, 1967.

Producción: 3F Productions.

Productores y Guion: Morton Fine, David Friedkin.

Productores ejecutivos: Sheldon Leonard, Ronald Jacobs.

Director: David Friedkin.

Fotografía: Fouad Said.

Música: Earle Hagen.

Director artístico: Julio Molina.

Montaje: Art Seid.

Sonido: John Hall, Frank Warner.

Vestuario: Harald Johnson.

Maquillaje: Ramón de Diego.

Intérpretes: Robert Culp (Kelly Robinson), Bill Cosby (Alexander Scott), Boris Karloff (don Ernesto Silvando), Carl Schell (Horst), Axel Darner (Kurt), Mona Hamlin (criada), Eddie San Jose (policía 1), Scott Miller (guardia), Felipe R. Armengol (policía 2), Ángel Jordán (guardia), Antonio Canal (guardia).

Color

Ficción.

51 minutos.

Fecha de emisión: 22 de febrero de 1967.

Comentario: La serie *I, Spy*, que contó con 82 episodios repartidos en cuatro temporadas, fue emitida en Estados Unidos desde 1965 hasta 1969, mientras que en España se pudo ver a partir de 1969 con el título de *Yo soy espía*. Está protagonizada por dos agentes secretos estadounidenses que viajan por el mundo cumpliendo sus misiones, fingiendo ser uno un tenista profesional y el otro su entrenador. En este episodio, el número 22 (segunda temporada), los encontramos en España para proteger a un excéntrico científico español experto en misiles, don Ernesto Silvando, que se muestra políticamente neutral, si bien al gobierno de Estados Unidos le gustaría tenerlo a su lado. Desafortunadamente, don Ernesto está convencido de que es la encarnación viviente de don Quijote, por lo que los agentes son asignados para proteger al anciano, y Kelly y Scott se encuentran convertidos en los "Sancho Panza" de don Ernesto, complaciendo sus fantasías de luchar contra molinos de viento por todo el territorio español. La acción comienza en Sevilla ("la casa de don Quijote de La Mancha", según dice don Ernesto), las referencias a la novela y al personaje de Cervantes se suceden, y no falta la recreación de aventuras como la de los rebaños (I:18) o la de los molinos de viento (I:8), que termina cuando el molinero la emprende a perdigonazos con los protagonistas. Divertida y polémica resultó la actualización de la aventura de los galeotes (I:22): aquí, don Ernesto libera a los presos que van detenidos en

una coche patrulla de la guardia civil, cuyos agentes son noqueados por los “escuderos” del anciano para que no le hagan daño, secuencia que motivó que el episodio no se llegará a emitir en España debido a que la censura lo prohibió dado que no dejaba en buen lugar a la Benemérita.

El papel del loco que se cree don Quijote lo interpretó el gran actor Boris Karloff (1887-1969), ya en su ocaso vital. Y como anécdota, dejemos constancia de la aparición como extra, no acreditado, de Jacinto Molina, conocido mundialmente como Paul Naschy (1934-2009), interpretando a uno de los jóvenes que son increpados por don Ernesto cuando éste cree que aquellos están molestando a una mujer. Los chicos, que en realidad están haciendo una merienda en el campo, terminan manteando a los agentes secretos y al anciano científico (en una secuencia que nos recuerda al manteamiento de Sancho en I:17). Estamos sin duda ante el encuentro de “dos mitos del cine de terror de épocas distintas compartiendo honores estelares” (Ángel Gómez: “Filmografía”, en Ángel Agudo: *Paul Naschy. La máscara de Jacinto Molina*; Scifiworld, Pontevedra, 2009, pág. 338). En otro momento de este libro, Ángel Agudo relata con más detalle un emotivo momento de dicho “encuentro”: “El rodaje tiene lugar en mitad de un campo manchego, con unos molinos de viento que refuerzan el carácter quijotesco del personaje de Karloff y, terminada la jornada, el actor británico espera que le recoja un coche de producción que nunca llega. La noche y el frío se ciernen sobre él y Karloff empieza a llorar. «¿Por qué me hacen esto?», grita, convirtiendo desde ese momento a Naschy en «El hombre que vio llorar a Frankenstein».” (*óp. cit.*, pág. 69).

Mañana será otro día

España, 1967.

Producción: Tibidabo Films.

Director y Productor: Jaime Camino.

Guion: Román Gubern, Martha G. Frías, Jaime Camino.

Fotografía: Luis Cuadrado.

Música: Víctor Capblanquet.

Montaje: Juan Luis Oliver.

Maquillaje: Ramón de Diego.

Intérpretes: Sonia Bruno (María Luisa 'Lisa'), Juan Luis Galiardo (Paco), Alberto Berco (Barín), Sergio Mendizábal (señor), Inés Alma (Dora), José María Solanes (Enrique), Eduardo Rojas (Rufastes), Joaquín Pujol (Vidal), R. E. Goicoechea (Colón), Luis Cijes (marinero), Juan Reig (conserje).

Color.

Ficción.

95 minutos.

Fecha de estreno: Madrid: 29 de mayo de 1967 (Callao y Richmond); Barcelona: 25 de septiembre de 1967 (Diagonal).

Comentario: El director Jaime Camino (1936-2015) trazó con su segundo largometraje una crónica generacional, ácida y desencantada, en la que una joven pareja viaja en un coche robado desde Madrid a Barcelona en busca de un horizonte vital y laboral que mejore su situación. En un momento de ocio, los jóvenes acuden a un cine, y la película que ven resulta ser *Don Quijote* (Don-Kihot; Grigoriy Kózintsev, 1957): vemos primero un fotocromo del film en el cine y luego a la pareja saliendo y comentando brevemente la película: "Pobrecillo, cómo muere al final", dice ella; "¡Pero si es lo mismo que en el libro de Cervantes!", responde él, quien, como sabemos es el actor Juan Luis Galiardo (1940-2012), que varias décadas después se metería en la piel, y de qué manera, de don Quijote en la película de Manuel Gutiérrez Aragón *El caballero don Quijote* (2002).

Pero... ¿en qué país vivimos!

España, 1967.

Producción: Arturo González P.C.

Productor: Arturo González.

Productor ejecutivo y Fotografía: Alfredo Fraile.

Director: José Luis Sáenz de Heredia.

Argumento, Guion y Diálogos: José Luis Sáenz de Heredia, José María Palacio.

Música: Gregorio García Segura.

Decorados: Ramiro Gómez.

Montaje: Antonio Ramírez de Loaysa.

Intérpretes: Concha Velasco (Bárbara), Manolo Escobar (Antonio Torres), Alfredo Landa

(Rodolfo Sicilia), Gracita Morales (Rosarito), Antonio Ferrandis (don Braulio), Joaquín Prat (presentador), José María Cafarell (señor Gonsálvez), Enrique Vivo (señor Canales).

Color.

Ficción.

98 minutos.

Fecha de estreno: 27 de octubre de 1967.

Comentario: Nada más empezar la película, una *voz over* nos presenta, primero a Bárbara y luego a Antonio Torres, dos cantantes que no se conocen, lo mismo que les ocurrió a Cervantes y Shakespeare, que son introducidos mediante un *collage* animado, estableciendo un paralelismo entre los escritores y los cantantes. Y aquí acaba la cita al escritor alcalaíno en esta comedia prototípica del desarrollismo, en la que ambos cantantes defenderán, en un combate musical, dos partes de una revolucionaria campaña publicitaria que pretende unir el *whisky* y la manzanilla.

Donkikko/ [ドンキッコ](#)

Serie TV.

Japón, 1967-1968.

Producción: Peep Production.

Argumento: Shôtarô Ishinomori.

Guion: Shun'ichi Yukimuro, Tadaaki Yamazaki, Kaoru Asakaze, Toyohiro Andô, Fumihito Imamura.

Voces: Mitsuko Asô (Donkikko), Takuzô Kamiyama (Dondon), Kinya Aikawa (Gonpei), Noriko Ohara (Ayume).

Blanco y negro.

Ficción (dibujos animados)

21 episodios de 25 minutos.

Fecha de emisión: del 7 de septiembre de 1967 al 25 de enero de 1968.

Comentario: Serie emitida por Fuji TV y protagonizada por Donkikko, su ayudante, el muchacho Dondon, y su mascota, el pato Gonbei, mientras buscan en la ciudad objetos desaparecidos, ayudan a su abuelo a mantener activa su tienda de la antigüedad, y finalmente se van a vivir a un viejo tren abandonado. La relación con el personaje de

Cervantes no parece muy fuerte. Según diversas fuentes, en España se pudo ver bajo el título de *Don Quijote*.

Don Chisciotte e Sancio Panza

Italia, 1968.

Producción: Claudia Cinematográfica.

Productor: Gino Mordini.

Director y Guion: Giovanni Grimaldi.

Argumento: libremente basado en *Don Quijote de La Mancha* de Miguel de Cervantes.

Fotografía: Mario Capriotti.

Dirección artística: Antonio Visone.

Decorados: Giulia Mafai.

Música: Coriolano Gori.

Montaje: Amedeo Giomini.

Sonido: Franco Groppioni.

Vestuario: Giulia Mafai.

Intérpretes: Ciccio Ingrassia (don Quijote), Franco Franchi (Sancho Panza), Fulvia Franco (duquesa madre), Paolo Carlini (don José, gobernador), Umberto D'Orsi (don Pietro), Mirella Panphili (sobrina), Franco Giacobini (don Nicolás), Ivan Scratuglia (siervo del gobernador), Enzo Garinei (consejero del gobernador), Eleonora Morana (doncella de don Quijote), Alfredo Rizzo (médico del gobernador), Franco Fantasia (maestro de armas), Rodolfo Licari (consejero del gobernador), Livio Lorenzon (ladrón), Aldo Bufi Landi (Don Pedro de Córdoba), Mimmo Poli (cliente de la taberna), Consalvo Dell'Arti (jefe de la guardia), Andrea Fantasia (consejero del gobernador), Paolo Carlini (niño azotado).

Color.

Ficción.

100 minutos.

Fecha de estreno: 9 de septiembre de 1968.

Sinopsis: Don Quijote, personaje mitad real, mitad fantástico, exaltado por la lectura de las proezas de famosos caballeros, decide marcharse por el mundo, para "combatir los abusos y deshacer entuertos". Aunque con retraso de algunos siglos, se arma de coraza y lanza y

convence a un campesino para que le siga como escudero. Arremete contra los molinos de viento, que toma por gigantes, a pesar de los esfuerzos de Sancho por devolverlo a la realidad, y resulta, inevitablemente, lleno de chichones y moratones. Después, se enfrenta él solo a un grupo de soldados que conducen a unos presos encadenados. Toma una venta por un castillo, come y bebe convencido de ser el invitado del dueño del lugar; después se cae de las nubes cuando le presentan la cuenta. La pelea que de ello resulta es aplacada por algunos hidalgos que buscan un gobernador para su ínsula. Ofrecen el puesto a don Quijote, en quien ven exactamente al hombre soñado. Pero don Quijote quiere permanecer fiel a su misión de caballero errante y rechaza la propuesta, invitando a los hidalgos a elegir gobernador a Sancho Panza. Y el humilde escudero es coronado, mientras los nobles del lugar se apresuran a hacerle firmar leyes y decretos que les favorezcan. Pero Sancho, ante la sorpresa general, se revela como un hombre lleno de sentido común y hace arrestar a los nobles. Después se va, siguiendo a su amo, y los dos retoman sus eternas batallas, contra el viento incluso.

Comentario: La fórmula no es nueva: adaptar, por no decir encajar, los personajes cervantinos en las características de una famosa pareja de cómicos, y no al revés. Así surgen sin duda estas nuevas aventuras de nuestros héroes, que por lo general están sacadas de la novela, pero obviamente pasadas por el tamiz del humor de Ciccio Ingrassia (1922-2003), en el papel de don Quijote, y Franco Franchi (1928), en el papel de Sancho Panza, un dúo cómico muy popular en aquella época en Italia, cuyas películas eran generalmente de naturaleza paródica. Hicieron, por ejemplo, un buen número de *spaghetti-westerns* cómicos, cuando éstos estaban de moda, y no nos resistimos a reproducir algunos títulos originales, que no dejan lugar a dudas de cuáles eran sus fuentes de “inspiración”: *I figli del leopardo* (1965), *Per un pugno nell’occhio* (1965), *Il bello, il brutto, il cretino* (1967), *Satiricosissimo* (1970), etc.

La película no se estrenó en España, lo cual, para Rafael de España no deja de ser una lástima, pues considera que es uno de los mejores títulos de la pareja, “con escasa presencia de los aspectos más adocenados de su comicidad y una innegable pretensión de elevar el tono de sus anteriores interpretaciones”; para a continuación resaltar sus valores: “Aunque el ambiente es más italiano meridional que castellano (...), los incidentes de la novela están escenificados con bastante fidelidad pero sin ser nunca una vulgar ilustración. (...) Por encima de todo, lo que esta adaptación evita es el tratamiento «serio» de la locura del

hidalgo, dejándolo en un personaje estrafalario pero simpático y con cierto sentido de la realidad, un poco a la manera de aquellos del *Vive como quieras* de Frank Capra (*You Can't Take It with You*, 1938). A pesar de sus continuas meteduras de pata, el Quijote de Ciccio Ingrassia nunca se ve abocado a soluciones trágicas y las intervenciones de Sancho-Franchi para ayudar a su amo son mucho más eficaces que en la novela... (...) El guion, en fin, tiene una vocación más optimista que patética y, al final, el hidalgo y su escudero tienen el camino abierto a nuevas aventuras que probablemente no acabarán tan mal como en la novela e incluso llegarán a cambiar de alguna manera la sociedad." (*De la Mancha a la pantalla. Aventuras cinematográficas del ingenioso hidalgo*; Universidad Autónoma de Zacatecas/Universitat de Barcelona, 2006, págs. 97-98).

Don Quijote de La Mancha

España, 1968.

Producción: Teletecnine Internacional.

Director y Guion: Rafael Ballarín.

Fotografía: Ricardo Albiñana.

Decorados: Salvador Bru.

Montaje: Antonio Cánovas.

Narrador: Manuel Cano.

Intérpretes: Eugenio Sentís (Cervantes).

Color.

Documental.

11 minutos.

Comentario: De nuevo inspirado por la obra más grande de su autor, aquí tiene una mayor presencia el propio Cervantes, al que vemos en pleno proceso de escritura de su novela, alternando con dibujos de algunos de los pasajes de la misma.

Huck of La Mancha

Episodio de la Serie **The New Adventures of Huckleberry Finn.**

EE UU, 1968.

Producción: Hanna-Barbera Productions, Inc.

Productores: Edward Rosen, William Hanna, Joseph Barbera.

Director: Hollingsworth Morse.

Guion: George Eckstein.

Fotografía: Kenneth Peach.

Diseño de producción: Iwao Takamoto.

Montaje: Donald A. Douglas.

Música: Ted Nichols.

Animación: Jerry Hathcock, George Rowley, Irv Spence, George Kreisl, George Nicholas, Ed Aardal, Ed Barge, Don Patterson, Ray Abrams, Charles A. Nichols.

Sonido: Richard Olson.

Voces: Michael Shea (Huck Finn), Lu Ann Halsam (Becky Thatcher), Kevin Schulz (Tom Sawyer), Ted Cassidy (Injun Joe, Don Jose), Dayton Lummis (don Quijote), Jay Novello (don Pedro), Hal Smith (Sancho Panza), Anne Bellamy (Miss Polly), Dorothy Tenant (Mrs. Thatcher).

Color.

Ficción (imagen real y dibujos animados).

30 minutos.

Fecha de emisión: 22 de septiembre de 1968.

Sinopsis: Tom, Huck y Becky conocen a los legendarios don Quijote y Sancho Panza, pero la aventura solo acaba de empezar cuando Sancho es secuestrado y los chicos tienen que ayudar a don Quijote a rescatarlo por todos los medios por inusuales que sean. Con lo confundido que está don Quijote, definitivamente van a necesitar mucha ayuda cuando Tom y él sean aprisionados también con Sancho.

Comentario: Se trata del episodio número nueve de la serie *The New Adventures of Huckleberry Finn*, emitida por la NBC, cuyos personajes protagonistas provienen del imaginario literario de Mark Twain (seudónimo de Samuel Langhorne Clemens, 1835-1910), y que en este episodio se cruzan con los de otro genio de las letras, Miguel de Cervantes.

La Littérature et Don Quichotte

Capítulo del espacio **La Bibliothèque de Poche.**

Francia, 1968.

Producción: ORTF.

Directora: Yannick Bellon.

Presentador: Michel Polac.

Blanco y negro.

Divulgativo.

42 minutos.

Fecha de emisión: 17 de enero de 1968.

Comentario: El espacio *La Bibliothèque de Poche*, creado y presentado por el periodista, productor, escritor, crítico literario y cineasta Michel Polac (1930-2012), se emitía mensualmente. El programa que nos ocupa estaba dedicado de manera monográfica a *El Quijote*, la obra maestra de Miguel de Cervantes, y la mayor parte del mismo lo ocupaba una larga entrevista con el actor y cantautor belga Jacques Brel (1929-1978), quien ese mismo año acabaría interpretando el papel de don Quijote en la versión en francés del musical *L'Homme de la Mancha*. Brel, entrevistado en su barco velero, habla de sus lecturas significativas, de cómo adora especialmente a los héroes, lo que nos lleva hasta el personaje de don Quijote, y se explaya en las razones de su amor por el personaje cervantino, y evoca también el personaje femenino de Aldonza o Dulcinea (el relato está ilustrado con grabados y dibujos del Quijote). Dos secciones más del espacio también están dedicadas al héroe de Cervantes: Alain Mottet lee (en *off*) un extracto de la correspondencia de Sigmund Freud que escribió a su hija, recomendándole la lectura de *El Quijote* (secuencia ilustrada por los dibujos de Gustave Doré); mientras que la sección "El libro de cabecera", el escritor Roman Gary habla de *El Quijote* y analiza los personajes del caballero y su escudero Sancho Panza, mientras que habla de lo que le une personalmente a este libro que relee periódicamente. Señalemos, como dato curioso, que la cabecera del programa muestra una hoguera de libros ardiendo, hasta que vemos en primer plano cómo uno de ellos "renace" de las llamas (gracias al efecto de pasar las imágenes hacia atrás), en el que pone: "Une émission de: Michel Polac". Imposible no acordarnos del *Don Quijote* (1933) de Georg Wilhelm Pabst...

La Mancha

Episodio de la serie **Con acento.**

España, 1968.

Director: Enrique Martí Maqueda.

Realizador: Ramón Díez.

Guion: Manuel Martín Ferrand.

Intervienen: Manuel Martín Ferrand (don Quijote), José Franco (Sancho Panza), Marisa Paredes (Dulcinea), Luis Sagi-Vela.

Documental.

60 minutos.

Fecha de emisión: 6 de diciembre de 1968.

Comentario: Programa consagrado a la región de La Mancha que hacía gala del atrevimiento habitual de sus responsables, lo que generaba tanto elogios como no pocas críticas. Entre las primeras, esta de Enrique del Corral: "Con acento, en la programación de TVE, es como un poema sinfónico de imágenes y literatura, perfectamente acopladas, apoyadas, colaborantes. No hay tópico en el guion ni en la grafía, hijos de Martín Ferrand y Ramón Díez, respectivamente. Hay como un deseo hecho realidad de ir al encuentro de nuevas emociones estéticas, de nuevas formas, de nuevos hechos. De sorpresas. La infinita teoría geográfica de La Mancha y su resonancia cervantina estuvo en la voz de Martín Ferrand y en las secuencias de Ramón Díez; estuvo en la articulación del guion, hijo de un espíritu inquieto, de un televisista de ley, y estuvo, sobre todo, en la valentía de buscar situaciones inéditas, rasgadoras de convencionalismos, como la actuación del cuarteto de cuerda Renacimiento y en la danza de los tractores. Lástima que la maravillosa actuación de los coros de la Sección Femenina no hubiera tenido una parte, al menos, en que el folclórico ropaje se abandonara para mostrarnos a las jóvenes y a los muchachos de hoy con su atuendo de calle, como un encuentro feliz de la tradición y la actualidad..." (ABC, 8 de diciembre de 1968, pág. 73).

La Mancha de Cervantes

Episodio de la serie **La víspera de nuestro tiempo**.

España, 1968.

Producción: Televisión Española.

Director: Jesús Fernández Santos.

Realizador y Guion: Ramón Masats.

Fotografía: Manuel de la Chica Pallín.

Montaje: Ana María Romero Marchent.

Locución: Joaquín Burgos, Josefina de Luna, Teófilo Martínez, Luis G. del Páramo, Ángel Ter.

Blanco y Negro.

Documental.

27 minutos.

Fecha de emisión: 20 de febrero de 1968 en TVE 2.

Comentario: La comarca de La Mancha siempre será recordada como la patria de Don Quijote. El hilo conductor de este documental son textos extraídos de *El Quijote* de Miguel de Cervantes que se ilustran con imágenes de paisajes, pueblos y personajes actuales de La Mancha.

Les Anges exterminés

Programa para TV.

Francia, 1968.

Producción: ORTF.

Director: Michel Mitrani.

Guion: Michel Mitrani, José Bergamín.

Intérpretes: Francisco Rabal, María Cuadra, Paloma Matta, Juliana Matta, Josep Maria Flotats.

Blanco y negro.

Ficción.

2 capítulos de 68 minutos.

Fecha de emisión: 15 de enero de 1968 (primera parte); 18 de enero de 1968 (segunda parte), por TF1.

Comentario: Para elaborar una antología viva de las obras maestras ibéricas clásicas, Michel Mitrani y el poeta español José Bergamín fueron a las fuentes, a los genuinos lugares donde sus personajes podían ser vividos más auténticamente, en un viaje de 4000 km por las rutas españolas. A través del recorrido de un grupo de teatro ambulante formado por comediantes franceses y españoles que representan obras del Siglo de Oro por distintos pueblos de España, se intercalan en la película relatos picarescos a partir de textos de *El*

Lazarillo de Tormes, de autor anónimo, *Peribáñez y el comendador de Ocaña*, de Lope de Vega, *La Celestina*, de Fernando de Rojas, *La devoción de la Cruz*, de Pedro Calderón de la Barca y *Numancia* de Miguel de Cervantes, entre otros. En el camino, también pudieron conocer a los habitantes de los pueblos visitados, así como a personalidades como el obispo de Salamanca o el matador Luis Miguel Dominguín.

En su doloroso exilio en París, el escritor José Bergamín (1895-1983) trabó amistad con el cineasta Michel Mitrani (1930-1996) fruto de la cual surgieron diversas colaboraciones, entre las que se encuentran esta producción para televisión en la que el intelectual español participó como guionista y cuyo título “hace referencia, en tono burlón, a la realizada por Buñuel en 1962: *El ángel exterminador* (...). El propio Buñuel comenta en sus memorias que Bergamín le ofreció este título, pensado para una de sus obras de teatro que nunca llegó a escribir.” (Iván López Cabello: “Consideraciones sobre París como etapa en los exilios de José Bergamín”, en Pierre Civil y Françoise Crémoux [eds.]: *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Nuevos caminos del hispanismo...*; Iberoamericana, Madrid, 2010).

El 30 de junio de 1996, el espacio *La noche temática*, colaboración entre nuestra Televisión Española y la cadena francesa ARTE, dedicaba su emisión a la celebración del centenario del escritor y poeta con la proyección de este *Los ángeles exterminados* (*Les Anges exterminés*) y de *Máscaras y bergamescos* (*Masques et Bergamasques ou Reportage sur un esquelete*, 1970), también dirigido por Mitrani. Antes de esta emisión, *Les Anges exterminés*, tuvo su primera proyección pública en España en la Filmoteca Española el 1 de noviembre de 1983, para posteriormente ser exhibida en la Filmoteca de la Generalitat Valenciana.

Reseña: “...Organizado en base a una serie de materiales literarios, documentales y entrevistas, *Los ángeles exterminados* plantea una concienzuda reflexión sobre la vida, la manera de ser y las costumbres españolas. (...) Mitrani ha dividido su trabajo (destinado también al medio televisivo) en dos partes que contienen un conjunto de textos clásicos, leídos o recitados, y un número de puestas en escena teatrales, interpretadas por una compañía ambulante de actores. En los intervalos de estas representaciones doblemente ficticias (pues se trata de teatro dentro del cine) son intercaladas las conversaciones con personajes del momento en que el film fue realizado y las filmaciones sobre hechos reales. (...) Escoge la obra de un nutrido grupo de nuestros autores más famosos -Cervantes, Calderón, Rojas, Lope, Santa Teresa, etc.- como punto de partida básico para el análisis de

ciertas temáticas fundamentales de nuestro patrimonio cultural. (...) El director francés y sus colaboradores nos brindan un punto de vista desmitificador -y en muchas ocasiones humorístico- sobre la más inmediata realidad española que exhiben (ambientes rurales, procesiones, multitudes enfervorizadas, etc.). El elevado tratamiento filosófico que sobre todas estas cuestiones (antes mencionadas) realizan los responsables de *La Celestina*, *El Quijote*, *El Estudiante de Salamanca*, etc., quedan, en boca de sus mentores actuales (curas, militares, toreros), reducido a una ínfima categoría.” (Fragmentos de la crítica de Elena Mayordomo en *Cartelera Turia*, nº 1032, noviembre 1983; recogidos por Juan de Mata Moncho Aguirre: *Las adaptaciones de obras de teatro español en el cine y el influjo de éste en los dramaturgos*; Tesis doctoral, Universitat d’Alacant, 2000, págs. 369-370).

Portrait: Orson Welles

Programa para TV.

Francia, 1968.

Producción: Films du Prisme.

Productora: Jacqueline Lefevre.

Directores y Guion: François Reichenbach, Frédéric Rossif.

Fotografía: François Reichenbach.

Montaje: Anne Marie Engerer.

Narración: Maurice Bessy.

Intervienen: Orson Welles, Jeanne Moreau.

Color.

Documental.

41 minutos.

Fecha de emisión: 1 de enero de 1968.

Comentario: En este retrato para la televisión sobre el cineasta Orson Welles, se alternan las entrevistas realizadas en California y en su estancia en el Festival de Cine de Cannes, con secuencias de varias de sus películas, entre las que encontramos varias del rodaje de su nunca acabado *Don Quijote*.

Reflejos del mundo (NO-DO Nº 1333-A)

España, 1968.

Producción: NO-DO.

Blanco y negro.

Reportaje.

1 minuto 45 segundos.

Fecha de estreno: 22 de julio de 1968.

Comentario: Dentro del apartado “Reflejos del mundo”, encontramos este reportaje sobre los preparativos de la exposición del pintor Lorenzo Goñi de ilustraciones de *El Quijote*.

Rinconete y Cortadillo

Obra para Televisión Española filmada pero nunca editada ni exhibida (véase artículo de Basilio Martín Patino en este mismo libro).

España, 1968.

Producción: Televisión Española.

Productor delegado de TVE: Pío Caro Baroja.

Director y Guion: Basilio Martín Patino.

Argumento: la obra de Miguel de Cervantes.

Fotografía: Fernando Arribas.

Intérpretes: Miguel Buñuel, Agustín García Calvo, Julia Peña, Luis Ciges, Mario Pardo y actores no profesionales en los papeles protagonistas.

“En la última mitad de los 60 (Basilio Martín Patino) es contratado por TVE para rodar un capítulo de la serie *Cuentos y leyendas*. Se trata de *Rinconete y Cortadillo*. El rodaje es en Sevilla. Son años de agitación y de ansias de libertad, el equipo de rodaje cree en quimeras y vive sus aventuras de burladores sevillanos sin saber que serán ellos finalmente los burlados. Un rodaje feliz, en el que Basilio logra rodearse de gente conocida y en el que todos se siente a gusto. En un papel secundario, tan secundario que casi es inexistente, actúa el catedrático Agustín García Calvo, separado del cargo por motivos políticos. Por el rodaje se mueve una especie de ayudante de ayudante del realizador, Alfonso Guerra, y por allí pasan también, mirando todo, algunos de sus amigos. Se trabaja intensamente y al concluir la filmación diaria los inquietos cineastas y sus amigos tienen tiempo aún para

amores y otras reflexiones, en las que siempre está presente la realidad política del país. Cuando faltan escasos días para terminar, desde Madrid se ordena al gobernador civil que pare el rodaje: no se aguanta más el juego de los jóvenes. El equipo pone pies en polvorosa rumbo a Madrid. Hoy se sigue buscando intensamente el material filmado, que lo mismo pudo ser destruido que quedar encerrado en algún recóndito lugar.” (Adolfo Bellido López: *Basilio Martín Patino. Un soplo de libertad*; Filmoteca de la Generalitat Valenciana, Valencia, 1996, pág. 30).

Siempre Dulcinea

Episodio de la serie **El ajedrez del amor**.

España, 1968.

Producción: Televisión Española.

Realizador: Alberto González Vergel.

Guion: Ricardo López Aranda.

Fecha de emisión: 17 de febrero de 1968 por TVE1.

Comentario: El dramaturgo Ricardo López Aranda (1934-1996) escribió trece capítulos, de los cuales al menos se emitieron los siguientes títulos: *Siempre Dulcinea*, *Juego inocente*, *No quiero volver a soñar* y *Un vals para un encuentro*.

Sluchayat Don Kihot [El caso de Don Quijote]

Bulgaria, 1968.

Producción: Sofia Animation Studio.

Director y Guion: Stoyan Dukov.

Fotografía: Pavel Artinkov.

Música: Zeni Parlapanova, I. Tsvetkov.

Pintor: Ivan Vesselinov.

Animación: Jristina Novakova, Gueogui Stoyanov, Emil Abadzievi.

Montaje: Tsvetana Trichkova.

Color.

Ficción (dibujos animados).

7 minutos, 30 segundos.

Sinopsis: Sancho Panza se encuentra de repente con un ingente ejército de Quijotes. Para averiguar cuál es el verdadero, les somete a un buen número de pruebas, pero todos reaccionan igual. Finalmente, les lanza al ataque en dirección al molino de viento. Todos salen del molino con un saco de harina al hombro, todos menos uno...

Comentario: Esta obra, debida al pintor, caricaturista, diseñador gráfico, director y guionista de cine de animación Stoyan Dukov (1931), uno de los más importantes de su país, y se sitúa en la órbita estética del cortometraje *Don Kihot* de Vlado Kristl (1961), sin bien no argumentalmente.

Un diablo bajo la almohada/Calda e... infedele/Le diable sous l'oreiller

España/Italia/Francia, 1968.

Producción: Producciones Cinematográficas Orfeo S.A./GUIA Produzione Film/Greenwich Film Production.

Productor ejecutivo: Alfredo Matas.

Director: José María Forqué.

Argumento: versión libre de *El curioso impertinente* de Miguel de Cervantes.

Guion y Diálogos: Jaime de Armiñán, José M^a Forqué.

Colaboración de guion: Giuseppe Mangione, Eduardo Antón.

Fotografía: Cecilio Paniagua.

Música: Pregadio Rizzati [Roberto Pregadio, Romano Rizzati].

Decorados: Flavio Mogherini.

Montaje: Petra de Nieva.

Sonido: Marcel Royne.

Figurinista: Luigia Nisi de Laurentis.

Maquillaje: Carmen Martín.

Peluquería: Dolores Clavel, Salvatore Cotroneo.

Intérpretes: Maurice Ronet (Lotario), Ingrid Thulin (Camila), Gabriele Ferzetti (Anselmo), Alfredo Landa (Brocheros), Amparo Soler Leal (Leonela), Ana Carvajal, Aida Power, José Luis Coll, Agustín Bescos, Antonio Pica, Víctor Israel, Rogelio Madrid, Vicente Baño, Alberto Puig, Enrique Echevarría.

Color.

Ficción.

105 minutos.

Fecha de estreno: Madrid: 26 de febrero 1968; Barcelona: 8 de marzo de 1968.

Comentario: Basada en la novela del *Curioso impertinente*, capítulos 33 a 35 de la primera parte de *El Quijote*, la historia se transfiere a un entorno cosmopolita. Un joven antropólogo está obsesionado por los celos. Para poner a prueba la fidelidad de su esposa, le pide a su mejor amigo que intente seducirla. El amigo accede, pero se termina enamorando de ella y sus sentimientos son compartidos.

Atención merecen los dibujos animados de la secuencia de créditos iniciales, realizados por Pablo Núñez sobre diseños de Cárdenas, que resumen con gracia la trama de la película, y en los que en un determinado momento aparece Cervantes haciendo carambolas con tres bolas de billar, que representan a los tres personajes principales.

Los exteriores de la película fueron rodados en la Costa Brava, Madrid y Roma.

Reseña: "He aquí *El curioso impertinente* en su versión «bikini» (...) Los guionistas Armiñán y Forqué han tenido que buscar el amparo del clásico para desplegar un tema que sitúe la coproducción en la línea que ahora se lleva. Reconozcamos su astucia al trasponer a la época actual el esquema de Cervantes. Es un guion hábil, con ingenio en las situaciones y los diálogos, donde se moviliza el equívoco sin herir el pudor. El equilibrio está logrado con talento. Se va de la farsa a la comedia, del sainete turístico a la insinuación bufa, todo fundido con fluidez y donaire. Forqué es director de oficio afinado y moderno del que se vale para hacer una realización brillante. Las imágenes son de bella plasticidad, la escena está siempre bien movida y el ritmo no incurre en fallos. Ha sacado el máximo partido a las insinuaciones del tema, sin excederse de los límites propuestos. La presentación es lujosa, con abundancia de medios eficazmente utilizados." (Alfonso Sánchez, en *Informaciones*, 28 de febrero de 1968).

Fantastic Variations (Don Quixote)

Episodio de la serie **Young People's Concerts**.

EE UU, 1968.

Producción: Columbia Broadcasting System (CBS).

Director y Productor: Roger Englander.

Guión: Leonard Bernstein.

Música: el poema sinfónico *Don Quijote, Op. 35* de Richard Strauss; dirigida por Leonard Bernstein e interpretada por la Orquesta Filarmónica de Nueva York.

Intervienen: Leonard Bernstein (narrador y conductor), Lorne Munroe (chelista), William Lincer (chelista).

Color.

Documental-divulgativo.

55 minutos.

Fecha de emisión: 25 de diciembre de 1968.

La serie creada por el afamado compositor, pianista y director de orquesta Leonard Bernstein (1918-1990) en 1958 se mantuvo en emisión hasta 1972 en la cadena CBS, conformando a lo largo de sus 53 emisiones un modélico programa educativo que dosificaba sabiamente la información sobre la música y sus obras maestras con la amenidad, siempre con la mente puesta en llegar a su joven audiencia. *Fantastic Variations (Don Quijote)* es el capítulo número 44 (temporada doce), y en él Bernstein analiza el poema sinfónico *Don Quijote, Op. 35*, que Richard Strauss compuso en 1897 sobre el personaje cervantino, poniendo de relieve el paralelismo entre la música y los capítulos de la novela que la inspira. Como dato curioso, se da la circunstancia que esta pieza musical de Richard Strauss fue una de las que Leonard Bernstein condujo cuando debutó como director de orquesta el 14 de noviembre de 1943.

Another Windmill to Go

Episodio de la serie **Bonanza**.

EE UU, 1969.

Producción: NBC.

Productor: Richard Collins.

Creador de la serie y Productor ejecutivo: David Dortort.

Director: James B. Clark.

Guión: Palmer Thompson.

Fotografía: Haskell Boggs.

Música: Harry Sukman.

Tema: *Bonanza*, de Jay Livingston y Ray Evans.

Director artístico: Earl Hedrick.

Montaje: Richard van Enger.

Sonido: Harley Ramsey, Joel Moss.

Vestuario: Dario Piazza.

Intérpretes: Lorne Greene (Ben Cartwright), Dan Blocker (Eric 'Hoss' Cartwright), Michael Landon (Joseph 'Little Joe' Cartwright), David Canary (Candy Canaday), Laurence Naismith (don Q. Hought), Jill Townsend (Abigail Hought), George Furth (Horace Keylot), Bart La Rue (Bart Walters), Gregg Palmer (Benson), Virgil Frye (Andy).

Color.

Ficción.

47 minutos.

Fecha de emisión: 14 de septiembre de 1969.

Sinopsis: La leyenda de *Don Quijote* recibió un giro occidental del siglo XIX en la entrada inaugural de *Bonanza* con este episodio, en el que los Cartwrights se quedan atónitos cuando encuentran a un personaje que se hace llamar a sí mismo don Q. Hought, influenciado por el mismísimo caballero andante de la Mancha. Pero don Q. no es tan tonto como parece: su propósito principal en la vida es cambiar las muy oscuras y ridículas leyes federales.

Arthur Rubinstein: El amor a la vida (Arthur Rubinstein: l'amour de la vie)

Francia, 1969.

Producción: Midem.

Productor: Bernard Chevry.

Directores: François Reichenbach, S. Gérard Patris.

Fotografía: Jean-Michel Surel.

Montaje: Catherine Moulin

Intervienen: Arthur Rubinstein, Eliahu Inbal, Paul Kletzki.

Color.

Documental.

92 minutos.

Fecha de estreno: Francia: 17 de junio de 1969; España: 11 de febrero de 1971 (Barcelona); 26 de abril de 1971 (Madrid).

Comentario (ES): Un retrato informal sobre el pianista polacoamericano Arthur Rubinstein (1887-1982), que contiene música interpretada por la Orquesta Filarmónica de Israel (Eliahu Inbal) y la Orquesta de París (Paul Kletzki). Incluye comentarios de Rubenstein sobre Chaliapin y escenas de la película *Don Quijote* de George Wilhem Pabst (Gran Bretaña-Francia, 1933).

Obtuvo el Oscar al Mejor Largometraje Documental en 1970.

Dulcinea

Capítulo del programa **Estudio 1**.

España, 1969.

Director: Alberto González Vergel.

Argumento: la obra teatral homónima de Gaston Baty.

Adaptación: García de la Hoz.

Intérpretes: Berta Riaza (*Dulcinea*), Andrés Mejuto (don Quijote), José María Prada (Sancho Panza), Enrique Cerro, Ana María Noé, José Martín, Lola Gaos, Vicente Vega.

Blanco y negro.

Ficción

105 minutos

Fecha de emisión: 15 de abril de 1969.

“La variante dramática que Gaston Baty incorporó a la soñada dueña de los pensamientos del hidalgo don Quijote, fue tocada por Alberto González Vergel con la noble reverencia que merece la personificación literaria de la criatura cervantina. *Dulcinea*, cuyo vigor y delicadeza literaria ha sabido mantener García de la Hoz sobre el original batyano, cobró en *Estudio 1* toda su fuerza, todo su simbolismo. Toda su garra. (...) Todo se mueve con pausa alrededor de esta mujer imaginada por tan lejano y poderoso entendimiento hasta el punto de que su presencia se recorta en abiertas soledades o en las oscuras, tenebrosas, «cortemilagrescas» escenografías, con un realismo palpitante y estremecedor que Vergel mantuvo ahondando la feliz tragedia de la dama de los sueños de amor del *Ingenioso Hidalgo Don Quijote de La Mancha*” (Enrique del Corral: *ABC*, 20 de abril de 1969, pág. 68).

El abominable hombre de la Costa del Sol

España, 1969.

Producción: Pedro Masó P.C., Filmayer Producción, S.A.

Productor y Argumento: Pedro Masó.

Director: Pedro Lazaga.

Guion: Pedro Masó, Rafael J. Salvia.

Fotografía: Juan Mariné.

Música: Antón García Abril.

Ambientador: León Revuelta.

Montaje: Alfonso Santacana.

Sonido: Jaime Torrens.

Intérpretes: Juanjo Menéndez (Federico), Mary Francis, La Polaca, Mónica Rándall, Jorge Rigaud, Margot Cottens, Rafaela Aparicio, Guillermo Marín, Doris Coll, Carlos Mendy, Adriano Domínguez.

Color.

Ficción.

82 minutos.

Fecha de estreno: Madrid: 16 de febrero de 1970; Barcelona: 13 de julio de 1970.

Sinopsis: Una soñadora y bella joven idealiza a su novio, viéndole como don Quijote, Romeo, don Juan Tenorio o Cristobal Colón... Este, no obstante, acabará alcanzado su gran ilusión, convertirse en el director de relaciones públicas de un gran hotel en la Costa del Sol.

El huésped del sevillano



España, 1969.

Producción: Televisión Española.

Productor ejecutivo: Miguel Ángel M. Proharam.

Director y Realizador: Juan de Orduña.

Argumento: basado en el libreto homónimo de Enrique Reoyo y Juan Ignacio Luca de Tena.

Adaptación: Manuel Tamayo.

Fotografía: Federico G. Larraya.

Decorador: Jaime Queralt.

Figurines: Víctor María Cortezo.

Música: Jacinto Guerrero; interpretada por: Orquesta Lírica Española, Cantores de Madrid.

Director musical: Federico Moreno Torroba.

Montaje: Magdalena Pulido.

Maquillaje: Dolores Merlo.

Peluquería: María Dolores Castella.

Intérpretes: Manuel Gil (Juan Luis; canta: Carlos del Monte), Antonio Durán (Rodrigo; canta: Enrique del Portal), María Silva (Raquel; canta: Dolores Pérez), Rubén Rojo (Diego de Peñalva; canta: Luis Sagi Vela), María José Alfonso (Constancia; canta: Dolores P. Cayuela), José Franco (posadero), José Orjas (maese Andrés), Julio Goróstegui (corregidor), Trini Alonso (posadera), María Pinar (Iagarterana), Maite Brick (Ginesa), Tania Ballester (Dorotea), María Luisa San José (moza), Ángel Picazo (Cervantes).

Color.

Ficción.

81 minutos.

Fecha de emisión: 20 de marzo de 1969.

Fecha de estreno: 9 de febrero de 1970.

Sinopsis: Corre el siglo XVII, bajo el reinado de Felipe II. El rey ha encargado al pintor Juan Luis un cuadro de la inmaculada, y Juan Luis, con su criado Rodrigo, llega a Toledo para que Constancia, la criada del Mesón del Sevillano, le sirva de modelo. Pero una vez allí descubre que la modelo ideal es Raquel, la hija del armero maese Andrés, que es rapatada por don Diego, su pretendiente, y escondida en el mesón. Por suerte, Constancia vigila y entre ella, Juan Luis y Rodrigo consiguen liberar a Raquel y entregar a don Diego a la justicia. El mesón queda en paz y su único huésped, un exsoldado de Lepanto llamado Cervantes, prosigue en

soledad la redacción de un libro que será *El Quijote*, y promete a Constanca hacerla protagonista de otro libro que empezará en breve y que titulará *La ilustre fregona*.

Comentario: Una nueva versión cinematográfica de la popular zarzuela de Guerrero, Reoyo y Luca de Tena, tras la película hoy desaparecida de 1940, que cuenta con la ventaja del color. La película se inscribe en la serie de zarzuelas que bajo el título *Teatro Lírico Español* puso en marcha Televisión Española y para el que encargó la dirección de las mismas a un ya veterano Juan de Orduña (1902-1974), ya que la idea es que fueran realizadas en formato cinematográfico con vistas a que también tuvieran un estreno comercial en salas: “El trabajo se inició con la grabación de la música durante tres meses, de julio a septiembre de 1967, por la Orquesta Lírica Española dirigida por Moreno Torroba. Las voces corrían a cargo de profesionales del canto pero en imagen aparecían conocidos actores que actuarían en *playback* en las partes musicales, igual que Orduña había hecho en *Música de ayer* [1958] y como se venía realizando en televisión desde muy temprano.” (Rafael Nieto: *Juan de Orduña. Cincuenta años de cine español (1924-1974)*; Shangrila, Santander, 2014, págs. 526). De las trece zarzuelas previstas en el ciclo, en una primera tanda se terminaron siete, todas dirigidas por Orduña (posteriormente se finalizarían solo tres más, ya sin Orduña al frente), de las que al menos cuatro, entre ellas *El huésped del sevillano*, fueron estrenadas en las salas cinematográficas después de su emisión televisiva, no sin levantar cierta polémica entre las empresas del sector, al considerar que TVE les hacía competencia desleal, y entre los actores y el equipo técnico, que consideraban que no debía ser el mismo sueldo actuar para televisión que hacerlo para el cine (Rafael Nieto: *óp. cit.*; págs. 528-529).

Reseña: “Interpretación muy teatral –de afectación, unos ratos graciosa, por descubrirse claramente este propósito, y otros no- de Manuel Gil, María Silva, María José Alfonso, Antonio Durán y Rubén Rojo. Ángel Picazo incorpora con gestos y ademanes nobles, y muy comprensivo para las pasiones humanas, a ese huésped del mesón de Toledo en que transcurren las embrolladas incidencias amorosas, que es nada menos que don Miguel de Cervantes y Saavedra, que se inspiró en la sirvienta Constanca para escribir su novela ejemplar *La ilustre fregona*” (Luis Gómez Mesa en: *Arriba*, 12 de febrero de 1970, pág. 21).

Engaño a Filemón

España, 1969.

Producción: Estudios Vara.

Director: Rafael Vara.

Realización y Animación: Amaro Carretero, Vicente Rodríguez.

Fondos: Ángel Cabrera.

Montaje: J.L. Sobrado, J.L. González.

Música: Rafael Ibarbia.

Voces: Víctor Ramírez (Mortadelo), José Martínez Blanco (Filemón).

Color.

Ficción (dibujos animados)

8 minutos.

Comentario: En este cortometraje de la serie *Mortadelo y Filemón agencia de información* que produjo Estudios Vara con los personajes creados por Francisco Ibáñez (1936), Mortadelo parece haber enloquecido y se cree caballero andante. El doctor Cillo aconseja a Filemón que no le lleve la contraria y le siga la corriente, por lo que se hace pasar por su escudero en su salida al campo, donde tendrán varios encontronazos con el mismo pastor, entre otros cuando Mortadelo arremeta contra su rebaño de ovejas. De todas las “aventuras”, el que siempre acaba aporreado por el paisano es Filemón.

Parecía demasiado tentador dejar pasar la oportunidad de adaptar la personalidad de don Quijote y Sancho Panza a la de los inimitables Mortadelo y Filemón, y eso hizo un poco inspirado Rafael Vara en su serie de cortometrajes. Por cierto, uno de los realizadores y animadores, Amaro Carretero, realizaría un año después un cortometraje de dibujos animados titulado *Don Quijote es armado caballero* (1970). Por su parte, el gran Francisco Ibáñez hizo su propio desarrollo de la idea en su álbum *Mortadelo de la Mancha* (Ediciones B, Barcelona, 2005), coincidiendo con el 400 aniversario de la publicación de la Primera Parte de *El Quijote*.

En 1970, este cortometraje aparece unido junto con otros siete en el largometraje 2º *Festival Mortadelo y Filemón*.

La Tiare d'Almendros [La tiara de Almendros]

Francia, 1969.

Producción: IDHEC.

Director: Patrice Leconte.

Intérpretes: Luc Béraud, Bruno Nuytten.

Color.

Ficción.

26 minutos.

Sinopsis: Alberto Almendros es un filósofo desempleado y el hermano de don Quijote. Llega a la Tierra con su compañero Bourn para intentar averiguar la verdad. Sólo encuentra estupidez y se marcha en el primer avión disponible.

Comentario: Este corto alegórico es el trabajo de fin de carrera de Patrice Leconte (1947) en el Institut des Hautes Études Cinématographiques (IDHEC) de París.

More

Alemania/Francia/Luxemburgo, 1969.

Producción: Jet Films.

Productores: Charles R. Lachman, David L. Lewis.

Director, Productor y Argumento: Barbet Schroeder.

Guion: Paul Gegauff, Barbet Schroeder.

Fotografía: Néstor Almendros.

Música: The Pink Floyd.

Dirección artística: Fran Lewis, Néstor Almendros.

Sonido: Jack Jullian, Robert Pouret.

Montaje: Denise de Casabianca, Monique Giraudy, Madeleine Grimberg.

Intérpretes: Mimsy Farmer (Estelle), Klaus Grünberg (Stefan), Heinz Engelmann (Wolf), Michel Chanderli (Charlie), Louis Wink (Cathy), Henry Wolf (Henry).

Color.

Ficción.

117 minutos.

Fecha de estreno: Francia: 21 de octubre de 1969; Alemania: 10 de abril de 1970.

Comentario: Para su primer largometraje como director, Barbet Schroeder contó con la complicidad de la banda de *rock* The Pink Floyd, quienes pusieron la banda sonora para esta historia protagonizada por un joven alemán, Stefan, quien tras acabar la carrera de

matemáticas, emprende un viaje que lo llevará a París. Allí conoce a Estelle Miller. A pesar de las advertencias que recibe de un amigo sobre Estelle, Stefan acepta la invitación de ésta de acompañarla hasta Ibiza, donde ambos se verán inmersos en una espiral de drogas y amor libre.

Una película de culto que llamó la atención en su momento por la valentía con la que abordaba el tema de las drogas, precisamente se debe a estas un momento “quijotesco”, que se produce cuando Stefan y Estelle, tras consumir un cóctel de diversas sustancias, aquel toma un palo a modo de lanza y carga contra un molino, colgándose de sus aspas. Esta imagen sería también la elegida por The Pink Floyd para ilustrar la portada del disco con el mismo título, *More*.

Un Quijote sin mancha

México, 1969.

Producción: Posa Films International.

Productor: Jacques Gelman.

Director: Miguel M. Delgado.

Guion: Jaime Salvador, Mario Moreno.

Fotografía: Rosalio Solano.

Música: Sergio Guerrero.

Escenografía: Manuel Fontanals.

Sonido: Francisco Alcaide, Galdino Sampeiro, James L. Fields.

Intérpretes: Mario Moreno ‘Cantinflas’ (Justo Leal y Aventado), Ángel Garasa (profesor Ramón Arvide y Campuzano), Lupita Ferrer (Angélica), Susana Salvat (Sara Buenrostro), Carlos Fernández (Alberto), Eduardo Alcaraz (agente del ministerio), Luis Manuel Pelayo (español), Víctor Alcocer (Borrego), Carlota Solares (Isabel Gavilán), Carlos Riquelme (juez), Angelines Fernández (señora Pingarrón), Carlos Agosti (Gerardo Palomo).

Color.

Ficción.

105 minutos.

Fecha de estreno: 17 de septiembre de 1969.

Sinopsis: Un joven abogado es visto por su tutor y mentor, en la práctica de su carrera,

como una versión moderna del famoso personaje cervantino. El abogado resuelve los problemas de los menos afortunados sin cobrar. Se las apaña para distraer a la gente con un fingido partido de fútbol en una comisaría de policía, solventar los problemas matrimoniales de una cantante y verse envuelto en un incidente en una disco *hippy* que le lleva a la cárcel. Termina haciéndose famoso y con su nuevo poder logra mejoras para el bloque donde vive con sus muchos vecinos. El hijo del casero se enamora de la secretaria del abogado, para tener un final aún más feliz.

Comentario (ES): A pesar de las implicaciones tan obvias en el título, es sólo el espíritu y algunas referencias al personaje lo que la relacionan con don Quijote. Mario Moreno, más conocido como Cantinflas (1911-1993), era el comediante más famoso de México con una prolífera cantidad de películas. Era, y sigue siendo, muy querido en el mundo hispano, fuera del cual es más recordado por su papel en *La vuelta al mundo en ochenta días* (Around the World in 80 Days; Michael Anderson, EE UU, 1956), con el que recibió un premio de la Academia de Hollywood. Poco después, Cantinflas se metería en la piel de Sancho Panza en *Don Quijote cabalga de nuevo* (1973) y volvería a estar en contacto con el personaje cervantino en el episodio *Little Amigo Meets: Don Quixote* de su serie de animación *Amigo and Friends*.

Reseña: “¿Dónde quedó el ‘pelao’ de *Ahí está el detalle*, tras tantos años de triunfos más o menos populares? Mario Moreno, consciente de su propia importancia, intenta darnos a cada momento un mensaje y se olvida de que su única misión es hacer reír. Así que todo en esta pobre cinta en color, cuya secuencia más graciosa (y nada indecente) ha sido rebanada de cuajo, suponemos que con la peregrina idea de que los filmes de Cantinflas deben ser ‘aptos para todas las edades’...” (J. Francisco de Lasa en: *Imagen y sonido*, nº 92, febrero, 1971).

AÑOS 1970

Alcalá de Cervantes

España, 1970.

Producción: Jet Films.

Director y Guion: Raúl Peña Nalda.

Fotografía: Roberto Gómez Hernández.

Montaje: José Luis Matesanz.

Color.

Documental.

18 minutos.

Fecha de estreno: 8 de octubre de 1970.

Comentario: Esta producción documental cubre los lugares obvios de interés histórico de la ciudad cuna de Miguel de Cervantes.

Camino recto (Getting Straight)

EE UU, 1970.

Producción: The Organization para Columbia Pictures.

Director y Productor: Richard Rush.

Argumento: la novela de Ken Kolb.

Guion: Robert Kaufman.

Fotografía: László Kovács.

Música: Ronald Stein.

Dirección artística: Sydney Z. Litwack.

Montaje: Maury Winetrobe.

Intérpretes: Elliott Gould (Harry Bailey), Candice Bergen (Jan), Robert F. Lyons (Nick), Jeff Coery (doctor Edward Willhunt), Max Julien (Ellis), Cecil Kellaway (doctor Kasper), Jon Lormer (Vanderburg).

Color.

Ficción.

125 minutos.

Fecha de estreno: EE UU: 13 de mayo de 1970; España: 19 de octubre de 1978.

Comentario: Una forma natural y lógica de que se produzca una cita a la novela de Cervantes es situarla en el contexto de la comunidad educativa, como ocurre en esta película contestataria cuando Harry, un veterano de la guerra de Vietnam devenido en profesor de inglés en la universidad, hace una interesante comparación ante sus alumnos de las cruzadas de los héroes de los cómics, como Batman, el Capitán Marvel o Red Ryder, con las hazañas de don Quijote: "Es ese romanticismo del siglo XIX del que están hechos los

héroes del siglo XX”, les dice. Más adelante sabremos que uno de sus alumnos, un estudiante latino con problemas de integración, se verá inspirado por la lección y para su trabajo de análisis de un libro elegirá la lectura de la novela de Cervantes.

Cervantès, ou le prisonnier d’Alger [Cervantes, o el prisionero de Árgel]

Programa de TV.

Francia, 1970.

Producción: ORTF.

Director: Jean-Claude de Nesle.

Adaptación: Pierre Gascar.

Música: Alphonse Stallaret.

Intérpretes: Gérard Desartre (Cervantes), François Timmerman (el capitán), François Prevand (Valcárcel), Jacques Monod (Hassan), Gérard Darrieu (Navarrete), Gérard Denizot (el cojo), Maurice Gautier (Pedro), Jean-Pierre Moutier (Linares), Bertrand Migeat (Antonio), Jean Valiere (Rodrigo).

Blanco y negro.

Ficción.

65 minutos.

Fecha de emisión: 30 de junio de 1970.

Comentario: Este dramático, que fue emitido por la segunda cadena de la ORTF francesa, nos sitúa en 1575, durante el cautiverio en Argel del que iba a dar a luz a un personaje de dimensiones universales. Miguel de Cervantes. Jean-Claude de Nesle reconstituyó el escenario del drama en la abadía de Montmajor, situada cerca de Fontvieille, y en una cantera abandonada.

Cuñas literarias

Programa de TV.

España, 1970.

Producción: Televisión Española.

Narrador: Fernando Rey.

Blanco y negro.

Divulgativo.

20 minutos.

Comentario: En este espacio, el actor Fernando Rey narra catorce cuñas literarias de otras tantas obras, entre las que se incluye un fragmento de *Don Quijote de La Mancha*.

Don Quijote es armado caballero

España, 1970.

Producción: Estudios Castilla S.L.

Director: Amaro Carretero.

Realizador: Vicente Rodríguez.

Guion: Luis Calle Mora, Luis Cuñado, Rosario Navarro Sequera.

Fotografía: José Carretero Izquierdo.

Música: José María Morales, Xavier Montsalvatge.

Fondos: Ángel Cabrera.

Animación: Mauro Cáceres, Díez Follente.

Montaje: Ramón Saldías.

Color.

Ficción (dibujos animados).

11 minutos.

Comentario: Este cortometraje abarca los primeros capítulos de la novela, con la primera salida de don Quijote, la venta en la que es armado caballero, el encuentro con los mercaderes y la paliza que recibe, el regreso a casa, el escrutinio de la biblioteca y la quema de los libros, el reclutamiento de Sancho Panza y la promesa de una nueva salida.

El casamiento engañoso

Capítulo del espacio **Hora 11.**

España, 1970.

Director y Realizador: Luis Calvo Teixeira.

Adaptación: Juan Tebar (versión libre ambientada en la contemporaneidad de una parte de *El coloquio de los perros*).

Intérpretes: Carmen Fortuny, Ricardo Merino, Concha Goyanes, Berta Labarga, Joaquín

Dicenta, Ofelia Zapico, Manuel Calvo.

Blanco y negro.

Ficción.

39 minutos.

Fecha de emisión: 15 de mayo de 1970 en TVE 2, a las 23:00 horas.

Comentario: Tras un prólogo que nos contextualiza la obra de Cervantes, un cartel nos anuncia: “De cómo Juan Tébar se tomó la libertad de vestir la «Novela ejemplar» de don Miguel de Cervantes de pantalón y chaqueta”, y así es, ya que estamos ante una versión libre en la que “los personajes se llaman Susana y Miguel y están envueltos en el fenómeno de liberación de costumbres que sin discusión ha producido el *boom* turístico. Ambos protagonistas parten de representar lo que no son, y se engañan mutuamente en cuanto a su posición social, lo que no impide la alegría inmediata de su relación amorosa, y que facilita en definitiva la permanencia de sus sentimientos una vez descubierta la trampa” (Carlos Gortari en: *Tele Radio*, nº 646, 11-17 mayo de 1970, pág. 52).

Reseña: “El respeto a los clásicos propugnado por José M. Rodríguez Méndez en sus polémicos artículos de TVE va perdiéndose inexorablemente: suponemos que el admirado crítico de *El Noticiero Universal* no vio la versión que Juan Tébar hizo de *El casamiento engañoso*, de Cervantes, trasplantado al tiempo actual y con personajes que nos recordaban mucho -se notaba la mano de Calvo Teixeira- a los *de 12 lecciones de felicidad conyugal o Viaje alrededor de una pareja*. Por nuestra parte, y después de comprobar el muy mediocre resultado de *La gitanilla* en *Novela*, estamos dispuestos a aceptar toda clase de innovaciones y entre ellas las de Tébar, que nos pareció inteligente y humorística, con apuntes críticos muy dignos de ser destacados sobre nuestra sociedad y su sentido de las apariencias. Entre la libérrima adaptación de *El casamiento...* y la apolillada *misse en scéne* de *La gitanilla*, donde naufragó el espíritu de las novelas cervantinas, nos quedamos con la primera.” (Josep M.ª Baget en: *Imagen y Sonido*, nº 85, Julio de 1970).

En un lugar de La Mancha

España, 1970.

Director: Enrique Montón.

Documental.

Comentario: Cortometraje documental sobre la figura de Cervantes premiado en el concurso de cine *amateur* de la Agrupación Fotográfica de Cataluña (AFE).

Reseña: “En realidad fue la cinta que destacó más de todas las presentadas. Se trata de un cuidadoso y detallado documental sobre la personalidad de Cervantes que no se limita a destacar únicamente su obra cumbre, como puede desprenderse por el título, sino que recoge minuciosamente la biografía, lugares y documentos del escritor pasando luego a una segunda parte en la que presenta los escenarios en donde tuvieron lugar las célebres aventuras de Don Quijote y Sancho Panza. Buena realización dentro de su estilo informativo” (Agustín Contel en: *Imagen y Sonido*, nº 81, marzo de 1970).

En un lugar de la Manga

España, 1970.

Producción: Arturo González P.C.

Productores: Arturo González, Alfredo Fraile.

Director y Guion: Mariano Ozores.

Fotografía: Emilio Foriscot.

Música: Adolfo Waitzman.

Montaje: Antonio Ramírez de Loaysa.

Intérpretes: Manolo Escobar (Juan), Concha Velasco (Alicia), José Luis López Vázquez (don Felipe), Manolo Gómez Bur (Galpaña), Gracita Morales (Angustias), Luis Sánchez Polack ‘Tip’ (operario), José Luis Coll (operario), Rafael Hernández (Enrique), Álvaro de Luna (vecino).

Color.

Ficción.

95 minutos.

Fecha de estreno: 12 de noviembre de 1970.

Comentario: Más allá del evidente juego de palabras del título de la película con la frase inicial de *El Quijote*, y de alguna alusión en el diálogo (como cuando Angustias proclama tener “más letras que *El Quijote*”), nada vincula al film con el universo cervantino, salvo, una vez más, intentar vestir de espíritu quijotesco la lucha que entabla el protagonista contra una gran inmobiliaria que quiere su terreno para hacer una urbanización turística.

La fantastica storia di Don Chisciotte della Mancia

Serie de TV.

Italia, 1970.

Producción: Radiotelevisione Italiana (RAI).

Director: Carlo Quartucci.

Argumento: la novela de Miguel de Cervantes.

Adaptación y Guion: Roberto Lerici.

Música: Giorgio Gaslini.

Dirección artística: Giulio Paolini.

Intérpretes: Gigi Proietti (don Quijote), Sabina de Guida, Zoe Incrocci, Mariella Zanetti, Stefano Satta Flores, Ciro Giorgio.

Ficción.

Fecha de emisión: del 8 al 29 de abril de 1970.

Comentario: Obra para televisión compuesta de cinco capítulos que supone una versión libre, contemporánea y experimental de la novela de Cervantes, que destaca por su audaz apuesta metaficcional, ya que el público joven al que estaba destinada seguía en directo el desarrollo del espectáculo desde la sobria escenografía, y durante la puesta en escena eran libres de hacer comentarios a los actores e involucrarse en la representación.

Reseña: “Los eventos tienen lugar en los estudios de la RAI en Nápoles, pero con frecuencia incluso fuera, en la calle o en el estacionamiento adyacente. (...) El sonido es directo, cosa que hace que las voces de los actores se solapen con el ruido del tráfico, de los transeúntes y de la música de jazz improvisada por un trío de músicos que sigue fielmente los movimientos de los actores en los estudios y fuera, por la carretera. Incluso desde un punto de vista visual, el vestuario y la moda del siglo XVI se sobrepone a los coches aparcados, a la carretera asfaltada, a los micrófonos y a las cámaras que se muestran a propósito como parte integrante de la serie.” (A. Peres: “*Per il teatro*” e “*con il teatro*”. *Collaborazioni e contaminazioni teatrali in alcuni artisti italiani (1967-1977)*; tesis doctoral; Università degli Studi, Milano, año académico 2007-08, pág. 142).

La gitanilla

Emisión dentro de espacio **Novela.**

España, 1970.

Producción: TVE.

Realizador: Manuel Aguado.

Argumento: la "Novela ejemplar" homónima de Miguel de Cervantes.

Guion: Rodrigo Rubio, Rosa Romá.

Decorados: Francisco Sanabria.

Intérpretes: Tina Sainz, Luis Varela, Nicolás Dueñas, Mercedes Prendes, José Orjas, Nélida Quiroga, María José Fernández, Ignacio de Paul, Pedro Sempson.

Blanco y negro.

Ficción.

5 capítulos de 30 minutos.

Fecha de emisión: del 13 al 17 de 1970 en TVE 1, a las 21:00 horas.

Comentario: Turno para otra de las "Novelas ejemplares" de Cervantes, ahora con la actriz Tina Sainz en la piel de la gitana Preciosa.

La ínsula de Barataria

Serie de TV.

España, 1970.

Producción: Televisión Española.

Realizador: Cayetano Luca de Tena.

Argumento: la novela de Miguel de Cervantes.

Adaptación: Carlos Muñiz.

Intérpretes: Roberto Llamas (don Quijote), Alfonso del Real (Sancho), Félix Dafauce (Duque), Mayrata O'Wisiedo (Duquesa).

Blanco y negro.

Ficción.

5 capítulos de 30 minutos.

Fecha de emisión: del 28 de septiembre al 20 de octubre de 1970 en TVE 1, a las 21:00 horas.

“Puesto que los acontecimientos del relato cervantino sobre el gobierno de Sancho en su ínsula son hartamente breves y en ellos existen reiteraciones que no serían eficaces a la hora de poner en pie durante ciento veinticinco minutos de la historia, decidí remontarme en el primer capítulo a la llegada de don Quijote y Sancho al castillo de los duques, donde el caballero y su escudero son vilmente embromados por todo bicho viviente.” (Carlos Muñiz en: *Tele Radio*, nº 666, 28 septiembre–4 octubre de 1970, pág. 46).

Les Aventures de Don Quichotte

Episodio de la serie **Fanfreluche me raconte...**

Canadá, 1970.

Producción: Société Radio-Canada.

Directora: Micheline Latulippe.

Guion: Kim Yaroshevskaya.

Fotografía: Roland Martin.

Música: Herbert Ruff.

Decorados: Pierre Major.

Montaje: Claude Hébert.

Sonido: Roger Bouchard, Georges Legendre.

Vestuario: Christiane Chartier.

Ilustraciones: Lise Pepin.

Intérpretes: Kim Yaroshevskaya (Fanfreluche), Beno t Girard (don Quijote), Yves Massicotte (Rocinante), Jean Perraud (Sancho Panza).

Color.

Ficción.

25 minutos.

Fecha de emisión: 28 de enero de 1970.

Sinopsis: Fanfreluche comienza a leer un libro sobre las aventuras de don Quijote y, antes de que nos demos cuenta, llega el caballo de este, Rocinante, rasgueando una guitarra, para advertir a Fanfreluche y a cualquier lector potencial de que cierre el libro ahora, ¡que el texto es peligroso! ¡Todas esas batallas, la caballería, el romance! ¡Te sorber n el seso! ¡Don Quijote es un lunático, no quieres cruzarte en su camino! Pero Fanfreluche persiste. Y llega

don Quijote, que confunde a Fanfreluche con su amada Dulcinea. Fanfreluche trata de convencerle de lo contrario, pero a él le da igual, y canta las virtudes de ella a pesar de sus protestas. Rocinante, mientras, trata de evitar que don Quijote diga nada, implora todo el tiempo a Fanfreluche que cierre de una vez el maldito libro...

Comentario: La serie canadiense *Fanfreluche me raconte...* contó con 46 episodios que fueron emitidos entre 1968 y 1971. Destinada a un público infantil, la Fanfreluche del título es una muñeca (interpretada por la actriz Kim Yaroshevskaya, también creadora y guionista de la misma) que cuenta conocidos cuentos y leyendas a sus jóvenes espectadores. Pero, con frecuencia, Fanfreluche no duda en intervenir en las historias cuando no le parece bien el desarrollo de los acontecimientos y discute con los protagonistas, lo que la pone en verdaderos aprietos. El capítulo que nos ocupa es el quinto de la quinta temporada de la serie, y en él, curiosamente, la intervención Fanfreluche en la acción potencia en este caso el dispositivo metaliterario ya de por sí implícito en la novela de Cervantes.

La rodilla de Clara (Le genou de Claire)

Francia, 1970.

Producción: Les Films du Losange.

Productores: Barbet Schroeder, Pierre Cottrell.

Director y Guion: Eric Rohmer.

Fotografía: Néstor Almendros.

Montaje: Cécile Decugis.

Sonido: Jean-Pierre Ruh.

Intérpretes: Jean-Claude Brialy (Jérôme) Aurora Cornu (Aurora), Béatrice Romand (Laura), Laurence de Monaghan (Claire), Michèle Montel (madame Walter), Gérard Falconetti (Gilles), Fabrice Luchini (Vincent).

Color.

Ficción.

105 minutos.

Fecha de estreno: Francia: 9 de diciembre de 1970; España: 3 de diciembre de 1971.

Comentario: Como ya vimos, el cineasta Eric Rohmer abordó la novela de Cervantes en un capítulo de la serie *En profil dans le texte* (1965) y ahora en esta película, que es la quinta de

su ciclo "Cuentos morales", se produce una cita a don Quijote al poco de comenzar la película. En casa de Jérôme, éste enseña a Aurora unos frescos que según él fueron pintados por un soldado español del siglo XVII, y uno de ellos representa a don Quijote y Sancho montados a lomos de Clavileño con los ojos vendados. Sobre esta escena, véase el texto de Antonio Santamarina en este mismo libro.

Informaciones (NO-DO Nº 1421-A)

España, 1970.

Producción: NO-DO.

Blanco y negro.

Reportaje.

2 minutos.

Fecha de estreno: 30 de marzo de 1970.

Comentario: Este reportaje forma parte del apartado Informaciones, y recoge una exposición sobre lugares de la Mancha así como de escultores y pintores manchegos, además de un apartado para mostrar numerosas ediciones y traducciones de *El Quijote*.

Patton (Patton)

EE UU, 1970.

Producción: Twentieth Century Fox.

Productores: Frank McCarthy, Frank Caffey.

Director: Franklin J. Schaffner.

Guión: Francis Ford Coppola, Edmund H. North.

Fotografía: Fred J. Koenekamp.

Música: Jerry Goldsmith.

Dirección artística: Gil Parrondo, Urie McCleary.

Montaje: Hugh Fowler.

Intérpretes: George C. Scott (General George S. Patton), Karl Malden (General Omar N. Bradley), Stephen Young (capitán Chester B. Hansen), Michael Strong (brigada Hobart Carver)... Siegfried Rauch (capitán Oskar Steiger), Richard Münch (coronel general Alfred Jodl).

Color.

Ficción.

172 minutos.

Fecha de estreno: EE UU: 18 de febrero de 1970; España: 10 de mayo de 1971.

Comentario: En esta superproducción que aborda la biografía del controvertido general del título, se produce el siguiente diálogo entre dos oficiales nazis hablando sobre la actitud de George S. Patton ante la guerra:

Capitán Oskar Steiger: "Señor, ¿no lo ve?"

Coronel general Alfred Jodl: "¿Qué?"

Capitán Oskar Steiger: "¡Don Quijote lucha contra seis mercaderes de Toledo y defiende el honor de Dulcinea!"

Coronel general Alfred Jodl: "¿Quién demonios es Dulcinea?"

Reportage sur un squelette. Masques et bergamasques

Producción para TV.

Francia, 1970.

Producción: ORTF.

Director y Guion: Michel Mitrani.

Argumento: José Bergamín.

Fotografía: Charlie Gaeta.

Música: Jean Wiener.

Decorados: Georges Levy.

Vestuario: Pierre Cadot, Leonor Fini, Rostislav Doboujinsky.

Intervienen: Adelaïde Blasquez, Florence Delay, Jean Lescot (Malvillos), Germaine Montero, Pierre Arditi (arlequín 1), Maurice Benichou (arlequín 2), Paul Le Person (barbero), Judith Magre (Médea), Daniel Emilfork (el diablo), René Clermont (el caballero), Maurice Garrel (don Quijote), Robert Etcheverry (don Juan), Georges Aminel (Jason), Jean Hoffmann, José Luis de Villalonga (duque de Segovia), Bernard Garnier (la cabeza), Franck Estange (Micifuz).

Color.

Documental-Ficción.

103 minutos.

Fecha de emisión: 24 de marzo de 1970.

Comentario: El filósofo y ensayista español José Bergamín evoluciona aquí en una especie de fantasmagoría en la que es el personaje principal. Mascaradas simbólicas tienen lugar en el hotel Marais donde nos encontramos con personajes irreales, los mismos de las obras de Bergamín, y personajes reales, amigos del autor. Entre los personajes, están don Quijote y don Juan: “Hace tiempo imaginé un diálogo entre don Quijote y don Juan, que tenía lugar a las puertas del infierno. Don Juan sale del infierno, abandona el infierno, y don Quijote quiere entrar. Don Quijote para destruirlo, y don Juan quizá para reafirmarlo eternamente”, oímos en *off* al propio Bergamín nada más empezar la película mientras camina por una calle de París, y a continuación vemos a los citados personajes. Como comenta J. Lillo: “En el documental *Máscaras y bergamascos* el propio Bergamín expresa sus ideas sobre la paradoja y sobre la gestación de sus personajes literarios, algunos de los cuales, bajo diversas máscaras, expresan ellos mismos su pensamiento y sus ideas sobre la vida, la muerte, la creación y ciertos mitos españoles.” (ABC, 30 de junio de 1996, con motivo de su emisión en La 2 de TVE, el 30 de junio de 1996 dentro del espacio *La noche temática* que ya comentamos al hablar de *Les Anges exterminés*).

The Adventures of Don Quick

Serie de TV.

Gran Bretaña, 1970.

Producción: London Weekend Television (LTW).

Productor ejecutivo y Creador: Peter Wildeblood.

Directores: Mike Newell, Cyril Coke, Bob Hird, Quentin Lawrence, Cliff Owen, Bill Turner.

Guion: Peter Wildeblood, Keith Miles, Ken Hill, Charlotte Plimmer, Denis Plimmer.

Diseño de producción: Bryan Bagge, Rodney Cammish, John Emery.

Intérpretes: Ian Hendry (capitán Don Quick), Ronald Lacey (sargento Sam Czopanser).

Color.

Ficción.

6 episodios de 50 minutos.

Fecha de emisión: del 30 de octubre al 4 de diciembre de 1970.

Comentario: Esta serie es una parodia de ciencia ficción basada en los personajes de la

novela de Cervantes, algo que podemos ver ya desde los títulos de la cabecera, donde de inicio aparecen sendas figuras de don Quijote y Sancho sobre sus monturas formadas por píxeles cuadrados. Y también en los nombres de sus protagonistas: el capitán don Quick y su ayudante el sargento Sam Czopanser, quienes forman el Escuadrón Intergaláctico de Mantenimiento. En cada episodio aterrizan en un planeta distinto para llevar a cabo algún mantenimiento regular, pero se enredan intentando corregir errores que no existen, interfiriendo en las tradiciones y equilibrios locales, con consecuencias negativas para sus pobladores.

Formada por tan solo seis episodios, solo parece que se conserva el primero de ellos, titulado *The Benefits of Earth*, dirigido por Mike Newell. En él, nuestros protagonistas llegan a un planeta compartido por dos razas, una técnicamente avanzada pero adicta a la guerra y al sacrificio humano, la otra viviendo en un mundo de ensueño de paz y sensibilidad (por cierto, una de las mujeres de esta raza se llama Dulcie, evidente diminutivo de Dulcinea). Don Quick intercede para que vivan en armonía, y cree haberlo conseguido. Hacia el final encontramos un último guiño al *Quijote*: la tribu salvaje tiene unos molinos de viento, que suscitan temor a la tribu pacífica, pero don Quick tranquiliza a estos y les dice que son inofensivos. Cuando despegan, los molinos de viento resultan ser poderosas máquinas de destrucción...

A Vida do Grande D. Quixote de la Mancha e do Gordo Sancho Pança

Producción para TV.

Portugal, 1971.

Producción: RTP.

Director: Jorge Listopad.

Argumento: la obra teatral homónima de António José da Silva.

Intérpretes: Álvaro Benamor (don Quijote), Nicolau Breyner (Sancho Panza), António Montez, Maria Olguim, Eduarda Pimenta, Catarina Avelar.

Comentario: António José da Silva, apodado 'El judío' (1705-1739), escribió en 1733 su pieza teatral *A Vida do Grande Dom Quixote de la Mancha e do Gordo Sancho Pança* basándose en la segunda parte de *El Quijote* de Miguel de Cervantes, y, como muchas de sus obras, estaba pensada para ser interpretada por títeres, que el mismo manipulaba. Pero no es el

caso de esta adaptación de la televisión portuguesa, que fue realizada con actores.

Don Kihot i Sanco Pansa

Producción para TV.

(antigua) Yugoslavia, 1971.

Producción: Radiotelevijiza Beograd.

Director: Zdravko Sotra.

Argumento: la obra teatral de Mijaíl A. Bulgákov.

Intérpretes: Ljubisa Bacic, Toma Kuruzovic, Predrag Lakovic, Tamara Miletic, Dusan Pocek, Vladimir Popovic, Ljubica Sekulic, Olga Stanisavlejjic.

Blanco y Negro.

Ficción.

120 minutos.

Comentario: Producción realizada para la televisión que al parecer no se basa en la novela de Cervantes sino en la obra teatral *Don Quijote* que, inspirándose en aquella, escribió en 1938 el gran novelista y dramaturgo ucraniano Mijaíl A. Bulgákov (1891-1940), conocido mundialmente por su novela *El maestro y Margarita*.

Don Pichote

Alemania, 1971.

Producción: Amor Film.

Color.

Ficción (dibujos animados)

30 minutos.

Don Pichote, con su poderosa lanza, recorre los ambientes manchegos sofocando la pasión de las damiselas.

Se trata de un cortometraje pornográfico de animación, perteneciente a una serie de parodias de obras de la literatura y de la historia realizadas por esta productora alemana.

Don Quijote del Oeste (Scandalous John)



EE UU, 1971.

Producción: Walt Disney Pictures.

Productores: Tom Leetch, Bill Walsh.

Director: Robert Butler.

Argumento: basado en la novella de Richard Gardner.

Guion: Bill Walsh, Don DaGradi.

Fotografía: Frank V. Phillips.

Música: Rod McKuen.

Dirección artística: John B. Mansbridge.

Decorados: Emile Kuri, Frank R. McKelvy.

Montaje: Cotton Warbuton.

Sonido: Robert O. Cook.

Intérpretes: Brian Keith (John McCandless), Alfonso Arau (Paco), Michele Carey (Amanda McCandless), Rick Lenz (Jimmy Whittaker), Harry Morgan (*sheriff* Pippin), Simon Oakland (Barton Whittaker), Bill Williams (*sheriff* Hart), Christopher Dark (Card Dealer), Fran Ryan (granjera), Bruce Glover (Sludge), Richard Hale (indio viejo), Jimmy Lydon (Grotch), John Ritter (Wendell), Iris Adrian (Mavis), Larry D. Mann (camarero).

Color.

Ficción.

117 minutos.

Fecha de estreno: EE UU: 22 de junio de 1971.

Sinopsis: Paco es contratado como ayudante en el rancho de John McCanless. La hija de John, Amanda, ama a Jimmy Whittaker, el recaudador de hipotecas, cuyo padre quiere el rancho para construir una presa. John decide vender su rebaño para pagar la deuda, pero éste consiste en una sola vaca. Después de visitar la ciudad, John y Paco son requeridos y perseguidos por el *sheriff*, y también por Amanda y Jimmy. John vive en un mundo imaginario, y confunde a una pandilla de motociclistas con indios. Jimmy y Amanda encuentran finalmente a John y Paco encarcelados. Llega el padre de Jimmy y les ayuda a escapar. John y el padre de Jimmy se pelean, ganando el primero la partida, pero entonces John es asesinado por el secretario de Whittaker. Jimmy y Amanda deciden casarse y mantener el rancho, y a Paco le ofrecen el “rebaño” como regalo de despedida. Mientras se aleja cabalgando, le parece oír la voz de John guiándole.

Comentario (ES): Esta película, inusual para Disney, está basada en el libro homónimo escrito por Richard Gardner en 1963, pero la influencia es obviamente cervantina, en la que don Quijote vendría a ser el viejo John McCanless, y su ‘escudero’ Sancho Panza, el simpático mexicano Paco, que le acompaña en su ‘salida’ para vender la vaca que le permita salvar el rancho. De hecho, el *Boletín Mensual de Cine* de octubre de 1971 se refiere a ella como a “una extraña variante de don Quijote”, y los españoles lo vieron así, como parece indicar su título español: *Don Quijote del Oeste*.

El detective y la doctora (They Might Be Giants)

EE UU, 1971.

Producción: Newman-Foreman Company.

Productor: John Foreman.

Director: Anthony Harvey.

Guión: James Goldman, basado en su propia obra.

Fotografía: Victor J. Kemper.

Diseño de producción: John Robert Lloyd.

Música: John Barry.

Montaje: Jerry Greenberg.

Vestuario: Ann Roth.

Intérpretes: George C. Scott (Justin Playfair), Joanne Woodward (doctora Watson), Jack Gilford (Wilbur Peabody), Lester Rawlins (Blevins Peabody), Al Lewis (mensajero), Rue McClanahan (Daisy), Ron Weyand (doctor Strauss), Oliver Clark (señor Small), Theresa Merritt (Peggy), Jenny Egan (señorita Finch), F. Murray Abraham (Clyde).

Color.

Ficción.

96 minutos.

Fecha de estreno: EE UU: 9 de junio de 1971.

Comentario: El título original de la película, que se puede traducir como “Podrían ser gigantes”, es una evidente referencia al personaje de don Quijote de un film que además se abre con una cita del diario del doctor John Watson, amigo y ayudante de Sherlock Holmes, en la que, comparando a personajes con sus enemigos, alude a don Quijote y los molinos de viento. Y es que el protagonista, Justin Playfair, enloquece tras la muerte de su esposa y se cree Sherlock Holmes, como Alonso Quijano creyó ser un caballero andante. Y si este consiguió convencer a su vecino Sancho Panza para que fuera su escudero, aquel consigue que la doctora Watson (qué otro nombre sino), fascinada por su personalidad, le acompañe en su disparatada búsqueda de su archienemigo Moriarty por la calles de Nueva York.

En un mundo nuevo: Karina

Producción para TV.

España, 1971.

Producción: Televisión Española.

Realizador: Valerio Lazarov.

Fotografía: Jorge Herrero.

Canción: Rafael Trabucchelli (música), Tony Luz (letra).

Intérprete: Karina.

Color.

Ficción (videoclip).

3 minutos.

Comentario: La edición del Festival de Eurovisión de 1971, celebrada en Dublín, contó como novedad que los países participantes tenían que mandar un video promocional de sus

canciones, lo que vendría a ser un videoclip. Televisión Española hizo el suyo con la cantante Karina (María Isabel Llaudes Santiago, 1945) y su canción *En un mundo nuevo*, nuestra representante de ese año. En un momento dado del videoclip Karina se encuentra haciendo autostop en la carretera y por ella pasan don Quijote y Sancho sobre sus monturas... Por cierto, Karina quedó en segundo lugar, por detrás de la representante de Mónaco, Séverine.

Jeromín

Serie del espacio **Novela**.

España, 1971.

Producción: Televisión Española.

Argumento: la novela homónima del Padre Coloma.

Adaptación: Juan Alarcón Benito.

Intérpretes: Jaime Blanch (Jeromín adulto), Quique San Francisco (Jeromín adolescente), Eddy Lager (Jeromín niño), Manolo Galiana (príncipe Carlos), Rafael Guerrero (Alejandro Farnesio), Mayrata O'Wissiedo (Magdalena de Ulloa), Manuel Gallardo (Felipe II).

Blanco y negro.

Ficción.

10 capítulos de 30 minutos.

Fecha de emisión: del 27 de septiembre al 8 de octubre de 1971.

Comentario: Basada en la novela histórica del mismo título del escritor Luis Coloma, narra la vida de don Juan de Austria, el hijo natural del emperador Carlos V y hermano de Felipe II. Su inclusión se debe a que en la Batalla de Lepanto nos encontramos con la presencia, en una de las galeras, de Miguel de Cervantes. El papel de "Jeromín" ya adulto lo interpreta Jaime Blanch, quien ya hizo el mismo papel, pero siendo un niño, en la adaptación de la novela que realizó Luis Lucia en 1953.

La Mancha, ruta de Don Quijote

España, 1971.

Producción: NO-DO.

Director: José López Clemente.

Guion: José López Clemente, Tomás Alda.

Fotografía: Joaquín Hualde.

Montaje: Antonio G. Valcárcel.

Truca: Christian Anwander, Juan García.

Sonido: Jaime Moreno.

Color.

Documental.

21 minutos.

Comentario: Documental de la serie *Imágenes* en el que se hace un recorrido por los lugares donde anduvo don Quijote. La región de La Mancha ha convertido la famosa ruta en un reclamo turístico.

Lepanto

Programa para TV.

España, 1971.

Producción: Televisión Española.

Dirección y Guion: Jesús Fernández Santos.

Blanco y negro.

Documental.

27 minutos.

Fecha de emisión: 7 de octubre de 1971.

Comentario: Especial conmemorativo realizado con motivo del 400 aniversario de la batalla de Lepanto.

Reseña: “Contra lo que podía pensarse –y hasta temer- no había un canto triunfalista de la gesta sino el documento puntual y detallado de los hechos realizado con gráficos, planos, retratos, etc., conjugados con mucha habilidad por Fernández Santos. Entre los aciertos de *Lepanto* debería de citarse en un primer plano el punto de vista adoptado por Fernández Santos, que en cierta forma individualizó la batalla centrándola en un famoso personaje que fue protagonista: Miguel de Cervantes, allí un soldado anónimo, por los que se desarrollaba la historia. Lo que en la primera parte del documental había sido la exposición de datos e informes de carácter histórico-científico, adquiriría ahora el tono humano y personal al dejar en segundo término las míticas figuras militares de la batalla y centrar la atención en un

hombre que después alcanzaría fama universal y perdurable; esta idea argumental añadía una nueva y singular dimensión al documento histórico” (J.M. Baget en: *Imagen y Sonido*, nº 104, febrero de 1972).

Página en color (NO-DO Nº 1510-A)

España, 1971.

Producción: NO-DO.

Fotografía: José Luis Sánchez.

Locución: Francisco Cantalejo Martínez.

Color.

Reportaje.

2 minutos.

Fecha de estreno: 13 de diciembre de 1971.

Comentario: *Página en Color* es el título otorgado a este bloque de noticias acerca de la iniciación de una sucesión de cenas conmemorativas en Alcalá de Henares en honor a Cervantes, durante las que unos actores interpretaban escenas de las obras del escritor.

Rinconete y Cortadillo

Capítulo del espacio **Hora 11.**

España, 1971.

Producción: Televisión Española.

Director y Realizador: Miguel Picazo.

Argumento: la “Novela ejemplar” homónima de Miguel de Cervantes.

Adaptación y Guion: Miguel Picazo, Manuel López Yubero.

Música: Antonio Pérez Olea.

Intérpretes: José S. Isbert (Rinconete), Jesús Fernández (Cortadillo), Miguel Picazo (Monipodio), Enriqueta Carballeira, Maruja Isbert, Aurora Redondo, Julia Peña, María Elena Flores, Paco Algora, Jaime Nervo, Eduardo Suárez.

Blanco y negro.

Ficción.

50 minutos.

Fecha de emisión: 9 de octubre de 1971, en TVE 2, a las 22:30.

“Hemos indicado antes –al referirnos a la incorporación de Picazo a TVE- que era ésta su obra maestra. Y así es, en realidad, ya que la aportación personal del realizador es aquí fundamental, no sólo por su participación en el guion, sino también ante las cámaras sustituyendo a un actor enfermo, uno de los protagonistas, y dirigiendo el espectáculo de bailes y canciones que es la base argumental de toda la segunda parte del relato desarrollada en la cueva de la que Monipodio es rey y señor.

De la obra cervantina, Picazo ha aprendido la alegría de vivir –a veces sobrevivir- que tienen sus personajes, de gozar del día de hoy sin pensar en el mañana, y la enorme humanidad que el autor le supo infundir. No hay aquí personajes arquetípicos sino hombres y mujeres del pueblo que ríen, aman y sufren en un mundo y una sociedad que aceptan inconscientemente y del que tratan de sacar el mejor partido posible.

Rinconete y Cortadillo es como una fiesta llena de vitalidad en la que las cámaras parecen haberse introducido superando la barrera del tiempo y del espacio. Gran mérito el de los actores que vivían sus personajes con una naturalidad pocas veces tan conseguida en T.V. mientras, desde el mismo escenario, Miguel Picazo movía los hilos de la representación y del espectáculo. A señalar la estupenda intervención de Julia Peña, vibrante y sensual, que hace un solo interpretativo de primerísima categoría, probablemente el mejor que hemos visto en TVE durante este año.” (J. M. Baget en: *Imagen y Sonido*, nº 104, febrero de 1972).

Der Ritter von der traurigen Gestalt

Producción para TV.

Alemania, 1972.

Director: Imo Moszkowicz.

Argumento: la obra teatral de Yves Jamiaque.

Guion: Hans-Joachim Strehlow.

Intérpretes: Karl-Maria Schley (don Quijote), Manfred Lichtenfeld (Sancho Panza), Gaby Dohm (Maritormes), Brigitte Dryander, Klaus Herm, Bruno W. Pantel, Antje Roosch.

Color.

Ficción.

Dos capítulos

Fecha de emisión: 1 y 4 de abril de 1972 por la ORF2; 31 de octubre y 1 de noviembre de 1972 por ARD.

Sinopsis: Un cierto señor Quijada, ávido lector de novelas, se ve a sí mismo como un caballero. Decide hacerse nombrar en adelante don Quijote y comienza sus aventuras...

Don Kihot

(antigua) Yugoslavia, 1972.

Producción: Neoplanta Film.

Director, Guion, Diseño, Animación y Fondos: Borislav Šajtinac.

Fotografía: Veka Kokalj.

Montaje: Vera Mihajlović.

Color.

9 minutos.

Ficción (dibujos animados)

Comentario: Don Quijote y Sancho Panza, personajes de la famosa novela de Miguel de Cervantes, completan su misión de varias maneras en este cortometraje del aclamado director de origen serbio Borislav Šajtinac (1943), realizado poco antes de que abandonara su país rumbo a Alemania.

El hombre de La Mancha (Man of La Mancha/L'uomo della Mancha)

EE UU/Italia, 1972.

Producción: United Artists/Produzioni Europee Associate.

Productor ejecutivo: Alberto Grimaldi.

Director y Productor: Arthur Hiller.

Argumento: el musical homónimo escrito por Dale Wasserman.

Guion: Dale Wasserman.

Música: Mitch Leigh; adaptada y conducida por Laurence Rosenthal.

Canciones: Joe Darion.

Coreografía: Gillian Lynne.

Fotografía: Giuseppe Rotunno.

Decorados y Vestuario: Luciano Damiani.

Montaje: Robert C. Jones.

Sonido: David Hildyard, Richard Portman.

Maquillaje: Charles Parker, Euclide Santoli, Giuseppe Annunziata.

Peluquería: Amalia Paoletti, Ramón Gow, Ada Palombi.

Intérpretes: Peter O'Toole (Cervantes/don Quijote), Sofía Loren (Aldonza/Dulcinea), James Coco (Sancho Panza), Harry Andrews (gobernador/ventero), John Castle (duque/Sansón Carrasco), Brian Blessed (Pedro), Ian Richardson (cura), Julie Gregg (Antonia), Rosalie Crutchley (ama), Gino Conforti (barbero), Marne Maitland (capitán de la guardia), Dorothy Sinclair (ventera), Miriam Acevedo (Fermina), Roy Jones (arriero), Teddy Green (arriero), Peter Johnston (arriero), Fred Evans (arriero), Connell Miles (arriero), Mario Donen (arriero), Dominic Bartó (arriero), Steffen Zacharias (arriero), Francesco Ferrini (arriero), Poldo Bendani (arriero), Paolo Gozolino (arriero), Peppi Borza (arriero), Lou Zamprogna (arriero).

Color.

Ficción.

132 minutos.

Fecha de estreno: EE UU: 11 de diciembre de 1972; España: 25 de diciembre de 1972; Italia: 8 de septiembre de 1973.

Sinopsis: Arrestado por la Inquisición española, Cervantes y su sirviente son arrojados a los calabozos y atracados por los prisioneros. Se lleva a cabo un falso juicio. Para recuperar su precioso manuscrito, Cervantes ha de relatar la historia que contiene y defenderla. Los prisioneros interpretan la historia y preparan el escenario en el que don Quijote y su escudero salen para restaurar la época de la caballería. Tras un encuentro con un molino al que don Quijote ve como su enemigo, el Encantador Oscuro, la pareja llega a una posada. Quijote cree que es un castillo y Aldonza, la joven sirviente, le parece su noble dama Dulcinea. Algunos arrieros se burlan de don Quijote cuando su sobrina y su novio, Carrasco, llegan para advertirle de las últimas intenciones del Encantador Oscuro, con la intención de arrastrarle a casa. Sorprendentemente, don Quijote gana a los arrieros en la pelea que se forma, y el casero de la posada le nombra caballero. Se marcha al día siguiente y se encuentra con una desolada Aldonza, que ha sido golpeada por los arrieros al intentar cumplir con las aspiraciones de su caballero. Entonces aparece Carrasco, disfrazado del Encantador Oscuro, y Quijote es derrotado. Forzado a mirarse en un espejo, Quijote se desmaya de la desesperación. En su lecho de muerte, Aldonza pasa a su habitación y le

ayuda a confirmar su “caballería”. Muere en el éxtasis de una fe renovada. Los prisioneros están tan conmovidos que le devuelven el manuscrito a Cervantes, justo antes de ser requerido por la Inquisición...

Comentario (ES/PM): Tras la exitosa retransmisión televisiva en directo de su pieza *I, Don Quixote* en 1959, en 1965 Dale Wasserman decidió reconvertirlo en un musical para Broadway con el título de *Man of La Mancha*, que tuvo una no menos exitosa trayectoria y todavía hoy se sigue representando en todo el mundo. En España, sin ir más lejos, se representó por primera vez en el Teatro de la Zarzuela el 30 de septiembre de 1966, con Luis Sagi-Vela como Cervantes/don Quijote, Nati Mistral como Aldonza/Dulcinea y José Franco como Sancho Panza. La adaptación cinematográfica se hizo de rogar, pues hubo de esperar hasta 1972 para ver este *El hombre de La Mancha (Man of La Mancha)* convertido en un musical cinematográfico, si bien en este caso el éxito no fue el esperado, en parte por razones artísticas. Y es que es una pena que los productores siguieran en esta película la entonces popular costumbre de Hollywood de utilizar actores no cantantes en papeles de cantantes. Tanto Peter O’Toole como Sofía Loren ya habían demostrado sus dotes de interpretación, y a nadie se le ocurría cuestionar los encantos físicos de Sofía (aparentemente, le pagaron 25.000\$ por su papel), pero como cantantes... la verdad es que no tenían mucho que hacer (Sofía Loren si llegó a cantar, pero Peter O’Toole fue doblado en las canciones). Quizás la mejor manera de resumirlo es con el título de una de las más notorias canciones del espectáculo: *El sueño imposible*.

Aunque se filmó en 35 mm, la película se extendió a 70 mm para Londres, Inglaterra, y probablemente otras exhibiciones. La versión lanzada en Alemania fue reducida a 120 minutos. En aquél tiempo, se realizó un tráiler de promoción de unos 10 minutos, que contenía escenas e instantáneas de la producción y que estaba comercialmente disponible al público en 8 mm.

National Board of Review, EE UU, 1972: Mejor Actor (Peter O’Toole por esta película y por *La clase dominante*).

Harvard Lampoon Movie Worsts, EE UU, 1972: Novena en la lista de las diez peores películas del año.

Reseña: “Ya es hora de decir que Dale Wasserman entró ‘a saco’ en la inmortal novela de Cervantes, *Don Quijote*, y la amoldó al gusto del público americano por medio de una adaptación muy tipo *Reader’s Digest*, es decir, a base de entresacar los episodios más

famosos de la novela y alterar a su conveniencia aquellos que no podían desarrollarse de una forma espectacular. Dado el conocimiento aproximado que el público tenía de la novela, éste aceptó de buen grado las extravagancias y libertades que se permitía mister Wasserman, aderezadas, eso sí, con algunas bellas romanzas de las que muy pronto destacó *El sueño imposible*, convertida en todo un estándar para cantantes de buena escuela como Johnny Mathis, Frank Sinatra y otros.” (J. M^a Baget Herms en: *Teleprograma*).

Página en color (NO-DO Nº 1552-A)

España, 1972.

Producción: NO-DO.

Color.

Reportaje.

2 minutos.

Fecha de estreno: 2 de octubre de 1972.

Comentario: Dentro de la serie *Página en color*, el reportaje nos lleva hasta el rodaje de *Don Quijote cabalga de nuevo* en el Palacio de Avellaneda de Peñeranda de Duero (Burgos). El presidente del Banco Cinematográfico de México se ha desplazado para asistir a la primera vuelta de manivela y hacer personalmente la primera claqueta. Se rueda la secuencia de Sancho Panza (Cantinflas) como gobernador de la Ínsula Barataria.

Reportajes (NO-DO Nº 1523-B)

España, 1972.

Producción: NO-DO.

Blanco y negro.

Reportaje.

2 minutos.

Fecha de estreno: 13 de marzo de 1972.

Comentario: Dentro del apartado “Reportajes”, encontramos uno sobre los festivales de invierno de danza en Moscú, con la actuación de los bailarines Vladimir Vasiliev y Ekaterina Maximova interpretando *Don Quijote*.

Solaris (Solyaris)

(antigua) URSS, 1972.

Producción: Mosfilm, Agrupación Artística de Escritores y Cineastas.

Director: Andrei Tarkovski.

Argumento: la novela homónima de Stanisław Lem.

Guión: Andrei Tarkovski, Fridrikh Gorenshteyn.

Fotografía: Vadim Yusov.

Música: Eduard Artemev.

Diseño de producción: Mikhail Romadin.

Montaje: Lyudmila Feyginova.

Sonido: Semyon Litvinov.

Vestuario: Nelli Fomina.

Intérpretes: Natalya Bondarchuk (Khari), Donatas Banionis (Kris Kelvin), Jüri Järvet (doctor Snaut), Vladislav Dvorzhetskiy (Anri Berton), Nikolay Grinko (Nik Kelvin), Anatoliy Solonitsyn (doctor Sartorius).

Color.

Ficción.

165 minutos.

Fecha de estreno: URSS: 5 de febrero de 1973; España: 3 de enero de 1979.

Comentario: El director ruso Andrei Tarkovski (1932-1986) era un gran conocedor de la cultura española, y apreciaba en particular a Cervantes y su novela *El Quijote*. Por eso, al abordar la adaptación de la obra maestra del prolífico escritor polaco Stanisław Lem (1921-2006), *Solaris* (1961), Tarkovski añadió de su cosecha varias referencias más a la novela de Cervantes que la única y breve que hay en la novela de Lem cuando para describir el rostro de Sartorius, Kelvin lo compara al de don Quijote. En la película esta cita no aparece, pero sí otras, la principal de las cuales se produce en la biblioteca de la estación espacial, decorada con muebles clásicos y cuadros, entre los que destaca *Los cazadores en la nieve*, de Pieter Brueghel 'El Viejo'. Reunida la tripulación allí con motivo del cumpleaños del doctor Snaut, éste toma un ejemplar de *El Quijote* y pide a Kris que lea un pasaje, que corresponde al capítulo 68 de la segunda parte, una réplica de Sancho a su amo alabando el sueño. Posteriormente, el libro queda sobre la mesa abierto en una ilustración emblemática de

Gustave Doré, en la que amo y escudero cabalgan en su primera salida juntos y Sancho le recuerda a don Quijote lo de su ínsula. Esta escena corresponde al capítulo 7 de la primera parte, y el libro así abierto aparecerá dos veces más, una antes y otra después de la escena que hemos descrito, “en diversos y significativos momentos, apuntando la existencia de referencias simbólicas, no siempre fácilmente descifrables”, señala Lope Molina, quien, en su agudo ensayo, señala que “Tarkovski cita cinematográficamente el *Quijote* para atraer la atención del espectador hacia el hecho de que las reflexiones representadas en y por la película han de interpretarse dentro de una larga tradición de reflexiones literarias, artísticas y filosóficas sobre temas como el sueño, el conocimiento, la conciencia, y la compleja relación y los límites borrosos que existen entre la realidad, por una parte, y, por la otra, la fantasía, la imaginación, la ficción, el sueño, etc.” (*Solaris y El Quijote*, en Hans Christian Hagedorn [coord.]: *Don Quijote, cosmopolita. Nuevos estudios sobre la recepción internacional de la novela cervantina*; Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2009, págs. 405-406).

The Life and travels of Miguel de Cervantes author of “Don Quixote”

Producción para TV.

Gran Bretaña, 1972.

Producción: Threshold Film Productions.

Director, Productor y Guion: Joseph P. Ryan.

Fotografía: Robin Browne.

Montaje: Alan Bell

Narrador: Frank Finlay.

Color.

Documental.

50 minutos.

Fecha de emisión: 28 de diciembre de 1972.

Comentario: Como indica su título, el documental se centra en la vida de Miguel de Cervantes hasta su muerte, y fue emitido por la BBC One.

Vendimia en La Mancha

España, 1972.

Producción: Objectivo Films.

Director y Guion: Manuel del Río.

Fotografía: Ramón Sempere.

Montaje: Pedro Sevilla.

Sonido: José Luis Cabañas.

Música: canciones populares interpretadas por Felipe y su familia.

Locución: Carlos Revillas.

Voces: Joaquín Vidriales (Don Quijote), Ángel Ter (Sancho).

Color.

Documental.

9 minutos.

Comentario: Documental costumbrista sobre diferentes aspectos de la vendimia y del vino en algunos lugares de La Mancha. La confusión de don Quijote con los molinos de viento propone el comienzo.

A rapariga dos fósforos

Producción para TV.

Portugal, 1973.

Producción: Cinequanon.

Director y Guion: Luis Galvão Teles.

Argumento: la novela *Dom Quixote, as Velhas Viúvas e a Rapariga dos Fósforos*, de José Cardoso Pires.

Intérpretes: Orlando Costa, Margarida Carpinteiro.

Ficción.

Comentario: Como vemos, esta producción para televisión que fue emitida por la RTP, es una adaptación de la novela de corta extensión *Dom Quixote, as Velhas Viúvas e a Rapariga dos Fósforos*, escrita en 1952 por José Cardoso Pires (1925-1998), y que está protagonizado por una joven de dieciséis en la pobreza extrema que vive con su anciana abuela ciega, la cual, como si fuera un vampiro, la muerde los brazos, dejándola marcada, por lo que decide

huir de su lado.

Cervantes en la Biblioteca Nacional

Capítulo del programa **Biografía**.

España, 1973.

Producción: Televisión Española.

Director, Guion y Comentario: Arturo Ruiz Castillo.

Fotografía: Julio Ortas.

Montaje: Alfonso Peña.

Intervienen: Guillermo Guastavino, Justo García Morales, Antonio Juan Onieva, Juan Antonio Cabezas.

Blanco y negro.

Documental.

27 minutos.

Comentario: Documental biográfico rodado en 16 mm. sobre Cervantes y la colección cervantina de la Biblioteca Nacional de Madrid. Se narra el origen y los fondos que contiene, así como las diferentes y sucesivas ediciones de *El Quijote*, tanto en España como en el resto del mundo.

Don Quijote cabalga de nuevo



España/México, 1973.

Producción: Oscar Producciones Cinematográficas, S.A./Rioma Films, S.A.

Productores ejecutivos: José Antonio Junceda, Jacques Gelman.

Director y Productor asociado: Roberto Gavaldón.

Argumento: basado libremente en la novela *Don Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes.

Adaptación, Guion y Diálogos: Carlos Blanco.

Fotografía: Francisco Sempere.

Música: Waldo de los Ríos.

Director de arte: Gil Parrondo.

Ambientación: Julián Mateos.

Montaje: Juan Serra.

Sonido: James Willis, Soledad López.

Vestuario: Agustín Jiménez.

Maquillaje: Mariano García.

Peluquería: Antonia López.

Intérpretes: Fernando Fernán-Gómez (don Quijote), Mario Moreno 'Cantinflas' (Sancho Panza), María Fernanda D'Ocón (Dulcinea), Mary Francis (Altisidora), Ricardo Merino (bachiller), Javier Escrivá (escribano/Cervantes), José Orjas (juez), Emilio Laguna (duque), Alberto Fernández (cura), Laly Soldevila (duquesa), María Luisa Ponte (ama), Serafín García Vázquez (gran chambelan), Valeriano Andrés (barbero), Manuel Alexandre (hombre juicio), Rafael Hernández (mulero), Luis Morris (Merlín), Agustín González (mayordomo), Valentín Tornos (notario), Diana Lorys (mujer juicio), Joaquín Pamplona (ventero), Lucy Peña (sobrina), Mary Merche (Lujuria), Salvador Orjas (arriero).

Color.

Ficción.

130 minutos.

Fecha de estreno: España: 9 de marzo de 1973; México: 12 de julio de 1973.

Sinopsis: Cansados de sus viajes por La Mancha, don Quijote y Sancho Panza ven casualmente un carruaje en una distante colina. Quijote está convencido de que lleva una princesa raptada. Paran el carro y el conductor sale corriendo. La pasajera niega ser una princesa, pero ni siquiera esto frena su deseo de solventar los problemas del prójimo. Es el comienzo de nuevas peripecias, como en la venta de El Zurdo, donde imponen su juego unos cómicos de la legua; la oscura broma de los duques; el gobierno de Sancho en Barataria; y el empeño de Sansón Carrasco en volver cuerdo al viejo hidalgo. Sancho

mantiene a don Quijote en su delirio, pues sabe que esa es la mejor forma de proteger las emociones y los anhelos del caballero. Juntos, convencidos de que el sueño encierra la mayor de las verdades, vuelven a cabalgar por ese camino que es toda una promesa de aventuras...

Comentario: Lo más reseñable de esta versión es que aquí don Quijote cede el protagonismo a Sancho Panza, no en vano la producción se puso en marcha a partir de la idea de que este personaje lo interpretara el popularísimo comediante mexicano Mario Moreno 'Cantinflas', quien forjó al escudero con su peculiar comicidad verbal y gestual. Y, contra todo pronóstico, la operación artísticamente hablando se saldó de manera positiva, recibiendo ahora la película una consideración que entonces por lo general se le negó (véase el artículo de Marina Díaz en este mismo libro).

A modo de prólogo, en la cabecera de créditos vemos resumidos los más conocidos capítulos de la primera parte de la novela de Cervantes: la lucha con los cueros de vino, la aventura de los rebaños, la ganancia del yelmo de Mambrino (menos 'épica' que en la novela) y la aventura de los molinos de viento. Tras él, los responsables de la película realizan una adaptación muy libre de la novela, preocupándose de hacer notar dicha distancia, como explicaría Carlos Blanco: "Los diálogos de este guion no son de Cervantes. Tampoco ninguna de sus secuencias. Ya sé que maldita la falta que haría esta aclaración puesta al final. Que Cervantes no era el culpable saltaría a la vista y al oído, y a todos los sentidos, incluido el común. Pero para entonces ya no habría remedio. Por eso pongo aquí esta advertencia leal. No he querido adaptar la novela de Cervantes. Por respeto. Y porque no tengo ningún derecho a dar tijeretazos al diálogo pensado para un lector, ni a suprimir episodios pensados para un lector, ni a dar velocidad a otros pensados para un lector. Para un lector de novela con su saboreo calmoso, tan distinto del espectador de cine con angustiosa prisa. Preferí obedecer al poeta y no tocar la rosa. Su aroma, sí. Al aroma, tengo derecho. Su aroma excita mis sentidos y mis sentidos son míos. Así que escribí al revés. Partí del aroma y reconstruí mi rosa, partí de su espíritu y reconstruí mi historia. Ya sé que tomé el camino más arriesgado, pero sin riesgo no hay emoción y sin emoción no merece la pena escribir. Escribí pensando y sintiendo la novela. Quizá pensé con el sentimiento y sentí con el pensamiento, como dice Unamuno que ocurre. Esto no lo sé." (*Don Quijote cabalga de nuevo*; Editorial Fragua, Madrid, 1973, pág. 9).

Los exteriores de la película fueron rodados en Talamanca del Jarama, Manzanares el Real,

La Pedriza, Torrelaguna (Madrid), Villaseca de Uceda (Guadalajara), El Romeral, Consuegra (Toledo), Puerto de Despeñaperros (Ciudad Real) y Peñaranda de Duero (Burgos).

En los Premios del Sindicato Nacional del Espectáculo de 1973, la película obtuvo el de Mejor Guion (Carlos Blanco) y el de Mejor Decorado (Gil Parrondo).

Reseña: “Buena realización, con desbordante fantasía en la adaptación del libro original, bien servida por buenos elementos técnicos y una interpretación excelente por parte de Fernán-Gómez y no tan convincente por el gran cómico que siempre fue Mario Moreno” (*Cineinforme*, abril 1973, 1ª y 2ª quincena, pág. 33).

Don Quixote



Australia, 1973.

Producción: International Arts Inc., en asociación con Australian International Finance Corp. y The Australian Ballet Foundation.

Productor: John L. Hargreaves.

Directores: Rudolf Nureyev y Robert Helpmann.

Fotografía: Geoffrey Unsworth.

Música: Ludwig Minkus; arreglada y conducida por John Lanchbery; interpretada por The Elizabethan Trust Melbourne Orchestra.

Música adicional: John Lanchbery.

Coreografía: Rudolf Nureyev, basada en la de Marius Petipa.

Director de arte: William Hutchinson.

Montaje: Anthony Buckley.

Vestuario: Barry Kay.

Intérpretes: Rudolf Nureyev (Basilio), Robert Helpmann (don Quijote), Ray Powell (Sancho), Lucette Aldous (Kitri/Dulcinea), Francis Croese (Lorenzo), Alan Alder (bailarín gitano), Colin Peasley (Gamache), Marilyn Rowe (bailarina callejera/Reina de las Dríades), Kelvin Coe (Espada), Paul Saliba (bailarín gitano), Gailene Stock (amiga de Kitri), Carolyn Rappel (amiga de Kitri), Susan Dains (Reina gitana), Ronald Bekker (Rey gitano), Julie Da Costa (gitana), Leigh Rowles (gitana), Patricia Cox (Cupido), John Meehan (Matador), Joseph Janusaitis (Matador), Frederick Werner (Matador), Janet Vernon (bailarina de fandango).

Color.

Ficción.

105 minutos.

Fecha de estreno: 19 de julio de 1973.

Versión cinematográfica del *ballet Don Kichote*, compuesto por Ludwig Minkus en 1869 sobre un libreto de Marius Petipá, que creó también la coreografía cuando la obra se estrenó en el Teatro Bolshoi de Moscú ese mismo año, la cual revisaría de nuevo en 1871 para su representación en San Petersburgo. Su argumento se basa en diversos episodios de la segunda parte de la novela de Cervantes, sobre todo ‘Las bodas de Camacho’ (capítulos 19 a 22), pero también ‘La aventura de la Cueva de Montesinos’ (capítulos 22 y 23) y ‘El retablo de Maese Pedro’ (capítulos 25 y 26), para narrar cómo el barbero Basilio está enamorado de una joven, Kitri, la hija de un mesonero que la ha comprometido con un hombre Rido. Con la ayuda del loco caballero don Quijote y su escudero Sancho Panza, los dos jóvenes enamorados conseguirán acabar juntos.

La representación original del *ballet* fue realizada para el Australian Ballet por Rudolf Nureyev (1938-1993) en 1970, y fue la base de esta producción cinematográfica filmada con todo lujo de medios dos años más tarde. La película recibe la gran ayuda de la fotografía del veterano maestro británico Geoffrey Unsworth (1914-1978), que empleaba ángulos inusuales de cámara e instantáneas proyectadas, por lo que las actuaciones conjuntas de baile fueron realizadas sin la utilización de lentes de ángulo ancho ni filmación a distancia, con lo que se retenían los detalles.

La historia de esta película, es utilizada de nuevo por Noel Pelly en “Don Quijote, la película”, una anotación en el programa del Australian Ballet en 1993 rehaciendo la producción.

La película fue restaurada y remasterizada en 1999.

El ladrón que vino a cenar (The Thief Who Came to Dinner)

EE UU, 1973.

Producción: Bud Yorkin Productions para Warner Bros.

Productores: Norman Lear, Bud Yorkin.

Director: Bud Yorkin.

Guión: Walter Hill.

Argumento: la novela de Terrence Lore Smith.

Fotografía: Philip H. Lathrop.

Música: Henry Mancini.

Diseño de producción: Polly Platt.

Montaje: John C. Horger.

Sonido: Tom Overton, Arthur Piantadosi.

Intérpretes: Ryan O'Neal (Webster), Jacqueline Bisset (Laura), Warren Oates (Dave Reilly), Jill Clayburgh (Jackie), Charles Cioffi (Henderling), Ned Beatty (Deams), Austin Pendleton (Zukovsky), Gregory Sierra (Dynamite).

Color.

Ficción.

105 minutos.

Fecha de estreno: EE UU: 1 de marzo de 1973; España: 12 de mayo de 1979.

Comentario: En esta comedia de robos, Ryan O'Neal interpreta a un exprogramador convertido en ladrón, Webster, que visita en el hospital a Dave (Warren Oates), el investigador de la compañía de seguros que le sigue la pista, y le lleva como regalo una edición muy especial de *El Quijote*, diciéndole: "Ya sabe de que trata, ¿no? De un hombre que no quiso aceptar la realidad", con el que evidentemente quiere aludir al enfermo.

El licenciado Rodaja

Dramático para el programa **Ficciones**.

España, 1973.

Producción: Televisión Española.

Realizador: Antonio Chic.

Adaptación: Miguel Marías.

Intérpretes: José Sancho, Ángeles Moll.

Blanco y negro.

Ficción.

60 minutos.

Fecha de emisión: 9 de junio de 1973 en TVE 2, a las 22:30 horas.

Comentario (MP): Basado en *El licenciado Vidriera*, *El licenciado Rodaja*, que formaba parte del reconocido dramático *Ficciones*, fue el primer Cervantes grabado en Barcelona.

La ilustre fregona

Dramático para el programa **Hora 11**.

España, 1973.

Producción: Televisión Española.

Realizador: Luis Sánchez Enciso.

Guion: Álvaro Lion-Depetre.

Intérpretes: Almudena Cotos, Rafael Guerrero, Manuel Sierra, Félix Dafauce, Enrique Navarro, Luica Prado, Francisco Merino, Antonio Acebal, Luis San Martín, José Caride.

Blanco y negro.

Ficción.

75 minutos.

Fecha de emisión: 30 de julio de 1973 en TVE 2, a las 22:30 horas.

“Álvaro Lion-Depetre ha construido un guion de extremada sencillez sobre la novela de Cervantes, *La ilustre fregona*; sin embargo, el guionista nos presenta un despliegue en el ritmo, que logra transmitirnos la profunda alegría vital de un mundo artístico en el que conviven la modernidad de una rebeldía contra todo lo que amenace la libertad de hombre y la recuperación de un estado de inocencia, de un cristianismo alegre al que Trento enlazó en gran medida, haciéndole perder su primitivo encanto. El tema es simple, dos jóvenes, Diego y Tomás, deciden plantar sus estudios en Salamanca e ir a conocer mundo. Camino de Sevilla hacen escala en Toledo, en el mesón del Sevillano, y allí uno de ellos se enamora perdidamente de una hermosa y extraña moza llamada Constanza”. (*Tele Radio*, nº 814, 30 de julio de 1973).

Mourir sage et vivre fou [Morir cuerdo y vivir loco]

Producción para la serie **Espagnes**.

Francia, 1973.

Producción: ORTF.

Director: José María Berzosa.

Guion: José María Berzosa, André Camp.

Fotografía: Bernard Dumont.

Montaje: Ludmila d'Artec.

Sonido: Serge de Raison.

Vestuario: Lisèle Roos.

Intérpretes: Marie-Claude Benoit, Denis Chegaray, Erlens Calabuig.

Color.

Ficción.

83 minutos.

Comentario: Esta película forma parte de una trilogía para la televisión francesa que el director José María Berzosa (1929) dirigió entre 1973 y 1974 en París, en donde residía desde 1956 huyendo de la dictadura franquista. Bajo el nombre de *Espagnes*, la trilogía está dedicada a tres personajes fundamentales de nuestra cultura y nuestra historia, y la forman los filmes *Comment se débarrasser des restes du Cid*, acerca del apodado como el Campeador, *L'Amour et la charité*, sobre don Juan, y este *Mourir sage et vivre fou*, en el que "el principal protagonista no es don Quijote, ni es Sancho Panza ni tampoco Dulcinea. El principal protagonista es la locura, refiriéndonos a ella en cuanto a, por un lado, la ausencia de comportamientos lógicos y, por otro lado, a la confusa orilla que separa la realidad del sueño." (Manuel Guevel y Pablo Gotor: "Mourir sage et vivre fou : un viaje onírico a través de la cultura española", en Luis E. Parés (coord.): *Filmar el exilio desde Francia*. Fernando Arrabal, José María Berzosa, Joaquín Lledó, Jorge Amat; Instituto Cervantes, Madrid, 2012, pág. 49).

Reseña: "El *Don Quijote* es un film muy elaborado, ficción pura, la 'vía láctea' de una mujer negra y hermosa, que recorre la ruta del héroe de Cervantes en Rolls-Royce. Contrapunto alegórico de las divagaciones del ancha: la música interior de un lector apasionado transformada en imágenes, en el decorado obsesivo del invierno ibérico. En cada plano, la

farsa bordea lo trágico. No se trata de comprender o de juzgar; el propósito de Berzosa no es idealista. A él le gustaría hacernos creer en sus símbolos, pero en realidad, y tanto mejor, no son más que signos que la sensibilidad política de cada cual deberá interpretar” (Martin Even: “Las Españas de Berzosa”, en Le Monde, 3 de noviembre de 1974, reogido en *José M^a Berzosa*; Filmoteca Española, Madrid, 1981, pág. 11).

O picapau amarelo [El pájaro carpintero amarillo]

Brasil, 1973.

Producción: Seruê Filmes, Mapa Filmes.

Productor: Thomaz Farkas.

Director: Geraldo Sarno.

Argumento: basado en el libro homónimo de Monteiro Lobato.

Guión: Geraldo Sarno, Armando Costa.

Fotografía: João Carlos Horta, Jorge Bodansky.

Música: Rogério Duprat.

Dirección de arte: Anísio Medeiros.

Montaje: Gilberto Santeiro.

Vestuario: Pedro Nanni.

Intérpretes: Leda Zepellin (Emília), Joel Barcelos (vizconde de Sabugosa), Carlos Imperial (capitán Gancho), Gianni Ratto (don Quijote), Iracema de Alencar (doña Benta), Zenith Pereira (tía Nastácia), Wilson Viana (Hércules), Lajar Muzuris (Sancho Panza), José Carlos Arutin (Tom Mix), José Policena (La Fontaine), Marcos Flaksman (Aladino), Ines Casoy (Blancanieves), Cid Ribeiro (Pedrinho), Gina Izzo (Narizinho).

Color.

Ficción.

97 minutos.

Sinopsis: En el Sitio, doña Benta recibe una carta de Pulgarcito comunicando que el Mundo de la Fábula desea visitarles para intercambiar ideas con sus personajes. Todos vibran con la idea y los personajes empiezan a llegar: Tom Mix, el barón de Munchausen, La Fontaine, Hércules, Blancanieves y los siete enanitos, don Quijote y Sancho Panza y muchos otros. De repente llega a puerto el Hiena de los Mares, el navío del capitán Gancho y sus piratas, que,

de inmediato, terminan con la paz en el sitio. Pero se prepara un plan de lucha y de expulsión de los indeseables, bajo el mando de Emília y del vizconde de Sabugosa, y con la ayuda de héroes, antiguos y modernos. Al final, todo acaba felizmente.

Comentario: Esta obra de ficción, debida a uno de los más prestigiosos documentalistas brasileños, Geraldo Sarno (1938), se basa en el libro escrito por Monteiro Lobato (1882-1948) en 1939, en cuya obra es frecuente la presencia del personaje don Quijote. Por lo que parece, la película no fue bien recibida por la crítica, lo que condicionó sin duda su visibilidad internacional.

Página en color (NO-DO Nº 1575-A)

España, 1973.

Producción: NO-DO.

Fotografía: Ismael Palacio.

Color.

Reportaje.

3 minutos.

Fecha de estreno: 12 de marzo de 1973.

Comentario: El título de este reportaje que forma parte de la sección “Página en color” es *La ruta del Quijote*, y de eso trata, de recorrer la ruta de don Quijote llevados de la mano de los textos de Azorín, cuyo centenario se conmemora ese año. Aparecen actores representando a los personajes de *El Quijote*.

Página en color (NO-DO Nº 1615-B)

España, 1973.

Producción: NO-DO.

Fotografía: M. Melcón.

Color.

Reportaje

2 minutos 30 segundos.

Fecha de estreno: 17 de diciembre de 1973.

Comentario: Dentro de la serie “Página en color”, el reportaje *Don Quijote de la Mancha*

nos lleva a una representación de la compañía Los Títeres, en el Teatro Nacional de Juventudes. Se trata de una versión teatral de López Aranda adecuada para el público infantil, dirigida por Fernández Montesinos, con música de Carmelo Bernaola, y Francisco Casares como don Quijote y José Franco como Sancho Panza. Vemos un momento de la escena de Sancho como gobernador de la Ínsula Barataria.

The Adventures of Don Quixote

Capítulo de la serie **Play of the Month**.

Gran Bretaña/EE UU, 1973.

Producción: BBC/Universal Pictures.

Productor: Gerald Savory.

Director: Alvin Rakoff.

Argumento: basado en la novela de Miguel de Cervantes.

Guion: Hugh Whitemore.

Fotografía: Peter Bartlett.

Música: Michel Legrand.

Diseño: Austen Spriggs.

Montaje: Dave King.

Sonido: John Murphy.

Vestuario: Elizabeth Walter.

Maquillaje: Shirley Channing Williams.

Intérpretes: Rex Harrison (don Quijote), Frank Finlay (Sancho Panza), Rosemary Leach (Aldonza/Dulcinea), Bernard Hepton (cura), Ronald Lacey (barbero), Gwen Nelson (ama), Murray Melvin (barbero en el camino), Roger Delgado (monje), Robert Eddison (duque), Paul Whitsun-Jones (ventero), Francoise Pascal (prostituta), Brian Spink (muerte), John Hollis (prisionero), Walter Sparrow (prisionero), Michael Golden (ventero), Jon C.P. Mattocks (cabrero), Brian Coburn (arriero), Athol Coats (arriero).

Color.

Ficción

100 minutos.

Fecha de emisión: Gran Bretaña: 7 de enero de 1973 en la BBC 1; EE UU: 23 de abril de 1973

en la CBS.

Comentario: La programación del espacio mensual de la BBC *Play of the Month*, que se mantuvo en emisión desde octubre de 1965 hasta septiembre de 1983 (en total, 120 episodios), estaba formado fundamentalmente por piezas teatrales, clásicas y contemporáneas, aunque también se realizaron adaptaciones de novelas, que eran interpretados por lo más granado del siempre estupendo elenco actoral británico, mayoritariamente proveniente de su escena teatral. Lo normal era que los programas se grabaran en estudio, pero había excepciones, como el episodio cinco de la octava temporada, *The Adventures of Don Quixote*, adaptación de la obra de Cervantes para cuyo rodaje la BBC desplazó a sus efectivos hasta los escenarios naturales donde transcurre la acción de la novela. También fue uno de los pocos episodios que se hizo en coproducción con otra emisora, en esta ocasión la CBS estadounidense, que lo emitió dentro de un especial patrocinado por la compañía IBM.

El director del episodio, Alvin Rakoff (1929), ya contaba con una amplia experiencia como realizador de televisión, si bien para el espacio *Play of the Month* tan solo había dirigido un capítulo anterior un año antes (*Summer and Smoke*, según Tennessee Williams), y este *Quixote* sería el segundo y último.

Reseña: “Un autollamado ‘caballero’ y su desventurado escudero viajan a través del paisaje español, atacando ‘gigantes’, que en realidad son molinos, en su intento de ganar el amor de la doncella Dulcinea. Como si pareciera salido directamente de un cuadro del siglo XVI, Rex Harrison protagonizó la adaptación para televisión de la clásica novela satírica *Don Quijote* de Miguel de Cervantes. Acompañado por su reacio pero leal escudero Sancho Panza (Frank Finlay), el envejecido, ligeramente enloquecido ‘hombre de la Mancha’ adapta el código de honor y de caballerosidad para su amada patria España, haciéndose cargo de su noble descendencia para rectificar lo malo y derrotar a cada villano que se pueda cruzar en su camino. Pero, ¡ay!, la vista de don Quijote y su sentido de la razón no van acorde con su coraje, por lo que termina embistiendo contra molinos pensando que eran dragones, liberando espantosos prisioneros de pandilleros, de los que asume que son compañeros aristócratas, y tomando equivocadamente a una mugrienta joven moza de cocina, llamada Aldonza, por una doncella noble llamada Dulcinea”. (Hal Erickson, *All Movie Guide*).

Don Chapulín de La Mancha

Episodio de la serie El Chapulín Colorado.

México, 1974.

Producción: Televisa.

Productor y Director de cámaras: Enrique Segoviano.

Guion y Dirección escénica: Roberto Gómez Bolaños.

Música: Ángel Álvarez.

Escenografía: Julio Lattuf.

Montaje: Manuel Hong.

Sonido: Benjamín Hurtado, José Guzmán, Enrique Abril.

Intérpretes: Roberto Gómez Bolaños 'Chespirito' (El Chapulín Colorado), Ramón Valdéz, Carlos Villagrán, Florinda Meza, Rubén Aguirre, Édgar Vivar, Angelines Fernández.

Color.

Ficción.

30 minutos.

Comentario: *El Chapulín Colorado* es una creación de Roberto Gómez Bolaños (1929-2014), más conocido como Chespirito, un hombre que lo ha sido todo en el mundo del espectáculo (actor, cómico, dramaturgo, guionista, compositor, director y productor de televisión) y que alcanzó una enorme popularidad no solo en su país, México, sino en todos los países de habla hispana. Esta serie, que se mantuvo en antena desde 1972 hasta 1979, es una parodia de los superhéroes, como bien refleja su nombre: chapulín es el nombre que se da en México a una especie de saltamontes. En el episodio *Don Chapulín de La Mancha*, una voz *over* recita las primeras líneas de la novela de Cervantes, adaptadas convenientemente a la situación, mientras vemos a un viejito que de tanto ver el programa del Chapulín Colorado que se ha vuelto loco y se cree el mismo Chapulín. Como vemos, la autorreflexividad presente en la novela cervantina inspira, dicho sea con todas las distancias debidas, a este capítulo de la serie, que será regrabado en 1978 con el mismo título.

Don Quixote in Soho [Don Quijote en el Soho]

Gran Bretaña, 1974.

Producción: National Film School.

Director: Ben Lewin.

Fotografía: Jonathan Lewis.

Montaje: Heather Holden, Ben Lewin.

Sonido: Brian Huberman.

Blanco y negro.

Documental.

50 minutos.

Comentario (ES): Realizada en 16 mm, esta película documental trata sobre las organizaciones de caridad que utilizan, gratis, las oficinas dirigidas por el Rowntree Social Service Trust. Por supuesto, a primera vista esto parece no tener nada que ver con nuestro héroe, excepto en que las organizaciones envueltas actúan para los necesitados, oprimidos y, en general, desprovistos. Esto seguramente sí se encuentre dentro del concepto y el espíritu, si no del cuerpo, de don Quijote.

También fue lanzado un extracto de la película con el título de *Pippadee*, que trataba de una fiesta de venta piramidal de ropa interior de mujer. Dura 8 minutos.

El licenciado Vidriera

Episodio de la serie **Los libros.**

España, 1974.

Producción: TVE.

Director y Realizador: Jesús Fernández Santos.

Argumento: La "Novela ejemplar" homónima de Miguel de Cervantes.

Guion: Carlos Vélez.

Fotografía: Federico G. Larraya.

Decorados: Román Calatayud.

Montaje: Enrique Agulló.

Intérpretes: Emilio Gutiérrez Caba (licenciado Vidriera), Lola Cardona (Leonor), Maribel Hidalgo (criada), Antonio Medina (don Lope), Fernando Sotuela (Diego), Estanis González (cómico), Roberto Llamas (poeta).

Color.

Ficción.

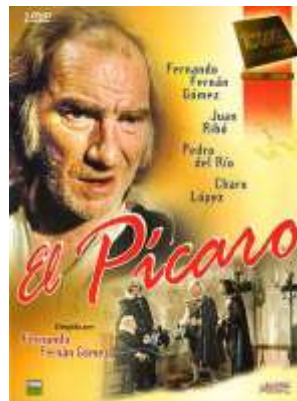
48 minutos.

Fecha de emisión: el 11 de febrero de 1974 en TVE 1 a las 22:15 horas.

Comentario (ES): En su primera temporada la serie *Los libros* (1974-1977) era presentada por algún ilustre prohombre; en esta ocasión fue el académico de la lengua Alonso Zamora Vicente. *El licenciado Vidriera* fue la primera adaptación cervantina que se rodó en cine y en color. Tuvo una reemisión en el programa de la Televisión Educativa (16.10.91, TVE 1, 10:15).

Reseña: “Se expone en ella un conjunto de sentencias mediante una sencilla trama, Tomás Rodaja se vuelve loco al ser víctima de un hechizo, e imagina ser de vidrio. Pero la locura le despierta el ingenio y, como don Quijote, asombra a sus interlocutores con sus agudas observaciones. El Licenciado Vidriera es el loco que dice las verdades que nadie se atreve a confesar” (Rita Caraballo en: *Tele Radio*, nº 842, 11-17 de febrero de 1974).

El pícaro



Serie de TV.

España, 1974.

Producción: Televisión Española.

Productor: Fernando Moreno.

Director: Fernando Fernán-Gómez.

Guion: Fernando Fernán-Gómez, Pedro Beltrán, Emmanuela Beltrán.

Argumento: basado en textos de Cervantes, Quevedo, Mateo Alemán, Vicente Espinel, Salas Barbadillo, Lesage, el autor de Estabanillo González.

Fotografía: Cecilio Paniagua.

Música: Carmelo Bernaola.

Montaje: Enrique Agullo.

Decorados: Fernando Sáenz.

Figurines: Javier Artiñano.

Intérpretes: Fernando Fernán-Gómez (Lucas Trapaza), Emma Cohen (Manuela), Eduardo Calvo (Monipodio), Juan Ribó (Alonso), Paul Benson (Chiquiznaque), Pilar Bardem (Cariharta), Carmen Carro (Gananciosa), Juan Lombardero (Maniferro), Fernando Sánchez Polack (Jinete), Ángel Álvarez (ventero), Juan Antonio Castro (Estudiante), Isabel Braus (Escalanta), María de las Rivas (vieja), Pedro Parra (muchacho), Miguel Antonio (Silbato), José Lara (don Toribio).

Color.

Ficción.

13 capítulos de 30 minutos.

Fecha de emisión: del 16 de octubre de 1974 al 5 de febrero de 1975, por TVE1, a las 22,30 horas.

Comentario: La serie *El pícaro* constaba de 13 capítulos y fue creada para televisión por el gran cineasta Fernando Fernán-Gómez (1921-2007), quien la concibió como un gran fresco de la sociedad del siglo XVI vista por los ojos de un pícaro llamado Lucas Trapaza (interpretado por el propio Fernán-Gómez), que toma la picaresca como modo de existir en su deambular por la geografía española hasta convertirse en todo un maestro de la “profesión”. En su camino encuentra al joven Alonso, joven con inquietudes de “vivir mundo”, al que Lucas instruye en su “arte”. Esta es *grosso modo* la sinopsis de contexto de la serie, para la que director y guionistas se basaron en los grandes autores de la novela picaresca de los siglos XVI y XVII, como podemos ver en la ficha, que corresponde al capítulo 4 de la misma. Este se centra en concreto en la “Novela ejemplar” *Rinconete y Cortadillo* de Miguel de Cervantes, tal y como deja claro el letrero de introducción: “Capítulo IV: En el que se relata la llegada de los dos pícaros al patio de Monipodio y la acogida que tuvieron”. Y así es como encontramos a Lucas y Alonso camino de Sevilla, ciudad natal de Alonso, donde se encontrarán con Monipodio y toda su cohorte.

Il Don Chisciotte di Rico Caldura

Italia, 1974.

Producción: Corona Cinematográfica.

Director: Angelo Barcella.

Música: Aldo Raparelli.

Color.

Documental.

11 minutos.

Comentario: El cortometraje cuenta el nacimiento de un muñeco que representa a don Quijote, para el espectáculo lírico de Manuel de Falla titulado *El retablo de Maese Pedro*. El creador de este muñeco es Rico Caldura, que nos presenta la elaboración y la realización, desde el diseño sobre el papel hasta la construcción y la técnica del movimiento, explicando los motivos que lo han llevado hasta su forma final.

Los dibujos de los niños

Episodio de la serie **El chavo del ocho**.

México, 1974.

Producción: Televisa.

Productores: Enrique Segoviano, Carmen Ochoa.

Guion y Dirección escénica: Roberto Gómez Bolaños.

Director de cámaras: Gabriel Vázquez.

Música: Carlos Caballero.

Escenografía: Julio Lattuf.

Montaje: Ramiro Hong.

Sonido: Al Corrales.

Intérpretes: Roberto Gómez Bolaños 'Chespirito' (El Chavo), Ramón Valdéz (don Ramón), Carlos Villagrán (Quico), Florinda Meza (doña Florinda), Rubén Aguirre (profesor Jirafales).

Color.

Ficción.

30 minutos.

Fecha de emisión:

Comentario: He aquí otra serie y otro personaje creado por Roberto Gómez Bolaños 'Chespirito', *El Chavo del 8*, emitida desde 1971 hasta 1980. En esta ocasión, se trata de un

capítulo que lleva por título *Los dibujos de los niños*, dentro del cual encontramos el *sketch* titulado “La historia de don Quijote de La Mancha”, adaptada claro está al singular humor y a los chistes de doble sentido de sus responsables: don Quijote y Sancho llegan a una posada a tomar unos vinos después de la aventura de los molinos, donde Quijote toma a una de las posaderas por Dulcinea, para acabar apaleados al no poder pagar la cuenta. La melodía de la canción *El sueño imposible*, del musical *El hombre de La Mancha*, abre y cierra este “entremés”, el cual fue regrabado en 1978 con el mismo título.

Nureyev

Producción para TV.

Gran Bretaña, 1974.

Producción: BBC.

Productora y Directora: Margaret Dale.

Fotografía: Brian Tufano.

Entrevistador: Lindsay Anderson.

Color.

Divulgativo.

47 minutos.

Fecha de emisión: 27 de enero de 1974.

Comentario: En esta producción para la BBC británica es una larga entrevista de Lindsay Anderson con el bailarín ruso Rudolf Nureyev en la Royal Ballet School. En el curso de la misma, Nureyev habla de su película *Don Quixote* (1973), y vemos imágenes de rodaje de la misma.

Concerto Barocco: Don Quixote pas de deux

Australia, 1975.

Producción: Ballet Victoria

Intérpretes: Natalia Makarova, Mikhail Baryshnikov y artistas del Ballet Victoria.

Blanco y Negro.

Ficción (danza).

40 minutos.

Comentario: Un breve extracto del *Concerto barocco*, seguido del *pas de deux* y las variaciones de *Don Quijote*, danzadas por Makarova y Baryshnikov durante una aparición especial con el Ballet Victoria.

Don Quichotte de la Manche

Episodio de la serie **La Petite patrie**.

Canadá, 1975.

Producción: Société Radio-Canada.

Directora: Florent Forget.

Dirección técnica: Jean Laliberté.

Guion y Argumento: Claude Jasmin, sobre su novela homónima.

Fotografía: Michel Audet.

Decorados: Léon Hébert.

Intérpretes: Vincent Bilodeau (Clément Germain), Jacques Galipeau (Edmond Germain), Louise Laparé (Lucie Germain), Christiane Pasquier (Murielle Germain), Louise Rinfret (Marie-Paule Germain), Gisèle Schmidt (Gertrude Germain), Michel Forget (Roland), Michel Côté (Maurice Labonté), Roger Garand (doctor Dussault).

Color.

Ficción.

25 minutos.

Fecha de emisión: 2 de febrero de 1975.

Comentario: La serie *La Petite Patrie* adapta la novela de carácter autobiográfico que Claude Jasmin (1930) escribió en 1972. Ambientada entre los años 1946 a 1948, cuando su autor era un adolescente, narra la vida cotidiana de una familia francocanadiense de clase media que vive en un barrio de Montreal, desarrollada a lo largo de 75 episodios que fueron emitidos por la televisión de Quebec entre 1974 y 1976. El episodio que nos ocupa no tiene ninguna relación con la novela de Cervantes, y el nombre del caballero de La Mancha es una mera referencia de la valiente actitud del joven Clément, quien no duda en pelearse con el chico que ha agredido a su hermana.

Hidalgo

Rumanía, 1975.

Producción: Studioul Animafilm.

Director: Ion Truică.

Guión: Ion Truica, Marin Tarangul.

Fotografía: Anca Barbu.

Música: Radu Serban.

Color.

Ficción (dibujos animados).

10 minutos.

Sinopsis: No sabiendo diferenciar lo real y lo imaginario, considerando sus deseos hechos reales, el caballero de la Triste Figura es vencido en su lucha contra la injusticia, el cinismo y la indolencia, pero su generosidad y su nobleza llegarán a triunfar incluso cientos de años después volviéndose el símbolo de la aspiración hacia lo bello y la verdad.

Comentario: Este cortometraje es obra de uno de los más prestigiosos cineastas de animación rumano, Ion Truică (1935-2017), entre cuya filmografía destaca otro corto de ambiente español, *Don Juan* (1991).

Literatura y cine (NO-DO Nº 1705-A)

España, 1975.

Producción: NO-DO.

Blanco y negro.

Reportaje.

3 minutos.

Fecha de estreno: 15 de septiembre de 1975.

Comentario: Breve recorrido por algunas de las obras clásicas de la literatura llevadas al cine, desde *El Quijote* hasta *Pepita Jiménez*. Vemos imágenes del rodaje de la versión de Rafael Gil de 1948.

Bikkuri! Ten'nyo wa uchūbituda petcha/ビックリ！

天女は宇宙人だペッチャ

Episodio de la serie **Taimubokan/タイムボカン**.

Japón, 1976.

Producción: Tatsunoko para Fuji TV.

Productor: Tatsuo Yoshida.

Director: Hiroshi Sasagawa.

Guion: Sōji Yoshikawa.

Música: Masayuki Yamamoto.

Color.

Ficción (dibujos animados).

22 minutos.

Comentario: En la serie japonesa *Taimubokan*, el doctor Kieda, prototipo de científico loco, ha conseguido inventar una máquina para viajar en el tiempo: un gran vehículo con forma de insecto, que no duda en probar de inmediato. Pero cuando la máquina regresa, el científico no está y en su lugar aparece un loro parlanchín y una piedra preciosa. La nieta del científico y un joven llamado Cosmo comienzan su búsqueda, sin un destino claro, lo que les lleva a diferentes épocas a lo largo de los episodios, encontrándose con grandes personalidades de la Historia... y algún que otro personaje de ficción, como nuestro don Quijote, como vemos en este episodio, en el que dan por sentado que el caballero andante fue real. Por contra, La Mancha adonde llegan se parece poco a la original, por no mencionar el uniforme y el casco alemán de la primera guerra mundial que luce don Quijote y esos molinos de viento (a los que, claro, Quijote confunde con gigantes) que parecen más propios de tierras holandesas.

En los países latinoamericanos la serie se llamó *La máquina del tiempo*.

Don Kihote/ドン・キホーテ

Episodio de la serie **Manga sekai mukashi banashi/まんが世界昔ばなし**.

Japón/EE UU, 1976.

Producción: Dax, Madhouse Studios.

Productores: Yuji Tanno, Yasuo Oda Us.

Director: Osamu Dezaki.

Animación: Akio Sugino.

Música: Harumi Ibe.

Color.

Ficción (dibujos animados).

11 minutos.

Fecha de emisión: 25 de noviembre de 1976.

Comentario: Esta serie formada por 127 capítulos, cada uno de ellos compuesto a su vez por dos relatos, fue emitida de 1976 a 1979. En ella tenían cabida todo tipo de relatos, desde cuentos a novelas, por lo general obras muy conocidas de la literatura universal, que eran reducidas a la duración de un capítulo, pero con excepciones que hacían que alguna de las obras adaptada se dividiera en varios capítulos. No fue el caso de este *Don Quijote*, que formó parte del capítulo 8 junto con *Kōfuku no ōji* (El príncipe feliz). El episodio resume y adapta muy libremente las aventuras de don Quijote acorde con el público infantil al que va dirigido, con una voz en *off* de una mujer que las va contando como si de un cuento se tratase. Vemos cómo Alonso Quijano, de tanto leer libros de caballerías, decide llamarse don Quijote y, con Sancho como escudero, salen al camino, donde se encuentran con una guapa campesina, Aldonza, a la que don Quijote proclama su dama; luego viene la aventura de los rebaños y, atravesando una tormenta, la aventura de los molinos de viento; tras el consiguiente revolcón, don Quijote regresa a casa, junto con Dulcinea, donde lee novelas de caballerías a los niños; la lectura excita de nuevo su mente y de nuevo tenemos a don Quijote y Sancho en camino...

En el apartado formal hay algunos aspectos que llaman la atención, como esa música de guitarra flamenca en la banda sonora, o los fondos, que están descaradamente basados en cuadros del pintor Van Gogh, hasta el punto de que el paisaje por el que deambulan Quijote y Sancho resulta más holandés que manchego.

La serie ha aparecido en nuestro país, en televisión o vía formato doméstico, con diferentes títulos y nunca completa, con títulos como *Castillo de cuentos*, *Cuentos populares* o *Cuentos universales*.

Sora ni hana sake! Bosu no yuujou/空に花咲け!ボスの友情 [¡Flores que

florece en el cielo! La amistad de un jefe]

Episodio de la serie **UFO Robo Grendizer**/U F O ロボグレンダイザー.

Japón, 1976.

Producción: Asatsu-DK, Dynamic Planning, Toei Animation.

Director: Kazuya Miyazaki.

Guion: Keisuke Fujikawa.

Música: Shunsuke Kikuchi.

Diseño de caracteres: Kazuo Komatsubara.

Dirección artística: Iwamitsu Itō, Tadanao Tsuji.

Director de animación: Joji Kikuchi.

Color.

25 minutos.

Ficción (dibujos animados).

Fecha de emisión: 2 de mayo de 1976.

Comentario: La serie *anime UFO Robo Grendizer* es una creación del dibujante japonés Gō Nagai dentro de la saga de robots que comenzó con *Mazinger Z* y *Gran Mazinger*. Fue emitida por la televisión japonesa Fuji TV entre los años 1975 y 1977, constando de 74 episodios de 25 minutos de duración. En Francia se emitió con el título de *Goldorak*, y el de este episodio como *Don Quichotte de l'espace*, sin que la trama parezca justificarlo, más allá de la personalidad de su protagonista, Daisuke, siempre pensando en salvar al planeta Tierra y recordando los buenos momentos vividos en su planeta, sus amistades y seres queridos.

Don Quixote

Episodio de la serie **Ark II**.

EE UU, 1976.

Producción: Filmation.

Productor: Dick Rosenbloom.

Productores ejecutivos: Lou Scheimer, Norm Prescott.

Director: Ted Post.

Guion: Robert Specht, Len Janson.

Fotografía: Robert F. Sparks.

Música: Yvette Blais, Jeff Michael.

Dirección artística: Michael Baugh.

Montaje: Marshall Neilan.

Sonido: Bill Randall.

Vestuario: Thalia Phillips.

Maquillaje: John Norin.

Intérpretes: Terry Lester (Jonah), Jean Marie Hon (Ruth), José Flores (Samuel), Lou Scheimer (voz del chimpancé Adam), Robert Ridgely (don Quijote), Vito Scotti (Sancho Panza).

Color.

Ficción.

23 minutos.

Fecha de emisión: 12 de noviembre de 1976.

Comentario: La serie *Ark II*, creada por el prolífico y todoterreno Martin Roth (1924-2000), debutó el 11 de septiembre de 1976, pero no tuvo una buena acogida por lo que tras solo 15 episodios la CBS la dejó de emitir a finales de ese mismo año. Dirigida a un público familiar, la acción se sitúa en una Tierra posapocalíptica en la que un grupo de científicos supervivientes a bordo de un vehículo-laboratorio, denominado Ark II, recorría el planeta tratando de ayudar a los pobladores más marginados. En el episodio que nos ocupa, vemos a unos aburridos don Quijote y Sancho que van por el camino, el escudero leyéndole *El Quijote* al caballero, cuando se encuentran con el Ark II, que don Quijote confunde con un gran dragón blanco y le ataca con su lanza, con el consiguiente batacazo. Cuando baja la tripulación del vehículo, don Quijote toma a Jonah por el Caballero Negro y a Adam, el chimpancé, por su amada Lady Margarita (lo que viene a ser Dulcinea), a la que cree hechizada, y reta a Jonah a combatir más tarde. Antes de marcharse, Sancho les pone en contexto: el caballero se cree don Quijote tras leer compulsivamente *El Quijote*. El equipo del Ark II tiene como misión desactivar una bomba enterrada en medio de un pequeño pueblo, pero la irrupción de don Quijote casi provoca que aquella explote. Mientras el equipo sigue con su tarea, don Quijote trata de desencantar a Margarita (Adam) mediante un conjuro. Tras nuevos malentendidos, finalmente don Quijote comprende que los científicos no son malos y decide ayudarles, consiguiendo, gracias a su armadura magnetizada (!!), desactivar la bomba. En su bitácora, Jonah anota que sabe que don Quijote ayudará a la gente una vez que ha comprendido que es importante ver las cosas a

través de los ojos de los demás...

El Quijote

Capítulo del programa **Un, dos, tres... responde otra vez.**

España, 1976.

Producción: Televisión Española.

Director: Narciso Ibáñez Serrador.

Presentador: Kiko Legard.

Color.

Concurso.

Fecha de emisión: 10 de diciembre de 1976.

Comentario: El conocido y popular programa concurso creado por Narciso Ibáñez Serrador (1935), dedicó su programa número 37 de su segunda etapa (1976-1978), a la novela de Miguel de Cervantes *Don Quijote de La Mancha*, que cobraba protagonismo en la segunda fase del programa, cuando tenían lugar las pruebas eliminatorias físicas y de habilidad, que cambiaban en cada programa según el tema del día.

El retablo de Maese Pelos

España, 1976.

Producción: Cinecorto.

Director: Luis Enrique Torán.

Argumento: los cuentos *El manto maravilloso*, *La princesa guerrera* y *La princesa cautiva*, de El Conde Lucanor.

Guion: Ángeles Gasset.

Fotografía: Francisco Madurga.

Música: Vainica Doble.

Decorados: Juan Ignacio Cárdenas.

Montaje: José Luis Pelaez.

Voces: Ángeles Gasset, Santiago Cañizares, Consuelo Cañizares.

Color.

Ficción.

76 minutos.

Comentario: Película interpretada por marionetas en la que el título es una mera referencia al maese Pedro de la novela cervantina que no va más allá, pues lo que aquellas representan son tres cuentos debidos al infante don Juan Manuel, conocido literariamente como El Conde Lucanor.

Las eróticas aventuras de Don Quijote (The Amorous Adventures of Don Quixote and Sancho Panza)

EE UU, 1976.

Producción: Dalia Productions.

Productora ejecutiva: Roberta Reeves.

Director y Productor: Raphael Nussbaum.

Guion: Raphael Nussbaum, Ed Woodworth.

Diálogo adicional: Al Bukzin.

Fotografía: Bill de Diego.

Música: Don Great.

Canciones: Al Bukzin.

Director artístico: Joel Leonard.

Montaje: Dick Brummer.

Sonido: Bob Dietz.

Vestuario: Madeline Graneto.

Maquillaje: Ray Sebastian.

Peluquería: Cher Slater.

Intérpretes: Corey John Fisher (don Quijote), Hy Pyke (Sancho Panza), Samuel Livneh (Pedro), Adriana van Hemert (María); Roberta Reeves (Pilar), Mikel James (Anna), Olivia Enke (Rosetta), David Clover (Hector), Dee Cooper (John), Haji (Cybel), Tommy Madden (Tomas), Patrick Wright (Eduardo), Maria Aronoff (Roxana), Barry Cooper (jefe de los gitanos), Patrice Rohmer (Carla), Bob McLean (Manucio), Will Gill Jr. (Moorish Sentry), Marilyn Brown (criada), Phyllis Lovit (Marguerita), Wade Crookham (Fernando), Brand'e (Inez), Wally Berns (Pablo), Jack Yarbrough (ventero), Tatie Cochrane (Gertrudis), Lauren Chapin (Josephina), Glenda Crabtree (Dulcinea), Kitty Murray (cantante), Kip Chandler

(cantante).

Color.

Ficción.

105 minutos.

Fecha de estreno: EE UU: abril de 1976; España: 15 de junio de 1978.

Sinopsis: En busca de Dulcinea, don Quijote ve a Pedro seduciendo a María e interviene muy a pesar de ella. Lleva a Pedro a una posada y se lo entrega a Sancho Panza, el casero, creyendo que es un juez. Esa noche don Quijote se entretiene con algunas chicas y Sancho escapa de su mujer para hacer lo mismo. Al día siguiente don Quijote se marcha con Sancho Panza como escudero. Se encuentra con Rosetta, que está siendo torturada por unos bandidos para conseguir su oro. Y aunque el caballero echa a los bandidos, la chica es asesinada. Y Sancho consigue el oro. En la posada pierden el oro, que es encontrado por Manuelo, quien intenta seducir a Carla, la hija del posadero. Después se encuentran con una doncella fuertemente sujeta a un cinturón de castidad impuesto por su marido y que frustra tremendamente a su amante, Fernando. Engaña a la galante pareja para ayudarles a quitárselo, y también los engaña con falsas noticias de Dulcinea. Don Quijote se enfrenta a duelo con los molinos de viento, creyendo que son caballeros que han secuestrado a Dulcinea. En otra posada, vuelven a conseguir el oro de Manuelo, y don Quijote es nombrado caballero en toda regla. La ceremonia le deja tan ensimismado que no se da cuenta de que su Dulcinea está allí.

Comentario (ES/PM): Quizás era inevitable que la novela de Cervantes recibiese el mismo trato que tantos otros personajes de la historia y la literatura han recibido. Los únicos méritos de esta película son su elegante fotografía y algunas buenas canciones. Por otro lado, las actuaciones son de poca relevancia y la película parece transcurrir de posada a posada, de una aventura sexual a otra, con la obligatoria abundancia de pechos de mujer al descubierto.

El argumento de la película apenas si tiene algo que ver con los personajes y sus vicisitudes en la novela de Cervantes, aunque no falta la lucha contra el molino de viento, y, entre venta y venta, reconocemos detalles del ambiente y los sucesos de las estancias del caballero cervantino en las sucesivas ventas, que confundiera con castillos, como en la primera donde es armado caballero y en la segunda en la que conoce a la moza Maritornes. Claro que, en la versión doblada al español por los distribuidores, nada más empezar una

voz *over* no advierte de que al calor de la fama de don Quijote surgieron muchos chalados que le imitaron, y que lo que esta película narra son, en realidad, “las andanzas de uno de aquellos chiflados, que tomando el nombre de don Quijote de La Mancha, recorrió caminos que ignoramos y pasó por situaciones prodigiosas, que no duda en compartir ahora con ustedes”. En la misma línea, es posible que, como pone en los créditos finales, la película contase con exteriores rodados en La Mancha.

La película tuvo otros títulos en exhibiciones y salidas al mercado videográfico de habla inglesa, cuyo sentido del humor no tiene desperdicio: *When Sex was a Knightly Affair; The Erotic Adventures of a Super Knight; Sex Encounters of a Close Kind*.

Reseña: “He aquí uno de los filmes más extraños y desconcertantes -para mal- que se han visto en España en muchos años. Nos hallamos ante un subproducto de *serie Z*, rodado en Estados Unidos, al lado del cual cualquier *melodrama -denuncia* de Iquino es una obra de arte. Los que piensen que se trata de un filme más o menos *underground*, en plan desmadrado, tipo *Flash Gordon*, quedarán decepcionados. *Las eróticas aventuras de don Quijote* no es ni siquiera eso. Es una de las comedias con menos gracia que se han visto en años y, además, *musical*. Claro que el sentido del musical del señor Nussbaum es bastante peregrino y se limita a una serie de numeritos, unos *play-backs* absolutamente desastrosos, incrustados en el filme con ninguna fortuna. El sentido del erotismo de Nussbaum es tan inexistente como su sentido del humor. Y una cosa es clara: su único conocimiento de *El Quijote* ha tenido lugar a través de la versión cinematográfica de Arthur Hiller de *El hombre de la Mancha*. Película idiota, de existencia difícilmente justificable, *Las eróticas aventuras...* posee una falta de imaginación aún superior a su falta de medios.” (Fernando Trueba: “¡Pobre Cervantes!, en *El País*, 23 de agosto de 1978).

Arte para los ojos: Andaduras de Don Quijote (La Mancha IV)

España, 1977.

Producción: Aro Films S.L.

Director, Argumento y Guion: César Fernández Ardavín.

Fotografía: Raúl Pérez Cubero.

Música: Ángel Arteaga.

Montaje: Magdalena Pulido.

Color.

Documental.

11 minutos.

Comentario: Más de diez años después, César Fernández Ardavín vuelve a un tema que ya abordó en su anterior *Quijote ayer y hoy* (1964), volviendo a la ruta de don Quijote y la geografía de La Mancha, sin aportar nada sustancialmente nuevo. El corto se integra en una serie titulada *Arte para los ojos*, de la que también forman parte otros cortos, como *Soles de La Mancha* y *Geografía de La Mancha*.

As trapalhadas de D. Quixote e Sancho Pança [Las correrías de Don Quijote y Sancho Panza]

Brasil, 1977.

Producción: Kinoarte, Embrafilme.

Productor: Alfredo Palacios.

Productor ejecutivo: Mauricio Palacios.

Director: Ary Fernandes.

Argumento: Alfredo Palacios, basado en la novela homónima de Migue de Cervantes.

Adaptación: Ana Lucia Franco.

Guion: Ody Fraga.

Fotografía: Gyula Kolozsvary.

Dirección artística: Lia Márcia.

Música: Paulo Herculano, interpretada por el grupo de música antigua Paraphernalia Folifonia.

Montaje: Mauricio Wilke.

Sonido: Julio Perez Cabalar, Orlando Macedo.

Vestuario: Lia Marcia, Paulo Agostinelli.

Intérpretes: Turíblo Ruiz (Don Quijote), Ivan Taborda (Sancho Panza), Osvaldo Barreto (cura), Américo Taricano (barbero), Roberto Murtinho (Anacleto), Dorothy Lenner (Minervinha), Marta Volpiani (Soledad), Lirio Berteli (ventero 1), Luely Figueiró (ventera 2), Miriam Rodrigues (repcionista), Val García (camarero), Osvaldo Avila (ventero 2), Cleide Singer (ventera 2), Eudósia Acuña (Maricota), Paulo Agostinelli (hombre del tapacubos),

Marthus Mathias (secretario del colegio), Alfredo Palacios (director del colegio), Dorival Saran (empleado hotel), Aparecida Reis (mujer de Sancho), Vera Laurentiff (Aldonza/Dulcinea).

Color.

Ficción.

92 minutos.

Comentario: En esta adaptación contemporánea de las andanzas de don Quijote pensada para un público infantil, el hidalgo se encarna en la figura de un excéntrico profesor llamado Alonso que está obsesionado con el libro de Cervantes: se lo explica en clase a su alumnos, y lo lee a todas horas. Cuando un día durante su clase se viste con una armadura, es expulsado del colegio. A partir de aquí, la película sigue algunas de las aventuras que viviera el hidalgo de La Mancha, como la primera salida, pensando en Aldonza (una humilde joven del barrio) a la que nombra su Dulcinea; la llegada a una posada donde se hace armar caballero; la aventura de los mercaderes (aquí unos hombres en un coche descapotable); y el regreso a casa. Su sobrina, la sirvienta, el cura y el barbero, queman sus libros, pero no pueden impedir que salga de nuevo, esta vez en compañía de Sancho Panza, un vecino simple y bonachón, y parten en su monturas en busca a gente humilde a la que defender. Confunde un molino de agua con un gigante, y queda atrapado en su rueda al atacarlo. Llegan a una posada, donde le atiende Maricota (la Maritornes de la novela, pero sin su disponibilidad sexual, claro), preparan el bálsamo de Fierabrás, pero les sale tan picante que se desmayan; se marchan sin pagar, pero agarran a Sancho y lo cuelgan de un árbol (en lugar de mantearlo). De nuevo en camino, se cruzan con una excavadora que don Quijote toma por un dragón (igual que sucedía en el *Don Quixote* de Ub Iwerks, 1934). La ganancia del yelmo de Mambrino troca aquí la bacía de un barbero por el tapacubos de una rueda de un coche que su dueño está reparando. Libera a una panda de borrachos que iban detenidos (los galeotes de la novela), que le apedrean cuando se niegan a ir a postrarse ante Dulcinea. Decide hacer penitencia por su amada en una playa, que toma por un desierto. Aparecen los amigos de Alonso, que han preparado una farsa para hacer regresar a Alonso a casa: fingen que una dama en apuros, Micomicona, necesita su ayuda. Llegan todos a una posada, donde esa noche don Quijote destroza unos barriles de vino a los que toma por un gigante. Al día siguiente, consiguen meterle en una jaula haciéndole creer que está encantado, y emprenden el regreso, no sin antes cruzarse con una procesión que don

Quijote toma por unos malvados que llevaban cautiva a una señora (la aventura de los disciplinantes). Por fin llegan a casa, don Quijote triste y humillado. Pero, tras descansar, vuelven a salir él y Sancho, y enseguida se encuentran con una camioneta llena de personas disfrazadas camino del carnaval (lo que viene a ser en el libro el encuentro con la carreta de los representantes); y en una playa, un misterioso caballero de negro le reta y le vence, y como quiera que la condición era volver a casa y dejar la caballería, eso hace don Quijote. Recuperándose en casa, recibe la visita de sus alumnos, que le piden que les cuente la historia de don Quijote...

Esta producción, tan modesta en medios como pobre en resultados artísticos, no llegó a ser estrenada comercialmente.

Carlos Fuentes

Episodio del programa **A fondo**.

España, 1977.

Producción: Televisión Española.

Productor: Jesús González.

Director y Presentador: Joaquín Soler Serrano.

Realizador: Ricardo Arias.

Blanco y negro.

Divulgativo.

90 minutos.

Fecha de emisión: 21 de agosto de 1977.

Comentario: En el programa cultural de entrevistas *A fondo*, Joaquín Soler Serrano (1919-2010) realizada una amplia entrevista a grandes nombres de la cultura, como en este caso al escritor mejicano Carlos Fuentes (1928-2012) quien, a parte de repasar su vida y su obra literaria, se detiene en la interpretación de *El Quijote* de Miguel de Cervantes, novela a la que dedicó su ensayo *Cervantes o la crítica de la lectura* (1976).

Discurso de la Edad de Oro

España, 1977.

Producción: Producciones Rafael Gordon.

Director: Jorge Gordon.

Guión: Jorge Gordon (extracto del *Discurso de la Edad de Oro*, de Miguel de Cervantes).

Fotografía: Miguel Ángel Martín.

Música: Gabriel Urbain Faure.

Montaje: Jesús San José.

Intérpretes: Rafael Gordon, José Manuel Rodríguez.

Color.

Ficción.

7 minutos.

Comentario: Una adaptación muy particular del “Discurso de la Edad de Oro” que don Quijote dice ante unos cabreros en el capítulo 11 de la primera parte de la novela de Cervantes, ilustrado con imágenes de dos caballeros combatiendo y con fotos de osarios. Su director, Rafael Gordon (1946), fundó su propia productora en 1968, y desde entonces ha forjado una filmografía formada por cortos y largometrajes realizados siempre desde una irrenunciable independencia formal y temática.

El cortometraje fue exhibido en el Festival de Cortometrajes de Bilbao, España, 1977.

Don Quijote, Sancho y Clavileño

España, 1977.

Producción: Rafael Gordon Producciones.

Productor y Montaje: Jesús San José.

Director: Rafael Gordon.

Argumento: basado en Miguel de Cervantes.

Fotografía: Miguel Ángel Martín.

Música: Danzas españolas de siglo XVI y música original de Pablo Moya.

Intérpretes: Manuel Marchito, Claro González, Raquel Terrados, Lola Herrero, Mari Carmen Cruces, Vicente Millán.

Color.

Ficción

13 minutos.

Comentario: Nuevo acercamiento a la novela cervantina de Rafael Gordon, que en esta

oportunidad nos propone una adaptación de los capítulos 40 y 41 de la segunda parte de la novela, en los que se relata el viaje imaginario que a lomos de Clavileño, un caballo de madera, realizan don Quijote y Sancho, objetos una vez más de las bromas y burlas a los que les someten los duques y su séquito.

Paso decisivo (The Turning Point)

EE UU, 1977.

Producción: Hera Productions para Twentieth Century Fox.

Productores: Herbert Ross, Arthur Laurents.

Productora ejecutiva: Nora Kaye.

Director: Herbert Ross.

Guion: Arthur Laurents.

Fotografía: Robert Surtees.

Música: John Lanchbery, interpretada por la Orquesta Filarmónica de Los Ángeles, conducida por Glenn Dicterow.

Diseño de producción: Albert Brenner.

Decorados: Marvin March.

Montaje: William Reynolds.

Sonido: William Hartman, Richard Sperber.

Vestuario: Albert Wolsky.

Maquillaje: Charles Schram.

Peluquería: Kathy Blondell.

Intérpretes: Shirley Mac Laine (Deedee), Anne Bancroft (Emma), Mikhail Baryshnikov (Yuri), Leslie Browne (Emilia), Tom Skerritt (Wayne), Martha Scott (Adelaide), Anthony Zerbe (Rosie), Marshall Thompson (Carter).

Color.

Ficción.

115 minutos.

Fecha de estreno: EE UU: 14 de noviembre de 1977; España: 8 de septiembre de 1978.

Comentario: En esta película ambientada en el mundo artístico del *ballet* clásico asistimos a la puesta en escena de varias piezas de baile, entre los que no podía faltar el *grand pas de*

deux del ballet *Don Quijote* de Minkus y Petipá, interpretado sobre el escenario por Mikhail Baryshnikov y Leslie Browne.

Cervantes

Episodio de la serie **Manga ijin monogatari/まんが偉人物語**.

Japón, 1978.

Producción: Group TAC.

Productor: Mikio Nakata.

Director jefe: Masakazu Higuchi.

Guion: Shuji Hiramami, Yoshitake Suzuki.

Director artístico: Koji Abe.

Música: Osamu Shoji.

Color.

Divulgativo (dibujos animados).

10 aproximadamente.

Fecha de emisión: 23 de junio de 1978.

Comentario: Serie en la que se repasaba la vida de grandes personalidades de la Historia de todos los ámbitos: arte, música, literatura, exploración, ciencia, deporte, etc. Emitida por la televisión japonesa entre 1977 y 1978, constaba de 46 programas, cada uno de ellos formado por dos biografías. La dedicada a Cervantes forma parte del programa 32, y compartía espacio con la biografía del pintor japonés Sesshū Tōyō (1420-1506).

Cervantes y los cervantistas

Capítulo del programa **Tribuna de la cultura**.

España, 1978.

Producción: Televisión Española.

Productor: I. Saenz Piñeiro.

Director: Joaquín Castro Beraza.

Realizador: Alfonso Sánchez.

Presentador: Manuel Eladio Mille.

Color.

Divulgativo.

30 minutos.

Fecha de emisión: 13 de julio de 1978.

Comentario: Recién concluido el primer congreso internacional sobre Cervantes celebrado en Madrid, el programa presentado por Manuel Eladio Mille moderaba un debate al respecto en el que participaron expertos como Juan Bautista Avalle Arce (profesor de la universidad de Carolina del Norte, Estados Unidos), Jean François Canavaggio (vicepresidente de la Asociación Francesa para la Difusión del Español), Matyas Horanyi (jefe del departamento de español en la universidad de Budapest) y William Richardson Hill (profesor de la universidad de Indiana, Estados Unidos). Entre los temas tratados se encuentra la influencia de la obra de Cervantes en otros géneros como el teatro o el cine y la televisión.

Cine literario

Capítulo de la serie **Memorias del cine español.**

España, 1978.

Producción: Televisión Española.

Productor: Epifanio Rojas.

Director y Guion: Diego Galán.

Montaje: M^a Nieves Peña.

Fotografía: Alfonso Nieva, Rafael Pacheco.

Sonido: Alberto Gómez.

Blanco y negro.

Divulgativo.

57 minutos.

Fecha de emisión: 25 de abril de 1978.

Comentario: La serie ideada y dirigida por Diego Galán *Memorias del cine español* estaba formada por dieciséis programas que fueron emitidos en 1978. En el capítulo dedicado al "Cine Literario", centrado fundamentalmente en las adaptaciones literarias en el cine español de los años cuarenta y cincuenta, encontramos una secuencia de *Don Quijote de La Mancha* de Rafael Gil (1948).

Don Quichotte

Spot para TV.

Irlanda, 1978.

Producción: Murakami Films.

Director: Jimmy T. Murakami.

Diseño y animación: Michael Crane.

Fotografía: Seamus MacInerney.

Montaje: Mearts Avis.

Color.

Ficción (dibujos animados).

1 minuto.

Comentario: Anuncio publicitario para una tienda de ropa.

El 12 de octubre de Cervantes

Producción para TV.

España, 1978.

Producción: Televisión Española.

Productor: Ángel F. Maraña.

Director y Realizador: Alfredo Muñiz.

Argumento: Salvador de Madariaga.

Fotografía: José A. Cercos.

Música: Miguel A. Tallante.

Decorados: Ana del Castillo.

Montaje: J. Trillo.

Sonido: Ángel Rituerto, R. Alejandro, José M. Méndez, Juan M. García.

Vestuario: M^a Antonia Fuentes.

Intérpretes: Ricardo Merino (Cervantes), Charo Zapardiel, Celia Castro (Felisa), Tony Valento (ventero), Francisco Piquer (Pedro Vozmediano), Carlos Ballesteros (don Quijote), Francisco Portes (Sancho Panza).

Color.

Ficción.

30 minutos.

Fecha de emisión: 12 de octubre de 1978 por la primera cadena.

Comentario: En Sevilla, al igual que en el resto de España, se celebra el 12 de octubre de 1592, el primer centenario del descubrimiento de América. Miguel de Cervantes deambula por la ciudad, cansado de arrastrar la pobreza y el hambre. En un mesón se encuentra con don Pedro Vozmediano, pariente de su mujer Catalina, que le invita a comer. Más tarde, se queda dormido y sueña con los personajes de don Quijote y Sancho más de una década antes de que salieran de su pluma. Y es que nuestro escritor es el protagonista de esta "Fantasía Histórica de Salvador de Madariaga", como la definen en los títulos de crédito.

Jag erövrar världen tillsammans med Karl och broderna Marx [Yo conquisté el mundo con Karl y los Hermanos Marx]

Suecia, 1978.

Producción: Lillieborg Produktion para SR TV2FAKTA.

Directores: Claes Göran Lillieborg, Irma Lillieborg.

Argumento: Basado en el poema de Jan Martenson.

Fotografía: Lennart Bang y Birgitta Wosse.

Música: The Big Noise from Winnetka.

Color.

Ficción (dibujos animados).

12 minutos.

Síntesis: Los fantásticos acontecimientos que ocurren en una pequeña ciudad sueca cuando de repente, es visitada no solo por Karl Marx, sino también por los Hermanos Marx, junto con otros personajes como don Quijote y Sancho Panza.

La ilustre fregona

Episodio del espacio **Novela.**

España, 1978.

Producción: Televisión Española.

Realizador: Gabriel Ibañez.

Argumento: La "Novela ejemplar" homónima de Miguel de Cervantes.

Adaptación: Antonio Cotanda.

Intérpretes: Teresa Rabal (Constanza), Emilio Gutiérrez Caba (Tomás), Luis Varela (Diego), Nuria Carresi, Alejandro Ulloa, Tomás Blanco, Emilio Rodríguez, Encarna Paso, José Franco, Mercedes Barranco, José María Escuer.

Ficción.

5 capítulos de 25 minutos.

Fecha de emisión: del 30 de octubre al 3 de noviembre de 1978 en TVE 1, a las 15:45 horas.

Comentario: Nueva salida televisiva de la “Novela ejemplar” de Cervantes, ahora en cinco capítulos emitidos dentro del espacio *Novela*.

La Mancha alucinante

España, 1978.

Producción: Alberto Lapeña Producciones.

Dirección, Guion y Fotografía: Alberto Lapeña.

Color.

Documental.

7 minutos.

Comentario (ES): Película inspirada en el errante caballero, y que trata sobre él, su creador, La Mancha y las ilustraciones de Gustave Doré. No contiene diálogo, pero sí cuenta con la música de Ludwig van Beethoven (Séptima Sinfonía, Cuarto Movimiento).

Non Kihootte da Koron/ノンキホーテだコロン

Episodio de la serie **Yatterman/ヤッターマン**.

Japón, 1978.

Producción: Tatsunoko Production.

Director jefe: Hiroshi Sasagawa.

Guion: Akiyoshi Sakai, Jinzo Toriumi.

Música: Masaaki Jinbo, Masayuki Yamamoto.

Dirección de animación: Kazuhiko Utagawa, Toyoo Ashida.

Color.

Ficción (dibujos animados).

20 minutos.

Fecha de emisión: 16 de septiembre de 1978.

Comentario: Esta serie, creada por Tatsuo Yamamoto, fue emitida por la televisión japonesa Fuji TV entre 1977 y 1979. Constaba de 108 capítulos de los cuales el que nos ocupa es el número 89. La serie narra cómo un trío de ladrones conocidos como "Dorombo" recibe instrucciones semanales de su misterioso jefe con la misión de encontrar un gran tesoro, acudiendo con sus robots de combate a distintos lugares del mundo, donde siempre se topan con los Yatterman, "aliados de la justicia", que tratan de desbaratar sus planes. En este episodio, amigos y enemigos llegan a un país cuyo rey está sufriendo un golpe de estado. También habitan allí don Quijote, que aspira a ser caballero real, y su escudero Sancho, que, en una inversión de roles, aquel es más bien indolente y este es más arrojado, pero inconsciente. Al final, los Yatterman vencen a los Dorombo, la paz se restablece en el reino y don Quijote es nombrado caballero del rey (por cierto, hay molinos de viento, pero los que acaban enganchados en sus aspas serán los malos).

Un mito llamado Dulcinea

Episodio de la Serie **Los mitos**.

España, 1978.

Producción: Cinetécnica para Televisión Española.

Director, Argumento y Guion: Juan Guerrero Zamora.

Fotografía: Jorge Herrero.

Decorador: Eduardo Torre de la Fuente.

Montaje: Gloria Carrión Martínez.

Música: Alejandro Masso.

Sonido: Luis López, Jacinto Cora.

Vestuario: Martín Díaz.

Maquillaje: Carlos Paradela.

Peluquería: Conchita Cano.

Intérpretes: Nuria Torray (Dulcinea), Alfonso del Real (Sancho Panza), Mari Carmen Prendes (Celestina), Modesto Blanch, José Caride, Julio Sanchidrián, Luis Rico, Ángel Picazo (don Quijote), Jaime Segura, Manuel Santos.

Color.

Ficción.

55 minutos.

Fecha de emisión: 11 de enero de 1979 en TVE 1.

Sinopsis: Sancho busca a Dulcinea por encargo de su amo don Quijote, quien en un momento de cordura la identifica como Aldonza Lorenzo. Averigua que Aldonza vive como moza de partido en compañía de la alcahueta Celestina. Sancho le comunica el deseo de don Quijote de que le proclame caballero andante. Por instigación de Celestina, Aldonza se presta a la comedia, negándose en el último momento a convertirse en el sueño de don Quijote.

Comentario: La serie *Los mitos* constaba de trece capítulos, todos ellos protagonizados por Nuria Torray (1934-2004), y fue una creación de su marido, el veterano escritor, director de teatro y realizador de televisión Juan Guerrero Zamora (1927-2002), quien contó con un presupuesto, muy elevado para la época, de cien millones de pesetas y con dos años de rodaje. Tras un capítulo preliminar emitido la semana anterior, *Un mito llamado Dulcinea* fue el primero de la serie como tal, el cual, en palabras de Carmen Peña Ardid: “tiene al personaje cervantino como mera referencia lejana para acercarse mucho más (aunque no se declare) a la reelaboración del personaje en *Dulcinea* (1938), obra del dramaturgo católico francés Gastón Baty, que desarrolla argumentalmente la confrontación mujer real (=prostituta) / mujer ideal (=mártir)” (Antonio Ansón, Juan Carlos Ara Torralba, José Luis Calvo Carilla, Luis Miguel Fernández, María Ángeles Naval López y Carmen Peña Ardid (eds.): *Televisión y Literatura en la España de la Transición (1973-1982)*; Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 2010, pág. 359).

Don Quijote de La Mancha

Serie para TV.

España, 1979-81.

Producción: Estudios Cruz Delgado, Televisión Española.

Productores: Cruz Delgado, José Romagosa.

Director y Realizador: Cruz Delgado.

Argumento: Basado en la novela homónima de Miguel de Cervantes.

Adaptación y Guion: Gustavo Alcalde.

Asesor General de la Producción: Manuel Criado de Val.

Supervisión literaria: Guillermo Diaz-Plaja (Real Academia Española).

Animación: Basilio González, Emilio Luján, Vicente Rodríguez, Amaro Carretero, Ángel García Vidal, Roberto Marcano, Pedro Jorge Gil.

Diseño de Fondos: Ángel S. Chicharro.

Música: Antonio Areta.

Canciones: *Quijote-Sancho*, compuesta por Juan Pardo, interpretada por "Botones"; *En un lugar de la Mancha* compuesta por Antonio Areta, interpretada por Lorenzo Valverde.

Montaje: José Luis Berlanga.

Voces: Fernando Fernán Gómez (don Quijote), Antonio Ferrandis (Sancho Panza), Rafael de Penagos (Cervantes).

Color.

Ficción (dibujos animados).

39 episodios de 26 minutos.

Fecha de emisión: del 6 de octubre de 1979 al 23 de febrero de 1980 (primera parte); de 1980 a 1981 (segunda parte), por la primera cadena de TVE.

Sinopsis: En tanto que obra que pretende adaptar la novela de Cervantes sino en su totalidad sí al menos en su mayor parte, no hay mejor sinopsis que enumerar los capítulos de los que consta: 1: En un lugar de La Mancha; 2: Don Quijote es armado caballero; 3: Arden los libros de caballería; 4: La aventura de los molinos; 5: La batalla con el gallardo vizcaíno; 6: La aventura con los yangüeses; 7: El manteo de Sancho; 8: El combate con los rebaños; 9: El yelmo de Mambrino; 10: La aventura de Sierra Morena; 11: Dulcinea del Toboso; 12: La descomunal batalla con unos cueros de vino; 13: Nuevas aventuras en la venta; 14: La historia del cautivo; 15: Los cuadrilleros de la Santa Hermandad; 16: El encantamiento de don Quijote; 17: La procesión de los encapuchados; 18: Don Quijote regresa a su aldea; 19: Descansando hasta nuevas aventuras; 20: El bachiller Sansón Carrasco; 21: El encantamiento de Dulcinea; 22: El caballero de los Espejos; 23: El caballero del Verde Gabán; 24: Las bodas de Camacho; 25: La cueva de Montesinos; 26: El retablo de Maese Pedro; 27: El barco encantado; 28: En el castillo de los duques; 29: Hay que desencantar a Dulcinea; 30: Clavileño; 31: El gobernador Sancho Panza; 32: La ínsula Barataria; 33: Adiós a Barataria; 34: El rescate de Sancho Panza; 35: Camino de Barcelona;

36: Aventura en las galeras; 37: El caballero de la Blanca Luna; 38: Los azotes de Sancho; 39: Don Quijote cabalga hacia las estrellas.

Comentario: Como vemos, no toda la novela, pues falta de manera comprensible algunos de los cuentos incluso en la misma (como, entre otros, la *Novela del curioso impertinente*), además de algún que otro capítulo de los protagonizados por don Quijote y Sancho. En los capítulos que sí están, se producen algunos cambios por lo general poco significativos, casi siempre relacionados con su naturaleza de producción dirigida a los más jóvenes espectadores. Por otra parte, los autores no se privan de aportar cosas de su propia cosecha, como inventar personajes o hacer que algunos intervengan en secuencias que no están en novela: “al involucrar a personajes que no llegan a coexistir en los episodios del texto literario, estas aportaciones no constituyen sino juegos de espejos adicionales, tales como la escena en la que Teresa Panza y Sanchica invitan a Tomé Cecial para que les dé noticias de Sancho, la presencia de un *novio* de Sanchica inexistente en la novela (Juanito Tocho, hijo de un vecino de Sancho) o el robo del caballo de Sansón Carrasco por parte de Ginés de Pasamonte, quien, ajusticiado al final, cuando ejerce de charlatán por La Mancha explicando las desventuras de don Quijote, se acaba instaurando como una suerte de antagonista fijo, de inofensivo *villano* del global de la adaptación, tipología de personaje prácticamente inseparable de las ficciones animadas seriadas”. (Herranz, Ferrán: *El Quijote y el cine*; Cátedra, Madrid, 2016, pág. 262). Otra de las novedades con respecto a otras adaptaciones es la presencia del propio escritor, Miguel de Cervantes, tanto como la voz en *off* del narrador que introduce los capítulos y conduce el relato, como también interviniendo como un personaje más en algunos momentos de la serie.

En diversas entrevistas, José Romagosa estableció el coste medio de la serie entre los siete y ocho millones de pesetas por episodio. TVE aportó un millón por capítulo reservándose el 20% de los beneficios. Según Romagosa, pese al *merchandising*, no se consiguió rentabilizar la inversión hasta muy entrados los años ochenta. Las relaciones de los productores con TVE nunca fueron muy fluidas; de hecho TVE estuvo a punto de denunciar el incumplimiento del contrato debido a la suspensión de un capítulo (19 de enero de 1980). *Don Quijote de la Mancha* comenzó con resultados muy satisfactorios en el panel de aceptación de programas (sólo participaban mayores de 15 años); más tarde el interés fue menguando y se colocó por debajo del índice medio semanal. La serie ha tenido sendas reemisiones en los años 1987 y 1997, y, posteriormente, José Romagosa lanzó al mercado un nuevo montaje de la serie

convertida en dos largometrajes de 90 minutos aproximadamente cada uno.

Reseña: “La serie *Don Quijote de La Mancha*, que pudo haber sido de gran calidad, fue medianamente aceptable y un poco por encima del nivel de las series ‘de consumo’ que estamos acostumbrados a ver generalmente, aunque a veces tuviera destellos del ingenio creativo de Cruz Delgado y su equipo. La animación, correcta en líneas generales, y brillante en algunos momentos, pasó a ser estereotipada y de una cierta rigidez, sobre todo al final de la serie”. (José María Candel: *Historia del dibujo animado español*; Filmoteca Regional de Murcia, Murcia, 1993, pág. 108).

Igra na Don Kihot [El juego de Don Quijote]

Bulgaria, 1979.

Director: Ivan Hadjitonev (Tonev).

Guión: Donyo Donev, Dimo Bolyarov.

Música: Metodi Ivanov.

Director artístico: Radoslav Marinov.

Operador: Pavel Artinkov.

Animación: Ivan Tonev, Emil Abadziev, Velislav Kazakov, Petar Tchkaev, Emil Barujov.

Montaje: Tsvetana Trichkova.

Color.

Ficción (dibujos animados).

8 minutos 30 segundos.

Sinopsis: Dos hermanos disfrutaban leyendo juntos libros de aventuras. Cuando descubren *Don Quijote*, deciden recordar sus hazañas. Montados en un cerdo y un gallo, salen a recorrer mundo. Primero le devuelven el balón a una niña, a la que *Don Quijote* toma por su particular *Dulcinea*. Tras combatir con unas sábanas que se convierten en fantasmas, asaltarán el molino de viento, que se transformará en una noria en la que, al final, todos se suben y divierten.

La antorcha. Exaltación del libro

España, 1979.

Producción: NO-DO.

Productor: Jesús San José.

Director: Roberto Fandiño.

Guion: Antonio Gala.

Fotografía: Ismael Palacio A.

Música: Luis Cobos.

Montaje: Manuel García.

Sonido: Enrique Molinero, Luis F. Soria.

Voces: Antonio Roda, Julieta Serrano, Amparo Larrañaga, María Romero, Antonio Iranzo, Ignacio Campos, Miguel Cuesta.

Color.

Documental.

13 minutos.

Comentario: Tal y como reza el título, el cortometraje traza un exaltado recorrido por la historia del libro y su trascendental importancia en la evolución de la humanidad de la mano de la culta prosa de Antonio Gala (1930), que enlaza la lectura de fragmentos de las obras elegidas, de las que vemos por lo general primeras ediciones y variados recursos de puesta en imágenes. Así de *El Quijote* de Miguel de Cervantes, se reproducen frases del primer capítulo, mientras vemos al mismo Alonso Quijano leyendo libros de caballerías y algunos grabados basados en la novela obra de Arturo Rodríguez.

FILMOGRAFÍA (SEGUNDA PARTE: 1980-2000)

AÑOS 1980

Auf den Spuren von Don Quijote [Tras la pista de Don Quijote]

Producción para TV.

Suiza/República Federal de Alemania/Austria, 1980.

Producción: SRG/ZDF/OR.

Directores: Yvan Dalain, Andreas Vetsch.

Color.

Documental.

50 minutos.

Comentario (ES): Esta película comienza con la escena del molino de viento de la famosa versión rusa de la película, y después sigue con las rutas de los diversos viajes de don Quijote. Incluye entrevistas con gente local que expresa sus opiniones sobre don Quijote, visitas a los supuestos alrededores de la historia y un vistazo a la mitología que envuelve al personaje.

Es una película realizada para televisión, que forma parte de una serie basada en famosas obras literarias. Pero bien podría haber tenido especiales exhibiciones educativas fuera de ese medio.

Cavalo Amarelo

Serie de TV.

Brasil, 1980.

Producción: Rede Bandeirantes.

Director: Henrique Martins, David José.

Guion: Ivani Ribeiro.

Intérpretes: Dercy Gonçalves (Dulcinéa), Yoná Magalhães (Pepita), Fúlvio Stefanini (Téo), Rodolfo Mayer (Salvador Maldonado), Jorge Dória (Barbosinha), Kito Junqueiro (Zeca), Wanda Stefânia (Jaci), Márcia de Windsor (Joana).

Color.

Ficción.

Fecha de emisión: del 23 de junio al 29 de noviembre de 1980.

Comentario: A lo largo de esta telenovela asistimos a la desventurada vida de Dulcinéa una exvedete de teatro de variedades que se enfrenta a la perspectiva de perder su teatro, el Mambembe, cuyo edificio pertenece a una familia rica y conservadora, los Maldonado.

Salvo el nombre de la protagonista, nada parece vincular esta telenovela al universo cervantino. Tuvo una continuidad poco después con el título de *Dulcinéa Vai à Guerra* (1980-1981).

Cervantes

Serie de TV.

España, 1980.

Producción: TVE.

Productor: Faustino Ocaña.

Director: Alfonso Ungría.

Guion: Daniel Sueiro, Manuel Matji, Isaac Montero, Eugenio Martín.

Asesor: Camilo José Cela.

Fotografía: Francisco Fraile.

Música: Antón García Abril.

Montaje: Julio Peña.

Decorados: Fernando Sáenz, Ricardo Vallespín, Román Calatayud.

Vestuario: Félix Sánchez.

Sonido: Manuel Rubio, José Lumbreras.

Caracterizador: Fernando Martínez.

Intérpretes: Julián Mateos (Miguel de Cervantes), José María Muñoz (licenciado), Julieta Serrano (Andrea), Carmen Maura (Constanza), Carlos Lucena (inquisidor), Marisa Paredes (Ana), Manuel Alexandre, Manuel Zarzo, Manuel Gas, Ana Marzoa (Catalina), Luis Suárez, Imanol Arias, Isabel Mestres (Mariuccia), Francisco Rabal (Mateo Alemán), Paco Algora (Ginés), Luis Ciges, Agustín González (Luis de Góngora), Enrique Arredondo (Lope de Vega), Laura Cepeda (Zoraida), Antonio Casas (Sosa), José María Caffarel (primado).

Color.

Ficción.

9 capítulos de 50 minutos.

Fecha de emisión: del 30 de marzo de 1981 al 15 de junio de 1981 en TVE 1, a las 22:30 horas, con periodicidad semanal.

Sinopsis: Corre el año 1616. En una antigua casa de Madrid, Miguel de Cervantes languidece, enfermo, al cuidado de su sobrina Constanza. Un joven licenciado, admirador de su obra, emprende la tarea de elaborar un memorial destinado al rey, en el que se narren los hechos y los méritos de la vida de Cervantes, a fin de conseguir algún honor que aliente los últimos días del escritor. Amigos y enemigos de Miguel, cada uno con su bagaje de recuerdos, describen las páginas de la aventurera vida del autor de *Don Quijote* en el marco de la España del siglo XVI agitada por gentes de todos los rincones de la Tierra, alborotada por la mística y la magia, mezquina y oscura y, a la vez, gloriosa. Tras su huida de España a

causa de un duelo prohibido por la ley, Miguel de Cervantes llega a Italia donde conoce la alegre vida cortesana romana. Se alista en los Tercios: vida soldadesca, amores y parrandas en las vísperas de la batalla de Lepanto. Y la primera amargura, la pérdida del uso de su mano en el combate naval contra los turcos. Cervantes decide entonces regresar a España. A tal fin se embarca en la galera Sol, que es atacada por los piratas argelinos. Cinco años pasa el futuro escritor en su cautiverio de Argel, entre proyectos de fuga y traiciones, fieles amistades y lances amargos. Al ser liberado llega el momento de poner en práctica sus viejos proyectos. Sus obras de teatro entran con fuerza en los corrales de comedias. Conoce a Ana Franca, con la que tendrá su única hija, y se casa con una mocita de Esquivias: Catalina de Salazar y Palacios. Pero no le es fácil vivir de las letras ni enfrentarse en un pueblo al fanatismo y la mezquindad de las gentes de la época. Su espíritu intranquilo le conduce ahora a través de la geografía española como recaudador de impuestos, oficio que le lleva a dar con sus huesos en la cárcel en más de una ocasión. En la de Sevilla se encuentra con otro preso ilustre, Mateo Alemán, y con toda suerte de pícaros, tahúres y facinerosos, mientras que, día a día, va escribiendo las páginas de su *Quijote*. Mientras tanto, el Santo Oficio ha seguido con atención las idas y venidas del licenciado y, tras algunas pesquisas y no menos traiciones, un inquisidor manda llamar al amigo de Cervantes y le recomienda vivamente que no siga adelante con el memorial. Reencontramos a Miguel en su nuevo hogar de Valladolid. Ya es el autor de *Don Quijote*, si bien esto le trae más penas que glorias: Lope de Vega se ensaña con él. Luis de Góngora es uno de sus fieles. Los cortesanos y el pueblo se enfrentan en sus opiniones. El tiempo apremia; Cervantes está enfermo y el memorial detenido; el joven licenciado da el paso definitivo: acude a Toledo a visitar al cardenal primado de las Españas. Pero su vuelta ilusionada ocurre demasiado tarde: Cervantes ha muerto. Sólo queda una lápida en las trinitarias. El Santo Oficio convoca un proceso inquisitorial. Todos los amigos y compañeros de Miguel, los artífices con sus recuerdos del memorial, están allí como testigos. Las obras del escritor no se consideran ni edificantes ni ejemplares. El licenciado es condenado por desobediencia y unos pesados mazos caen sobre la lápida de Miguel de Cervantes.

Comentario (MP): La serie de *Cervantes* ha sido uno de los proyectos más ambiciosos que se ha planteado TVE en toda su historia. Hasta su rodaje, nunca una serie había contado con un presupuesto de ciento cuarenta millones de pesetas, con ocho meses de rodaje, con ciento diez localizaciones (algunas construidas como los palacios del cardenal -sic- Aquaviva) y casi

doscientos actores. Los resultados del panel de aceptación de programas fueron muy discretos, en general por debajo de las medias semanales. Asimismo, un escándalo jalonó su exhibición: un “investigador manchego” se indignó por los errores históricos que emanaban del primer capítulo (y por el hecho de que Cervantes visitara un prostíbulo en Nápoles) y mandó cartas de protesta a distintas instituciones. Hoy sorprende que la irritación del investigador tuviera eco público y los comentaristas televisivos tuvieran que abordar en sus escritos lo obvio: una recreación dramática no es un documental (Cf. el artículo de Enrique Llovet en *ABC* el 9 de mayo de 1981).

Cervantes se rodó en exteriores de Cáceres, Toledo, Chueca, Almagro, El Viso del Marqués, Baeza, Granada, Sevilla, La Calahorra, Peñaranda de Duero, Sigüenza, Alcalá de Henares, Arévalo, Pedraza, Sotosalvos y Torrelaguna.

Volvió a emitirse en TVE 2 entre los meses de octubre de 1989 y enero de 1990.

Clases sobre Don Quijote

Episodio del programa **El Chavo del Ocho**.

México, 1980.

Director y Guion: Roberto Gómez Bolaños.

Intérpretes: Roberto Gómez Bolaños, Florinda Meza, Rubén Aguirre, Edgar Vivar, Angelines Fernández, Horacio Gómez, Ramiro Orcí, María Antonieta de las Nieves.

Color.

Ficción.

Fecha de emisión: 14 de abril de 1980.

Comentario: De lo difícil que puede ser explicar en clase a los niños el libro *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* da fe el profesor Jirafales en este *sketch* de la serie ideada y protagonizada por el célebre Roberto Gómez Bolaños ‘Chespirito’, que aquí interpreta al Chavo del Ocho. El episodio fue reemitido el 1 de febrero de 1982.

D. Quixote

Producción para TV.

Portugal, 1980.

Producción: Radiotevisão Portuguesa (RTP).

Director y Productor: Victor Manuel.

Argumento: la obra de Yves Jamiaque.

Adaptación: Carlos Avilez.

Intérpretes: Maria Albergaria, Fernando Côrte Real, Santos Manuel (don Quixote), Ruy de Matos (Sancho Panza), Álvaro Faria, Carlos Freixo, Lia Gama, Luis Rizo, Luisa Salgueiro, João Vasco, António Évora.

Color.

Ficción.

Comentario: Nueva version para televisión de la obra escrita por el autor y dramaturgo francés Yves Jamiaque.

Don Quichotte à Nanterre

Francia, 1980.

Producción: Les mutins de Pangée.

Director: Raoul Sangla.

Fotografía y Montaje: Stéphane Gatti.

Sonido: Claude Mouriera.

Intérpretes: Philippe Clèvenot (don Quijote), Roland Blanche (Sancho Panza), Michel Fournier, Louis Lemaire.

Color.

Ficción.

52 minutos.

Sinopsis: Junio de 1980, Nanterre. Don Quijote y Sancho Panza se lanzan en paracaídas en el "Centro", a la vez hospital y centro de alojamiento, que cobija a 5000 personas. Andanzas del caballero y de su escudero, Philippe Clèvenot y Roland Blanche, en este espacio cerrado, que propicia el encuentro de Henri y Louis, duetistas en esta circunstancia, caracteres magníficos frente a una cámara atenta y a la escucha. Choque provocado por Raoul Sangla, realizador de televisión, espíritu libre y contestatario al margen de la institución audiovisual.

Don Quichottes Kinder [Los niños de don Quijote]

Producción para TV.

Alemania, 1980.

Producción: Ottokar Runze Filmproduktion, Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF).

Productores: Ottokar Runze, F.K. Wittich.

Directora: Claudia Holldack.

Guion: Christiane Höllger.

Fotografía: Jörg Seidel.

Música: Thilo von Westernhagen.

Diseño de producción: Claus-Jürgen Pfeiffer.

Sonido: Christian Moldt.

Montaje: Helga Vierhaus.

Vestuario: Ursula Welter.

Intérpretes: Angelica Domröse (Kristine), Dietrich Mattausch (Heinrich), Nikolas Klakow (Alexander), Tushka Benthak (Babette), Sigfrit Steiner (Großvater), Gunther Berger (Jochen), Dieter Laser (Peter Senders), Pola Kinski (Heidrun).

Color.

Ficción.

87 minutos.

Fecha de estreno: 3 de abril de 1981.

Comentario: En este drama en la que unos niños no se llevan bien con unos padres, que participaron de las luchas revolucionarias contra el sistema, pero que han descuidado la relación sentimental con sus hijos. Como vemos, una vez más el título hace referencia de manera simbólica a esos padres que en su día se enfrentaron a los molinos de viento del capitalismo.

Don Quixote

Episodio de la serie **La isla de la fantasía (Fantasy Island).**

EE UU, 1980.

Producción: Spelling/Goldberg.

Productor: Don Ingalls.

Productores ejecutivos: Aaron Spelling, Leonard Goldberg.

Director: Mike Vejar.

Guion: Pat Dunlop.

Fotografía: Emmett Bergholz.

Música: Charles Albertine.

Dirección artística: Ross Bellah, David Marshall.

Montaje: William B. Stich.

Intérpretes: Ricardo Montalban (señor Roarke), Herve Villechaize (Tattoo), Kimberly Beck (Cindy), Christopher Hewett (Lawrence), Wendy Schaal (Julie), Mary Louise Weller (Dulcie Merchant/Dulcinea), Paul Williams (Donald Quick/don Quixote), David Doyle (Sam Woolf/Sancho Panza).

Color.

Ficción.

50 minutos.

Fecha de emisión: 15 de noviembre de 1980.

Comentario: En la serie *La isla de la fantasía*, creada por Gene Levitt, su anfitrión, el señor Roarke, recibía cada semana a sus invitados, que acudían para poder hacer realidad sus fantasías. Normalmente eran dos visitas por episodio. En el número 66 una de ellas era la de un millonario de Texas, Donald Quick, que desea convertirse en el heroico don Quijote y conocer a su Dulcinea, encontrando, cómo no, entuertos que desfacer en su viaje para conseguirlo.

Dulcinéa Vai à Guerra

Serie de TV.

Brasil, 1980-1981.

Producción: Rede Bandeirantes.

Director: Henrique Martins.

Guion: Sérgio Jockyman, Jorge Andrade.

Intérpretes: Dercy Gonçalves (Dulcinéa), Renata Fronzi (Ludmila), Paulo Gonçalves (Camilo), Homero Kosaac (Morgado), Nicole Puzzi (Carolina), Guilherme Corrêa (Porfirio), ETTY Fraser (Elisa).

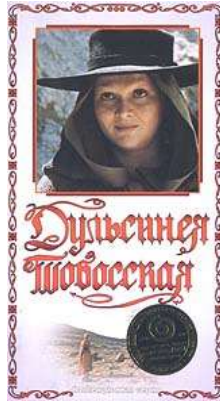
Color.

Ficción.

Fecha de emisión: del 1 de diciembre de 1980 al 14 de marzo de 1981.

Comentario: Dado el éxito de *Cavalo Amarelo*, aquí tenemos de nuevo a la actriz Dercy Gonçalves repitiendo su ‘dulcinesco’ papel, ahora envuelta en una trama de niños abandonados. Pero en esta ocasión la audiencia le fue esquiva.

Dulsineya Toboskaya



(Antigua) URSS, 1980.

Producción: Mosfilm.

Director: Svetlana Druzhinina.

Guion: Aleksandr Volodin, basado en su propia obra teatral.

Fotografía: Anatoli Mukasej.

Música: Gennadi Gladkov.

Diseño producción: Víctor Yushin.

Montaje: Irina Kolotikova, Olga Nazarova.

Intérpretes: Natalia Gundareva, Boris Plotnikov, Alexandr Nazarov, Valentina Talyzina, Armen Dzhigarkhanyan, Borislav Brondukov, Yekaterina Durova, Tatiana Pelttser.

Color.

Ficción.

134 minutos.

Sinopsis: Musical basado en la historia de Aleksander Volodin, en el que se nos propone una versión sobre la continuación de los destinos de los héroes de la novela del Quijote de Cervantes: Aldonza-Dulcinea y Sancho Panza. Han pasado siete años desde la muerte del caballero, y se ha convertido en una leyenda. Pero, ¿cuál ha sido el destino de su amigo fiel, Sancho, y, sobre todo, de la doncella de su corazón, que se llamó Dulcinea del Toboso?...

Comentario: La pieza teatral de Volodin, en la que se basa la película, se sitúa en la línea de las obras que toman personajes de *El Quijote* de Cervantes para dotarles de una 'vida' más allá de las páginas de la novela y de las intenciones de su autor, como en su momento hiciera Gaston Baty con su *Dulcinea* (1938) o como haría después Andrés Trapiello, primero con *Al morir don Quijote* (2004) y luego con *El final de Sancho Panza y otras suertes* (2014). Ferran Herranz, hablando de ella, la define como una obra "con entidad propia, que aporta un enfoque inédito que cualquier purista consideraría tabú: la carnalidad del amor entre don Quijote y Dulcinea. Si la Aldonza de Baty abandonaba el amor carnal para entregarse al idealizado, la de Volodin subvierte esta santificación con un enamoramiento terrenal que acaba consumado". (*El Quijote y el cine*; Cátedra, 2016, pág. 206). Este autor también señala que antes de su exhibición cinematográfica, la película fue emitida en televisión como una miniserie de dos capítulos.

Maravillas

España, 1980.

Producción: Arándano, S.A.

Productor: Luis Megino.

Director: Manuel Gutiérrez Aragón.

Guion: Manuel Gutiérrez Aragón, Luis Megino.

Fotografía: Teo Escamilla.

Decorados: Félix Murcia.

Montaje: José Salcedo.

Sonido: Bernardo Menz.

Intérpretes: Cristina Marcos (Maravillas), Fernando Fernán-Gómez (Fernando), Enrique San Francisco (Chessman), Francisco Merino (Salomón Toledo), León Klimovsky (Santos), Eduardo McGregor (Simón), Gerard Tichy (Benito).

Color.

Ficción.

99 minutos.

Fecha de estreno: 26 de febrero de 1981.

Comentario: En esta fábula protagonizada por una chica de quince años que vive con su

padre, un fotógrafo sin trabajo que roba dinero a su hija para sus pequeños vicios eróticos. Precisamente en relación con esto se produce una escena que nos trae a la cabeza la novela de Cervantes cuando los padrinos judíos de la chica queman las revistas pornográficas de su padre: “Nunca pensé en esta novela a propósito de la quema de revistas pornográficas, pero la actitud moral de los censores es aquí la misma que la que tenían el cura y el barbero de Cervantes contra los libros de caballerías” (declaraciones de Manuel Gutiérrez Aragón en Carlos F. Heredero: *Cuentos de magia y conocimiento*; Alta Films, Madrid, 1998, pág. 54).

Memoires de Don Quichotte [Memorias de Don Quijote]

Película inacabada.

Francia, 1980.

Director: Robert Lapoujade.

Animación (muñecos animados)

Color.

Basada en una ópera cómica de Bernard Vitet, en esta película el caballero se enfrenta a su creador, Cervantes.

Básicamente, se trata de un trabajo exclusivo del director, que creó más de 30 marionetas para la película. Empezó a rodarse en 1977 y, aparentemente, seguía estando inacabada a finales de los 80.

“...desde hace dos años, Robert Lapoujade y su ayudante Marie-France Coppeaux realizan la puesta en escena de una comedia musical *Don Quichotte* con marionetas animadas. ¡Un largometraje que durará una hora y media!

Un equipo móvil se autoselecciona, el frío y la disponibilidad que necesita el proyecto de Lapoujade son los principales parámetros, sin olvidar, evidentemente, el sempiterno problema: el presupuesto.

Para una realización tan ambiciosa, el equipo permanente debería estar constituido por una veintena de personas. Actualmente sólo está compuesto por cuatro colaboradores: Marie-France Copeaux, Annie Feilley, Véronique Taconnet y Robert Lapoujade. Tienen que rodar 23 minutos de película antes de finales de enero de 1980. Hoy, los 15 minutos conseguidos equivalen a dos años de trabajo, no les digo más...

Los decorados colocados en el granero son destruidos (por falta de espacio) nada más

comprobar que las tomas rodadas son satisfactorias, por eso el rodaje se ralentizó para las tomas siguientes. Una media de 3 segundos útiles por día. El decorado se monta sobre raíles con el fin de acceder a los personajes, y el plató, a la altura del pecho, se divide en dos. Al fondo un tablero pintado con aerógrafo aporta la profundidad y las condiciones del ambiente requerido: numerosas pinturas.

Dos cámaras, una cámara de 6 Éclair y una cámara de 4, filman simultáneamente, en dos ángulos diferentes, a nuestros héroes.

Hay tres tamaños de marionetas para los protagonistas, caballos y asnos incluidos, en función de las tomas. La más grande es inhabitual en la historia de las marionetas animadas (1,20 m.).

La originalidad de Lapoujade reside en su idea de la concepción de los materiales, así como en su manera de tratar el Don Quijote de Cervantes utilizándolo como personaje que interviene en la historia” (“Lapoujade et Cervantes”; *Banc-Titre* nº 10, enero 1980, París, pág. 2).

Zukkoke Knight: Don de la Mancha / ずっこけナイト ドンデラマンチャ



Serie de TV.

Japón, 1980.

Producción: Ashi Productions.

Director jefe: Kunihiko Yuyama, Shinya Sadamitsu, Soji Yoshikawa, Osamu Sekita.

Guión: Akiyoshi Sakai, Soji Yoshikawa, Tomomi Tsutsui, Junzo Toriumi, Masaru Yamamoto.

Director de Animación: Noa Kawaii.

Música: Nobuyoshi Koshibe

Voces: Kenji Naikai (don Quijote), Mami Koyama (Dulcinea), Setsuo Wakui (Sancho Panza).

Color.

Animación.

23 capítulos de 25 minutos.

Fecha de emisión: del 15 de abril al 23 de septiembre de 1980.

Sinopsis: Don Quijote es un hidalgo medio enloquecido por la lectura de libros de caballería, que decide lanzarse por los caminos del mundo para deshacer entuertos. Está enamorado a primera vista de Dulcinea, a quien trata de complacer en todo. En su delirio, don Quijote piensa que es una princesa y que debe acudir en su rescate. Pero Dulcinea es realmente la hija de un ladrón y una mujer muy curiosa que sale a menudo del castillo con su criado Notre-Dame. El padre de Dulcinea le envía constantemente mensajes en video en los que finge estar enfermo o en la ruina, suplicándole a su hija que consiga dinero y se lo envíe, a lo que ella siempre accede conmovida. Para conseguir el dinero, Notre-Dame discurre planes de robo o estafa que generalmente involucran de una u otra manera a don Quijote, quien se deja engañar fácilmente por su amor a Dulcinea. Estos planes nunca funcionan. En sus aventuras le acompaña su confiable y sabio siervo Sancho Panza.

Comentario: Como vemos, la línea de conexión entre el clásico cervantino y esta serie de animación es muy liviana, y reducida prácticamente al primer capítulo, donde tenemos la presentación del personaje principal, su voracidad lectora, la idealización como su amada Dulcinea, que don Quijote hace de la hija de un caradura y la aventura del molino de viento al final del mismo, en cuyas aspas queda atrapada Dulcinea y contra las que lucha el caballero creyendo que la tiene entre sus garras un dragón. A partir de aquí, las aventuras tienen su propio desarrollo, por lo general autónomo con respecto a la novela, por más que algunas situaciones nos traigan algún eco de esta.

La serie se emitió en el Tokyo 12 Channel. También es conocida en los países de habla hispana como *Don Quijote y los Cuentos de La Mancha*.

Cantinflas Meets: Don Quixote

Episodio de la Serie **Amigo and Friends**.

México/EE UU, 1980-81.

Producción: Televisa/Hanna Barbera Productions.

Voces: Mario Moreno 'Cantinflas'.

Color.

Animación.

7 minutos.

Comentario: Episodio de la serie de carácter educativo *Amigo and Friends*, también conocido como *Cantinflas Show*, protagonizada por una versión en dibujos animados del popular cómico mexicano, en la que en cada episodio se hacía una inmersión para conocer alguno de los nombres fundamentales de la historia y la literatura. En esta ocasión, Cantinflas se encuentra en una biblioteca cuando del libro sale el propio don Quijote de La Mancha, quien le enseña su casa y le propone ser su escudero y salir en busca de aventuras, donde se las verán con los molinos de viento.

La serie es conocida en el mercado hispano como *Cantiflas y sus amigos*.

Cervantes

Tema del programa **La clave**.

España, 1981.

Producción: Televisión Española.

Director: José Luis Balbín.

Color.

Debate.

240 minutos.

Fecha de emisión: 29 de mayo de 1981.

Comentario: El programa creado, presentado y dirigido por el periodista José Luis Balbín (1940) acogió en una de sus emisiones la figura y la obra de Miguel de Cervantes como tema, en plena emisión de la serie homónima dirigida por Alfonso Ungría, que es uno de los participantes en el debate. Los otros eran Alberto Sánchez (catedrático de Literatura y director de la revista *Anales cervantinos*), Ángel Ligeró (investigador), Juan Antonio Cabezas

(autor de *Cervantes del mito al hombre*), Leandro Rodríguez (profesor de Cultura Europea) y Guillermo Díaz Plaja (de la Real Academia de la Lengua). Previo al debate se proyectó la película *Don Quijote de la Mancha*, de Rafael Gil (1948).

Música antigua

Capítulo de la serie **Música, maestro**.

España, 1981.

Producción: Televisión Española.

Director: Carlos Tena.

Realizador: Eduardo Stern.

Guion: Luis Rebolledo.

Fotografía: José Ramón Torcida.

Intérpretes: Carlos Tena, Antonio Gamero, Eva León, Sonia Arenas.

Color.

Divulgativo.

25 minutos.

Fecha de emisión: 21 de mayo de 1981 en la primera cadena.

Comentario (MP): En algún lugar de La Mancha (Casa de Campo) se divisan dos siluetas en el horizonte: El caballero de la triste figura (Carlos Tena) cabalga en compañía de su fiel escudero Sancho (Antonio Gamero). Una hermosa dama (Eva León) se cruza en su camino, y el de la triste figura la invita a un concierto: suenan cistros y vihuelas; suenan laúdes y orlas; suenan flautas traveseras; suenan violas y cromornos. El Seminario de Estudios de Música Antigua (SEMA) interpreta diversas piezas musicales con instrumentos de una época tan interesante como poco conocida.

Con esta introducción empezaba un nuevo capítulo de la serie *Música, maestro*, dirigida por el periodista, crítico musical y locutor Carlos Tena (1943).

Pancho Panza

Episodio de la serie **Verano azul**.

España, 1981.

Producción: Televisión Española.

Productor: Eduardo Esquide.

Director: Antonio Mercero.

Guion: Horacio Valcárcel, José Ángel Rodero, Antonio Mercero.

Fotografía: José Fernández Aguayo.

Música: Carmelo A. Bernaola.

Dirección artística: Rafael Borque.

Montaje: José Luis Berlanga.

Sonido: Antonio Cárdenas.

Intérpretes: Antonio Ferrandis (Chanquete), María Garralón (Julia), José Luis Fernández (Pancho), Juan José Artero (Javi), Miguel Ángel Valero (Piraña), Miguel Joven (Tito), Cristina Torres (Desi), Pilar Torres (Bea), Gerardo Garido (Quique).

Color.

Ficción.

55 minutos.

Fecha de emisión: 25 de octubre de 1981.

Comentario: Tenemos aquí el capítulo 3 de la popular serie de Antonio Mercero (1936), que puso de moda la localidad de Nerja, por la que deambulan la pandilla de amigos y el mítico Chanquete; en él vemos como Pancho ha tenido un accidente y tiene que hacer el reparto de leche diario a lomos de una burra. Bea, que la noche anterior ha soñado que un misterioso caballero en un caballo blanco la salvaba de una persecución, se ríe de él y le llama Pancho Panza. Por ello, Pancho hará lo posible por conseguir un caballo blanco y hacer realidad el sueño de Bea.

Por tierras de D. Quijote

España, 1981.

Producción: Publifilm Ma, Producciones Cinematográficas.

Director, Fotografía y Guion: José Andrés Alcalde.

Música: Juan Jiménez, Félix Arribas.

Locutor: José M. Martín.

Color.

Documental.

9 minutos 40 segundos.

Comentario: Documental de carácter turístico sobre diversos lugares por donde se desarrollaron las andanzas de don Quijote.

Pratkvarnen

Producción para TV.

Suecia, 1981.

Director: Bernt Callenbo.

Música: Jacques Offenbach.

Intérpretes: Britt Marie Aruhn, Enzo Florimo, Anna-Lotta Larsson, Tommy Juth.

Ficción.

88 minutos.

Fecha de emisión: 20 de febrero de 1981.

Comentario: Nueva producción para la televisión de la ópera cómica del violonchelista y compositor alemán Jacques Offenbach (1819-1880), cuyo libreto se basa en el entremés *Los habladores*, atribuido con dudas a Miguel de Cervantes.

Don Kichot

Polonia, 1982.

Producción: Studio de Films Animes.

Director: Krzysztof Raynoch.

Guion: Alexandre Anoux.

Fotografía: Marek Norek, Jan Skrabalak.

Animación: Krzysztof Raynoch, Lucja Mroz, Krzysztof Szafranec.

Música: Marek Wilczynski.

Color.

Animación.

8 minutos.

Comentario: Obra de carácter simbólico, en la que don Quijote se enfrenta a la guerra a través de la mirada de pintores como Goya y Picasso, y de sus obras, como *Los desastres de la Guerra* y *El Guernica*.

La historia de don Quijote de La Mancha

Episodio del programa **Chespirito**.

México, 1982.

Producción: Televisa.

Director general y Guion: Roberto Gómez Bolaños.

Intérpretes: Roberto Gómez Bolaños 'Chespirito', Florinda Meza, Rubén Aguirre, Edgar Vivar, Angelines Fernández.

Color.

Ficción.

Fecha de emisión: 9 de agosto de 1982.

Comentario: Este episodio sería emitido de nuevo el 16 de enero de 1984.

Mi señor Don Quijote

Producción para TV.

México, 1982.

Producción: Canal 11.

Director: Rafael Corkidi.

Guion: Luis Carmona.

Intérprete: José González Márquez.

Color.

Ficción.

Comentario: Película basada en el primer capítulo del libro, al parecer una producción para la televisión.

Skazka stranstviy/Pohadka o putovani/Povestea calatoriilor

(antigua) URSS/(antigua) Checoslovaquia/Rumanía, 1982.

Producción: Mosfilm/Barrandov Studios/Bucaresti Studios.

Director: Aleksandr Mitta.

Guion: Iulii Duskii, Valerii Frid, Aleksandr Mitta.

Fotografía: Valerii Shuvalov.

Diseño de producción: Theodor Tezik.

Música: Al'fred Shnitke.

Canciones: Iuliia Mikhailova.

Sonido: Yuri Rabinovich.

Intérpretes: Tatyana Aksiuta (Marta), Ksyusha Piriátinskaya (May niño), Andrei Mironov (Orlando), Lev Dúrov (Gorgon), Baltybaj Seitmamutov (Butus), Valeri Storózhik (May adulto), Carmen Galin (Chuma), Venyamin Smekhov (don Quijote).

Color.

Ficción.

101 minutos.

Sinopsis: Los hermanos Marta y May son huérfanos. Mientras Marta es la más maternal y práctica, May tiene mucho miedo de su gran talento: puede encontrar oro y tesoros, pero le provoca mucho dolor de cabeza. Por eso los hermanos prefieren permanecer pobres. Cuando unos mendigos secuestran al niño, esperando encontrar dinero con su ayuda, Marta va en su busca, acompañado por el poeta, filósofo y médico Orlando, recorriendo medio mundo. Pero Orlando muere a causa de la peste, y Marta sigue la búsqueda sola. Cuando finalmente encuentra a su hermano, en el imperio del dragón y de las ratas de la peste, May está completamente cambiado, encandilado por el oro, arrogante y cruel. Pero Marta, aplicando las enseñanzas que ha aprendido junto a Orlando, conseguirá volver a convertirlo en un hombre bueno.

Comentario: En este largometraje destinado al público familiar el personaje de don Quijote tiene una presencia simbólica en la trama.

Reseña: “Esta fábula anticapitalista sobre un viaje iniciático tiene indiscutibles propósitos ejemplarizantes, pero hay que reconocer que el realizador consigue evitar el sermón y darle un nivel visual que la haga digerible por un público adulto. Don Quijote es un personaje secundario, con el que se encuentran Marta y Orlando en su peregrinaje y que sirve para ilustrar las ideas de justicia y libertad que el filósofo pregona; es una interpretación sin duda libre del personaje cervantino, pero no traiciona la idea original y es una muestra más de la importancia que el Quijote tiene en la cultura rusa”. (Rafael de España: *De La Mancha a la pantalla. Aventuras cinematográficas del ingenioso hidalgo*; Universidad Autónoma de Zacatecas/Universitat de Barcelona, México, 2006, pág. 128).

Don Cipote de la Manga

España, 1983.

Producción: Gabriel Iglesias P.C.

Director y Productor: Gabriel Iglesias.

Guión: José Luis Ruescas, Antonio Mayans.

Fotografía: Miguel F. Mila.

Música: Ricardo Recuero.

Montaje: José Antonio Rojo.

Intérpretes: Francisco Cecilio, Gracita Morales, Rafael Hernández, Azucena Hernández, Pilar Alarcón, Antonio Mayans, Carlos Lucas, Luis Rico, Carmen Martínez Sierra, Ana María Morales.

Color.

Ficción.

91 minutos.

Sinopsis: Un hombre de fuerte personalidad, dispuesto a eliminar la corrupción y maldad de la faz de la tierra, es atacado repentinamente por un hombre lobo durante una noche de luna llena. No hace falta esperar mucho para que los efectos de este ataque sean visibles. Por la noche se convierte en un degenerado hombre lobo, copiando, extrañamente, las formas de actuar de don Quijote.

Comentario (ES): Otra película que, aparte de la parodia del título, no tiene más que una vaga conexión con el personaje de Cervantes. Tanto en inglés como en español, la palabra "cipote" significa "estúpido", y no tiene el otro significado más vulgar, aparentemente común también en ambos idiomas.

Don Quijote de la Mancha

Capítulo del programa **Un, dos, tres... responde otra vez.**

España, 1983.

Producción: Televisión Española.

Director: Narciso Ibáñez Serrador.

Presentador: Mayra Gómez Kemp.

Color.

Concurso.

Fecha de emisión: 10 de diciembre de 1976.

Comentario: Una nueva ocasión en el que el programa concurso Un, dos, tres... respondía otra vez dedicaba su programa al *Quijote*.

El alcázar de Segovia. Música Cervantina

Capítulo de la serie **La buena música. Música desde...**

España, 1983.

Producción: TVE.

Director: Ángel Luis Ramírez.

Realizador: Adolfo Dufour.

Intervienen: Jordi Savall, Montserrat Figueras, Hesperion XX.

Color.

Divulgativo.

70 minutos.

Fecha de emisión: 5 de octubre de 1983 por TVE 2.

Comentario (MP): Programa perteneciente a la serie *La buena música. Música desde...*, con imágenes de grabados de *El Quijote*, texto de Miguel de Cervantes, vistas de Segovia e interiores de su Alcázar, se desarrolla el recital de 'Música del tiempo de Cervantes' a cargo del grupo Hesperión XX.

El juez de los divorcios

Episodio de la serie **Un encargo original.**

España, 1983.

Producción: Televisión Española.

Director: José María Rincón.

Realizador: Carlos Jiménez.

Argumento: la obra homónima de Miguel de Cervantes.

Adaptación: Eugenio Martín.

Intérpretes: Francisco Morán, Queta Claver, Encarna Abad, María Rubio, Jesús Enguita, Ramón Reparaz, Mara Goyanes, Adolfo Gallego, Marta Puig, Tito Valverde, María Teresa

Cortés, Antonio Requena, Modesto Blanch.

Color.

Ficción.

59 minutos.

Fecha de emisión: el 23 de julio de 1983, en TVE 2, a las 21:00 horas.

Comentario (MP): En un juzgado de familia el juez intenta convencer a todas las parejas que van a divorciarse para que reflexionen e intenten rehacer sus vidas. Pese a todo, cada vez son más las parejas que van a divorciarse.

TVE produjo una serie de trece programas llamada *Un encargo original*, de 59 minutos cada uno, acerca de los problemas de las relaciones humanas. Se utilizaron obras de famosos autores, incluyendo *El juez de los divorcios* de Cervantes.

I nuovi mondi di don Chisciotte

Producción para TV.

Italia, 1983.

Producción: Rai Tre, Teatro Popolare di Roma

Director: Ruggero Miti.

Color.

Documental.

Comentario: Grabación por encargo de la televisión italiana RaiTre de la gira americana de la representación teatral Don Chisciotte de Maurizio Scaparro.

Ich bin nicht Don Quichote [No soy don Quijote]

Producción para TV.

Alemania, 1983.

Producción: DEFA.

Productor: Kurt Lichterfeldt.

Director y Guion: Andreas Schreiber.

Argumento: Helga Pfaff.

Fotografía: Jürgen Lenz.

Diseño de producción: Marlene Willmann.

Música: Gunther Erdmann.

Decorados: Margrit Brusendorff.

Sonido: Brigitte Pradel, Wolfgang Grossmann.

Intérpretes: Klaus-Dieter Klebsch (señor Martin), Kay Theege (René), Constanze Pabst (señora Martin), Helga Raumer (señora Zimmermann), Margot Busse (señora Stengert).

Color.

Ficción.

69 minutos.

Fecha de emisión: 12 de junio de 1983.

Comentario: Producción que fue emitida por la televisión alemana DDT-TV, y en la que una vez más el nombre de don Quijote sirve de marco de comparación de la situación que vive un niño de once años, René, cuyo juguete favorito son sus marionetas y que de mayor quiere ser maestro de jardín de infancia, una vocación que es juzgada como bastante rara para un niño, por lo que sus compañeros de clase se burlan de él. Tampoco encuentra mucha comprensión a sus aspiraciones en sus padres, por lo que cada vez se cierra más en sí mismo. Pasa mucho tiempo en un orfanato, en el que se dedica a estudiar a los niños del primer curso, para los que realiza una función con sus marionetas, con las aventuras de don Quijote. Finalmente, los padres de René reaccionan a tiempo y cambian su comportamiento, tomando en serio sus ideas. E incluso deciden adoptar un hermano para él.

La tía fingida

Episodio de la serie **Las pícaras.**

España, 1983.

Producción: TVE.

Productor: José Frade.

Productor delegado de TVE: Julio Sempere.

Director: Antonio del Real.

Argumento: la obra homónima de Miguel de Cervantes.

Guion: Juan José Alonso Millán.

Fotografía: Juan Amorós.

Decorados: Tony Cortés.

Montaje: Carmen Frias.

Música: Teddy Bautista.

Intérpretes: Fiorella Faltoyano, Lola Forner, Emilio Gutiérrez Caba, Beatriz Escudero, Vicente Parra, Antonio Gamero, Carmen de Lirio, Carlos Santurio, Pep Corominas, Caco Senante.

Color.

Ficción.

63 minutos.

Fecha de emisión: 8 de abril de 1983 en TVE 1, a las 23:00 horas.

Sinopsis: Doña Claudia y su falsa sobrina Esperanza, llegan a Salamanca haciéndose pasar por damas nobles, con el fin de conquistar a Don Félix de Bermejo, hijo de un acaudalado aristócrata de la ciudad.

Comentario: La serie *Las pícaras* está protagonizado por personajes femeninos de la literatura picaresca y que contó con un presupuesto de 152 millones de pesetas. *La tía fingida* fue el primer capítulo, y no fue elegido por causalidad: "Mi forma de comunicación se identifica mucho con Cervantes, por eso elegí *La tía fingida*. Era el autor que más me interesaba, me gustaba pero es indudable que hay secuencias hechas de forma muy personal. Y es posible que esas secuencias provoquen una respuesta de crítica porque se interprete que he sido poco ortodoxo a la hora de interpretar esta novela picaresca. Ha sido un trabajo hecho con seriedad y rigor. A través de la diversión cultural, pretende guardar fidelidad al espíritu de Cervantes" (Declaraciones de Antonio del Real, *Diario 16*, 8 de abril 1983).

Lettre de la Sierra Morena/Lettre d'un cinéaste

Capítulo de la serie **Cinéma Cinémas**.

Francia, 1983.

Director: Jacques Rozier.

Intérpretes: Fabrice Lucchini (don Quichotte), Maurice Risch (Sancho Panza), Lydia Feld, Pierre Lebret, Yves Afonso, Luis Rego, Michèle Brousse.

Color.

Ficción.

20 minutos.

Fecha de emisión: 8 de junio de 1983.

Sinopsis: Dos aspirantes a directores de cine, el cineasta don Quijote y el cineasta Sancho Panza, no están de acuerdo en cuanto a los métodos (obtención o no de la subvención para la producción, medios para el rodaje, elección de los actores) y tienen un duelo de argumentos, obviamente demostrados...

Don Chisciotte/Don Quijote (Fragmentos teatrales)

Producción para TV.

Italia/España, 1984.

Producción: Instituto Luce-Italnoleggio Cinematografico/RAI-Radiotelevisione Italiana-Raidue/Società Per Azioni Commerciale Iniziative Spettacolo Nino Baragli, Servizi Audiovisivi-Teatro Popolare Di Roma/TVE.

Productor: Vincenzo De Leo.

Director: Maurizio Scaparro.

Guión: Rafael Azcona, Maurizio Scaparro, Tulli Kezich.

Fotografía: Luigi Verga.

Montaje: Ugo de Rossi.

Música: Eugenio Bennato.

Escenografía: Giantito Burchiellaro, Roberto Francia.

Montaje: Nino Baragli.

Sonido: Mario Dallimonti.

Vestuario: Lele Luzzati.

Intérpretes: Pino Micol (don Quijote), Peppe Barra (Sancho Panza), Concetta Barra (la muerte), Fernando Pannullo (el cura), Marisa Mantovani (la criada), Franco Alpestre (Ginés de Pasamonte/maese Pedro), Sandro Merli (el ventero/Angulo el Malo), Isa Gallinelli (la sobrina), Remo Gerone (caballero de la Blanca Luna/Sansón Carrasco), Evelina Nazzari (princesa Micomicona), Els Comediants.

Color.

Ficción.

106 minutos. Versión televisiva, 220 minutos.

Sinopsis: Para su elaboración, y dada la buscada voluntad de fragmentación de la película, recurrimos a Ferran Herranz: *El Quijote y el cine*; Cátedra, Madrid, 2016, págs. 148-149) y Carlos F. Heredero: “Relecturas cervantinas en un Quijote multimedia”, en Daniela Aronica (coord.): *El Quijote según Scaparro. Entre melancolía, soledades y carnaval*; Filmoteca de la Rioja “Rafael Azcona”, Logroño, 2014, págs. 127-128): 1. Primera salida (don Quijote limpia su armadura y sale al escenario; un actor le trae a Rocinante); 2. Los mercaderes toledanos (el caballero ataca a los comerciantes, pero termina siendo apaleado); 3. La quema de libros (el cura y las doncellas le arrebatan todos sus libros y los arrojan a la hoguera; monólogo de don Quijote sobre su necesidad de buscarse un escudero); 4. El escudero (diálogo con Sancho Panza, a quien promete hacerlo gobernador de una ínsula); 5. Los molinos (don Quijote arremete contra la sombra de unas aspas, proyectadas sobre una pared); 6. Los galeotes (primer encuentro de don Quijote con Ginés de Pasamonte; liberación de los reos, quienes después golpean y magullan al hidalgo); 7. El miedo (Sancho decide llamar a su señor “El Caballero de la Triste Figura”; se sobresaltan con unos ruidos, pero finalmente descubren su origen: un mazo de batán); 8. El Yelmo de Mambrino (el caballero confunde la bacía de un labrador con el famoso yelmo); 9. La locura (hallazgo del libro en el que Cardenio habla de Dorotea. Don Quijote encarga a Sancho llevar un mensaje a Dulcinea); 10. Dulcinea (don Quijote encuentra un arcón con ropas de teatro y se maquilla frente a un espejo; invención de Sancho sobre la respuesta de la dama); 11. La princesa Micomicona (el caballero rechaza casarse con la doncella que le presentan y termina enjaulado); 12. La falsa Dulcinea (Sancho le presenta a una fea campesina intentando hacerla pasar por la hermosa Dulcinea, y don Quijote entiende que algún maligno ha embrujado a la señora de sus sueños); 13. La compañía de Angulo el Malo (encuentro con la carreta de los cómicos y diálogo sobre las apariencias y la realidad); 14. El retablo de Maese Pedro (segundo encuentro de don Quijote con Ginés de Pasamonte; el caballero arremete contra las marionetas); 15. Los azotes (discusión entre don Quijote y Sancho); 16. Playa de Barcelona (irrupción de Els comediants para la celebración de la Noche de San Juan); 17. La derrota (combate a caballo con el Caballero de la Blanca Luna); 18. Los azotes II (Sancho finge darse los azotes que le exige su señor, pero éste finalmente le convence para que no lo haga: “Dulcinea puede esperar”) y 19. La muerte (regreso a casa y defunción del hidalgo).

Comentario (MP): Maurizio Scaparro realizó, según sus palabras, una versión “una y trina”, teatro, cine y televisión, de las dos partes del *Don Quijote* cervantino. En su exacerbada tea-

tralidad (toda la serie está filmada en los interiores de Cinecittà), la obra recibió muy buenas críticas (Cf., por ejemplo, Antonio Lara en *El País*, 3 de diciembre de 1985); pese a ello tuvo muy deficientes resultados en el panel de aceptación de programas. TVE figura como coproductora por la compra de los derechos de antena, en donde se emitió del 19 de noviembre al 17 de diciembre de 1985, en TVE 2, a las 21:30 horas.

Reseñas: “Con la ayuda de Rafael Azcona, Scaparro ha construido una película atípica en cierto modo, donde la palabra prima sobre la imagen, siguiendo la idea básica de que la acción se desarrolla en el paisaje mental de los personajes, estamos en las antípodas del *Quijote* de Pabst, tan ‘plástico’, o del de Rafael Gil. Scaparro utilizó como lugar del rodaje unos estudios abandonados de Cinecittà, cuyas paredes enjalbegó de cal blanca. Sobre este espacio, cerrado, con la sola alusión de un aspa de molino, se desarrolla la aventura quiijotesca, rodada en directo y dejando libertad a los actores, en especial a los dos intérpretes principales. Desempeñan asimismo un papel relevante dentro de la historia los componentes del grupo teatral barcelonés *Els Comediants*”. (Luis Quesada: *La novela española y el cine*; Ediciones JC, Madrid, 1986, pág. 33).

“Scaparro, como Brook, no oculta el truco; subtitula la serie *Fragmentos teatrales* y no teme dejarnos ver en ocasiones la tramoya de los estudios romanos de Cinecittà: donde se filmó *Don Quijote*. Consigue, gracias a esas insistencias en lo específicamente teatral, algunos logros: de ambiente de luz, de recitado (y hay que decir que Rafael Azcona ha cuidado muy bien la adaptación castellana del guion que él mismo escribió con el director italiano). Yo citaré en el primer capítulo la solución plástica del famoso monólogo *Dochosos tiempos*; un fuego sobre el suelo, un círculo de rostros y una gran expresividad del actor le bastan a Scaparro para dar la justa nota elegiaca a su antihéroe”. (Vicente Molina Foix: “Una quiijotada”, en *El País*, 22 de noviembre de 1985).

Don Quixote

Gran Bretaña, 1984.

Director: Storm Thorgerson.

Intérprete: Nik Kershaw.

Color.

Videoclip.

6 minutos.

Comentario: Videoclip sobre la canción del mismo título, que forma parte del álbum “The Riddle”. Escrita e interpretada por el cantante Nik Kershaw, el videoclip cuenta con exteriores rodados en nuestro país, por los que deambula el caballero de la triste figura, sin que falte su enfrentamiento con el molino de viento.

Don Quixote

Capítulo de la serie **Dance in America.**

Gran Bretaña/Estados Unidos, 1984.

Producción: National Video Corporation Arts.

Productor: Robin Scott.

Director: Brian Large.

Iluminación: Jennifer Tipton.

Diseño de decorados y Vestuario: Santo Loquasto.

Música: Ludwig Minkus; orquestada y arreglada por Patrick Flynn; conductor: Paul Connelly.

Coreografía: Mikhail Baryshnikov, basado en Marius Petipa y Alexander Gorsky.

Sonido: Jay David Saks.

Intérpretes: Mikhail Baryshnikov (Basilio), Cynthia Harvey (Kitri), Richard Schafer (Don Quijote), Brian Adams (Sancho Panza), Victor Barbee (Gamache), Frank Smith (Lorenzo), Patrick Bissel (Espada), Susan Jaffe (Mercedes, en el sueño de Don Quijote), Cheryl Yeager (Amor).

Color.

Ficción (danza).

95 minutos.

Comentario: El American Ballet Theatre actuó en el Metropolitan Opera House de Nueva York, en junio de 1983, conducido por Mikhail Baryshnikov, poniendo en escena el *ballet* en tres actos *Don Quijote*, lo que se aprovecha para realizar esta grabación directamente pensada para el mercado videográfico, editada por el sello Warner Music. Presenta la historia del barbero que se enamora de la joven Kitri, cuyo padre la ha comprometido con un hombre rico. Deciden fugarse, y en su aventura encontrarán la ayuda de don Quijote y su escudero, que conseguirán que el amor triunfe en la joven pareja.

Follies: An Introduction to Don Quixote

EE UU, 1984.

Producción: Longshot.

Director y Animación: Michael Long.

Música: Todd Morefield.

Fotografía: Sans Olmsted.

Montaje: Tim Leone.

Color.

Animación.

9 minutos.

Comentario: El corto dramatiza partes de los primeros capítulos de la novela, desde la salida de don Quijote junto a Sancho Panza y terminando con la batalla contra el molino de viento.

Istoriya odnoj kukly [Historia de un muñeco]

(antigua) URSS, 1984.

Producción: Soyuzmultfilm Studios.

Director: Boris Ablynin.

Guion: Alexandra Sviridova.

Directora artística: Marina Kurchevskaya.

Animación: Sergei Kositsyn, Elena Gagarina, Olga Panokina.

Fotografía: Alexander Vikhansky.

Música: Victor Babushkin.

Sonido: Vladimir Kutuzov.

Montaje: Elena Nikitina.

Color.

Ficción (muñecos animados e imagen real).

9 minutos.

Sinopsis: Unos soldados rusos prisioneros en el campo de concentración alemán de Osvencim, crean con sus propias manos un muñeco con la figura de don Quijote a partir de unos trozos de metal y madera. La marioneta se convierte en el símbolo de su esperanza.

Comentario: La película, inspirada en hechos reales y dedicada al 40 aniversario de la

victoria sobre el fascismo, es una historia dramática sobre la fuerza y la estabilidad del espíritu humano en la lucha contra el fascismo, contra todos los fascismos: nada más empezar, en una emisora oímos el mensaje en clave que los golpistas al mando de Franco emitieron el 17 de julio de 1936 desde Radio Ceuta: “En toda España, cielo despejado”; y, al finalizar, de nuevo desde una radio se escucha este mensaje de una emisora chilena el 11 de septiembre de 1973: “En Santiago lluvioso”, pistoletazo de salida del golpe militar de Pinochet en Chile.

Kanikuly Petrova i Vasechkina, obyknovennye i neveroyatnye [Las vacaciones de Petrov y Vasechkina, ordinario y extraordinario]

(antigua) URSS, 1984.

Productor: Dmitri Bjaly.

Director y Guion: Vladimir Alenikov.

Fotografía: Igor Feldshtein.

Música: Tatyana Ostrovskaya.

Diseño de producción: Galina Shcherbina.

Montaje: Vera Bejlis.

Sonido: M. Bagry-Shakhmatova, Aleksandr Nikolayevsky, Emmanuil Segal.

Vestuario: Irina Akimova.

Intérpretes: Yegor Druzhinin (Vásechkin), Dmitri Barkov (Petrov), Inga Ilm (Masha Startseva), Boris Yanovsky (Anton), Gogi Zambakhidze (Artyom), Anastasiya Ulanova (Anka), Natasha Kazakevich (Dasha), Yelena Delibash (Olya Lobkina), Aleksandra Kamona (Olya Bobkina), Aleksandr Varakin (Gus).

Color.

Ficción.

135 minutos.

Comentario: Esta película está formada por dos partes: en la primera, unos niños estudiantes se quejan a su profesora de que las obras clásicas de literatura no tienen nada que ver con la vida moderna, pero se encuentran en una situación extrañamente parecida a algo que han leído. Se trata de la novela *El inspector*, de Nikolái Gógol, pero ambientado en un campamento de verano. En la segunda parte, después de leer las aventuras de don Quijote,

el siempre aventurero Vasechkin convence a Petrov, más cauteloso, de que ha encontrado un juego al que podrían jugar toda la vida. Obviamente, será sobre todo en esta segunda parte donde encontramos la presencia de la novela en la diégesis de la misma, ya que los dos niños protagonistas viajan con el libro *El Quijote* entre las manos y adecuan su comportamiento y se enfrentan a las situaciones según el texto de Cervantes, en un juego intertextual más interesante de lo que a primera vista parecería ofrecer esta película destinada al público infantil, que cuenta con canciones y todo. Y no solo las palabras de la novela cervantina, también juegan un papel muy importante en la configuración del imaginario quijotesco que pone en juego la película los famosos grabados que sobre *El Quijote* hizo Gustavo Doré, estrategia que se explicita en varios momentos del film. Sirva de ejemplo el episodio que reproduce la aventura de los molinos de viento, y que Oleksandr Pronkevich y Oleksiy Babych han descrito así en su análisis de la película: “Todo el episodio con el molino de viento que sigue a esta plática se desarrolla como un juego intertextual con el libro y con el grabado de Doré: la bicicleta-tándem de Vásechkin está colgando desde el aspa de la misma manera que el caballo de don Quijote en la imagen del artista francés. Petrov y Vásechkin estudian la novela y actúan según lo escrito: «Hay hacer todo como está en el libro o me voy», dice Petrov. Al mismo tiempo, imitando al texto de Cervantes y el grabado de Doré, Petrov (Sancho Panza) dice que el molino es un gigante, mientras Vásechkin (don Quijote) reconoce que el molino es nada más que un molino, pero a pesar de todo lo ataca para comprobar que don Quijote no era un loco. La representación del episodio en la película hace recordar el juego ambivalente de la realidad y la imaginación que se encuentra en *La vida de Don Quijote y Sancho de Unamuno*”. (“El mito quijotesco en el cine ruso y georgiano de la segunda mitad del siglo XX”, en Jorge Latorre, Antonio Martínez y Oleksandr Pronkevich (eds.): *El telón rasgado. El Quijote como puente cultural con el mundo soviético y postsoviético*; Eunsa, Pamplona, 2015, págs. 384-385).

La noche más hermosa

España, 1984.

Producción: Luis Megino P.C.

Productor: Luis Megino.

Director: Manuel Gutiérrez Aragón.

Argumento y Guion: Manuel Gutiérrez Aragón, Luis Megino.

Fotografía: Carlos Suárez.

Música: Julián Ruiz Garrido, Joaquín Montoya Coy.

Decorados: Gerardo Vera.

Montaje: José Salcedo.

Sonido: Carlos Faruolo.

Vestuario: Manuel Piña.

Intérpretes: José Sacristán, Victoria Abril, Bibi Andersen, Oscar Ladoire, Fernando Fernán Gómez, Pep Munné, Juanjo Puigcorbé, León Klimovsky, José María Pou, Maite Blasco, Paco Catalá, Eduardo McGregor, Pablo del Hoyo, Antonio Gálvez, Antonio Chamorro, Juan Echanove, Helena Carbajosa.

Color.

Ficción.

93 minutos.

Fecha de estreno: 24 de septiembre de 1984.

Sinopsis: En un canal de televisión todo el equipo de “La noche de Don Juan” anda revuelto: la grabación se ha retrasado y hay una amenaza de huelga de los técnicos. La protagonista femenina, amante de Federico, el director de la cadena, le pregunta a éste qué pensaría si su mujer, Elena, una excelente actriz que se retiró prematuramente ante la coyuntura matrimonial, tuviera un amante. Al volver a casa, Federico encuentra a su mujer completamente embelesada, como una mujer enamorada. Comienza a sospechar que le engaña con otro hombre. Los síntomas son que Elena suspira, mira mucho al cielo y está al tanto de la hora exacta en que pasa un cometa que sólo aparece cada cien años. O sea, que espera su “Noche más hermosa”.

Reseña: “Finalmente, y para sorpresa de muchos, la siguiente relectura de *El curioso impertinente* aparecerá casi de tapadillo y sin acreditar, bajo la apariencia de una hiperestilizada comedia bañada en luces de neón y desarrollada en decorados de diseño posmoderno. Es nada menos que *La noche más hermosa* (1984), donde su cervantino director –que anteriormente había citado ya el *Quijote*, de forma más o menos explícita, en películas como *Habla mudita* (1973) o *Maravillas* (1980) – recupera de forma embozada numerosos ecos de la trama original para proponer un sabroso cuento astrológico en torno a un juego de ilusionismo sobre ambiguos impulsos de la naturaleza (...) Manuel Gutiérrez

Aragón toma prestada la literalidad escénica de algunas de las situaciones más representativas del original (como sucede en el jardín, cuando Federico instruye a Óscar para que seduzca a Elena) hasta componer un atrevido y subterráneo juego metatextual que se convierte, así, en la más personal y genuina reelaboración de esta pequeña novela encajada en las páginas del libro-madre” (Carlos F. Heredero: “Don Quijote en la pantalla. Diálogos entre la literatura y el cine”, en *Don Quijote y el cine*; Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales/Filmoteca Española, Madrid, 2005, págs. 67-68).

Don Quichotte

Francia, 1985.

Director: Jacques Samyn.

Color.

Videoclip.

3 minutos.

Comentario: Videoclip sobre la canción del mismo título creada e interpretada por el grupo francés Magazine 60, en el que a parte de la letra de la canción, no hay imágenes del caballero de la Mancha.

El retablo de las maravillas

Producción TV.

España, 1985.

Producción: Televisión Española.

Director y Guion: Gonzalo Cañas.

Realizador: Leopoldo Gutiérrez.

Argumento: basado en la obra homónima de Miguel de Cervantes.

Música: José Luis Martínez.

Intérpretes: Gonzalo Cañas, Alberto Fernández, María Isbert, José Ruiz Lifante, Emilio Mellado, Juan Antonio Correa, Pilar Pereira, Joan Llaneras.

Color.

Ficción.

Fecha de emisión: 31 de agosto de 1985 en TVE 2, a las 20:00 horas.

Sinopsis: Chanfalla y su mujer Chirino llegan a un pueblo para representar su célebre retablo. Antes de la representación, Chanfalla avisa a los espectadores de que ninguno podrá ver las cosas que en él se muestran si no son cristianos viejos o hijos de padres casados. Se inicia así, por parte de los cómicos, la burla contra todos los del pueblo.

Estos locos cuatrerros/Rustlers Rhapsody

España/EE UU, 1985.

Producción: Tesauro, Impala / The Phoenix Co.

Productores: David Giler, Walter Hill.

Director y Guion: Hugh Wilson.

Fotografía: José Luis Alcaine.

Música: Steve Dorff.

Montaje: Zack Straenberg, Colin Wilson.

Intérpretes: Tom Berenger (Rex O'Herlihan), G.W. Bailey (Peter), Marilu Henner (señorita Tracy), Andy Griffith (coronel Ticonderoga), Fernando Rey (coronel del ferrocarril), Sela Ward (hija del coronel).

Color.

Ficción.

89 minutos.

Fecha de estreno: España: 10 de julio de 1987; EE UU: 10 de mayo de 1985.

Comentario: Esta película se tituló en Argentina *El Quijote del Oeste*, recuperando la tradición de bautizar con el nombre de nuestro caballero a películas del género *western*.

Le Voyage sans fin

Francia, 1985.

Producción: Compagnie Renaud-Barrault, Centre Audiovisuel Simone de Beauvoir.

Directora, Fotografía y Montaje: Anne Faisandier.

Argumento: La pieza de igual título de Monique Wittig.

Sonido: Perrine Rouillon.

Intérpretes: Sande Zeig, Paule Kingleur.

Color.

Ficción.

52 minutos.

Comentario: Adaptación en video de la pieza de Monique Wittig montada en Estados Unidos por la autora y por Sande Zeig, y luego repuesta en París en el Théâtre du Rond-Point, durante cuyas representaciones fue grabado el video. La pieza *El viaje sin fin* es una versión de *El Quijote* de Cervantes en la que los actores son mujeres. Los espectadores asisten escena a escena a la reelaboración de estos héroes en un género nuevo.

Monsignor Quixote

Serie para TV.

Gran Bretaña, 1985.

Producción: Euston Films para Thames Television.

Productor: Christopher Neame.

Director: Rodney Bennett.

Argumento: la novela homónima de Graham Greene.

Guion: Christopher Neame.

Fotografía: Norman Langley.

Diseño de producción: Roy Stannard.

Música: Antón García Abril.

Montaje: Andrew Nelson.

Sonido: Claude Hitchcock.

Intérpretes: Alec Guinness (monseñor Quijote), Leo McKern (Sancho Zancas), Ian Richardson (obispo de Motopo), Graham Crowden (obispo), Maurice Denham (señor Diego), Philip Stone (padre Leopoldo), Rosalie Crutchley (Teresa), Valentine Pelka (padre Herrera), Don Fellows (profesor Pilbeam).

Color.

Ficción.

118 minutos.

Sinopsis: El padre Quijote es un cura de un pequeño pueblo en España que afirma ser descendiente de don Quijote. Un día ayuda a un obispo cuyo coche se ha estropeado (se ha quedado sin gasolina). Invita al obispo de Motopo a comer y tomar vino antes de ayudarlo a

seguir su camino. Poco después, Quijote recibe una carta de su propio obispo, diciendo que Motopo ha recomendado al Papa que el párroco sea ascendido a Monseñor. Quijote decide viajar en su coche, Rocinante, a Madrid con su amigo, el antiguo alcalde comunista Sancho, para comprar los símbolos de su nueva posición, un par de calcetines morados y un peto. Antes de irse llega el nuevo párroco, el padre Herrera. Es un hombre joven, pero bastante arrogante. En su camino a Madrid, los dos hombres mayores paran a beber algo del vino que han llevado con ellos, y Sancho se pone el collar de perro de Quijote, lo que despierta las sospechas de dos policías que aparecen. Sus dudas sobre la identidad de los dos hombres crecen cuando encuentran un libro marxista en el coche. Más tarde, tras parar a visitar la tumba de Franco, pasan la noche en un burdel y Quijote va inocentemente a ver una película pornográfica. Después ayudan a un hombre a huir de la policía. Una llamada a su asistenta, Teresa informa a Quijote de que Herrera quiere, por petición del obispo, que regrese a casa. Parece que piensan que se ha vuelto loco. Acabándose el vino, los dos hombres discuten sus distintas visiones de la religión y la política y se quedan dormidos. Cuando Quijote se despierta está en su dormitorio, ha sido secuestrado por Herrera. Después de que el obispo lo visite y le diga que tiene prohibido decir misa o escuchar confesión, Quijote escapa con ayuda de Sancho en un Rocinante recién pintado. Paran en una tienda de vino solo para descubrir que hay un festival en la ciudad y que la gente paga grandes sumas de dinero para llevar una estatua de la Virgen María por las calles. Así que, como su ancestro don Quijote, el viejo cura viste su armadura (su pachera y su alzacuellos) y entra en combate. Arranca el dinero que está clavado a la estatua antes de que Sancho lo aparte de allí. Pronto la policía va tras ellos, y acaban estrellándose en un monasterio. Con una fea herida en la cabeza, un delirante Quijote ofrece una misa, sin pan y sin vino, pero aun así de manera adecuada. Le da la comunión a Sancho antes de caer en sus brazos.

Comentario (ES/PM): Aunque el título indique que el caballero se ha trasladado a un terreno más religioso, la historia es del escritor británico Graham Greene (1904-1991), y no de Cervantes. Los incidentes de la historia son reminiscentes de los viajes del caballero en esta producción rodada en nuestro país, y que contó con todas las señas de identidad características de la mejor televisión británica: fundamentalmente unos buenos actores y una cuidada puesta en imágenes, medidas por la estupenda banda sonora de nuestro Antón García Abril (1933).

Don Quixote Cody

Episodio de la serie **Adventures of the Galaxy Rangers**.

EE UU, 1986.

Producción: Transcom Media Inc., Gaylord Communications.

Productor: Robert Mandell.

Director y Animación: David Gregg.

Guion: Owen Lock, Christopher Rowley.

Música: Phil Galdston, John van Tongeren.

Voces: Jerry Orbach (Zachary Foxx), Laura Dean (Niko/Eliza/Jessica Foxx), Hubert Kelly (Walter 'Doc' Hartford), Doug Preis (Shane Gooseman/Bubblehead/Jackie Subtract/Mogel/The General/Nimrod), Earl Hammond (Joseph Walsh/Lazarus Slade/capitán Kidd/Wildfire Carson/King Spartos).

Color.

Animación.

22 minutos.

Fecha de emisión: 28 de noviembre de 1986.

Comentario: En este episodio de la serie *Adventures of the Galaxy Rangers*, formada por 65 episodios emitidos entre 1986 y 1989, Wildfire Carson tiene el "Síndrome de don Quijote" y se cree que es el famoso *sheriff* del oeste Wyatt Earpp; en la misma línea, toma a Phis Morris y su pandilla como los hermanos Clanton, al informático Doc por Doc Holiday y a la arqueóloga Niko por una bailarina de *saloon* llamada Louise. Mientras tanto, Phis Morris quiere hacerse con el generador Cody, un escudo que puede desactivar cualquier nave que intente bloquear los motores tractores.

Como vemos, el nombre de Quijote es una mera excusa para poner nombre a la locura transitoria del personaje de la sinopsis.

Dünki-Schott

República Federal de Alemania/Suiza, 1986.

Producción: Bernard Lang Produktion/Maran Film GmbH/Süddeutscher Rundfunk.

Productores: Bernard Lang, Peter Spoerri.

Directores: Tobias Wyss, Hans Liechti.

Guion: Franz Hohler, Tobias Wyss.

Fotografía: Hans Liechti.

Música: Ruedi Häusermann.

Montaje: Fee Liechti.

Sonido: Hans Künzi.

Intérpretes: Franz Hohler (Dünki-Schott), René Quellet (Santschi), Dodo Hug (Döltschi Bea), Florian (Rosi), Elisabeth Müller-Hirsch (señora Rüegg), Christel Foertsch (Pia), Jodok Seidel (doctor Indermühle), Herbert Leiser (Witschi), Walter Hess (señor Schnyder), Heinz Bühlmann (Wirt).

Color.

Ficción.

89 minutos.

Sinopsis: El profesor Dünki-Schott quiere escribir un libro sobre la influencia de los conquistadores en la historia de Suiza. Decide que él mismo debe pasar por la experiencia de un conquistador. Compra un caballo y se convierte en un don Quijote de hoy en día, recorriendo el país en compañía de su 'escudero', Santschi, que le sigue montado en su carromato.

Comentario (ES/PM): De nuevo una de esas películas que retoma más al personaje como inspiración que como interpretación, si bien el aspecto de los dos personajes protagonistas y algunas secuencias remiten icónicamente a la novela. La clave de la película reside en su título, que es el nombre del protagonista, Dünki-Schott, que es casi homofónico con el nombre de Don Quichotte, el nombre del caballero en áreas de habla francesa; algo extensible tanto al nombre de su compañero, Santschi, como al de la joven que obnubila al profesor, Döltschi Bea (obviamente, Dulcinea).

Rocinante

Producción para TV.

Gran Bretaña, 1986.

Producción: Cinema Action, Channel Four Films.

Productor: Gustav Lamche.

Directores y Guion: Eduardo y Anne Guedes.

Fotografía: Thaddeus O'Sullivan.

Música: Jürgen Knieper.

Diseño de producción: Caroline Aimes.

Montaje: Eduardo Guedes, Richard Taylor.

Intérpretes: John Hurt (Bill), Maureen Douglass (Jess), Ian Dury (Jester), Jimmy Jewel (proyeccionista).

Color.

Ficción.

93 minutos.

“Al inicio de este retrato de Inglaterra como ‘un jardín de secretos, lleno de tradición y mito, violencia y encubrimiento’, Hurt se esconde de la realidad en un cine en ruinas (¿lo pillan?) hasta que una conversación sobre narrativa con el antiguo proyeccionista (Jewel) le obliga a hacerse a la carretera a bordo de un camión llamado Rocinante. La alusión al caballo de Don Quijote (y, de ese modo, presumiblemente, a la narración ingeniosamente rebelde de Cervantes) es equívoca: durante la odisea sin objetivo fijo del ideológicamente inconsciente Hurt a Dartmoor, su encuentro más importante es con Jess (Douglass), un activista político con cicatrices por la huelga de los mineros del 84 y con intenciones de sabotaje industrial. Mientras, el ‘bufón’ Dury aparece para recitar poesía y hacer comentarios irónicos. A pesar de las buenas intenciones del film, resulta, simplemente, espantoso. Convenciones burguesas tales como una narrativa plausible y con ritmo, una caracterización realista y el potencial para una implicación emocional del público son desechadas en favor de diálogos taxativos y “significativos”, paralelismos banales con el mito y un simbolismo torpemente enrevesado. El resultado es un desastre: un oscurantismo árido, carente de humor, a medio cocer, que insulta al espectador”. (GA: *TimeOut London*)

The Ghost of Don Quijote

Episodio de la Serie **Ghostbusters**.

EE UU, 1986.

Producción: Filmation Associates.

Productor ejecutivo: Lou Scheimer.

Director: Bill Reed.

Guion: Bob Forward.

Fotografía: Fred Ziegler.

Director artístico: John Grusd.

Diseño de caracteres: Diane Keener, Herb Hazelton.

Voces: Pat Fraley, Peter Cullen, Alan Oppenheimer, Susan Blu, Linda Gary, Erik Gunden, Erika Scheimer.

Color.

Animación.

22 minutos.

Fecha de emisión: 10 de noviembre de 1986.

Comentario: Esta serie creada por Marc Richards no se basa, como pudiera parecer, en la famosa y taquillera película de igual título dirigida por Ivan Reitman (*Los cazafantasmas*, 1984), sino en una serie de imagen real anterior a esta película y producida también por Filmation (*The Ghostbusters*, 1975), que decidió hacer su propia versión animada. Formada por 65 capítulos y emitida entre 1986 y 1988, en ella Jake, Eddie y el gorila Tracey son los cazafantasmas, cuya base es una antigua mansión en medio de Manhattan, desde donde resuelven los casos que se les presentan cada semana. El episodio que nos ocupa es el número 46 y está ambientado en España, donde un prepotente y ambicioso propietario de una mina extorsiona a una familia de granjeros para que les venda su propiedad. Una noche, mientras el hijo de los granjeros está leyendo con entusiasmo *El Quijote*, una banda de matones motorizados llega para atemorizarles. De las páginas del libro surgen entonces los fantasmas de don Quijote y Sancho Panza, con su monturas y todo, haciendo huir a los sicarios. Acuden los Ghostbusters contratados por el empresario pero, tras la lógica confusión inicial, los cazafantasmas comprenden que don Quijote quiere ayudar a los granjeros y se ponen de su lado. Al final del episodio, el hijo de los granjeros le pide a don Quijote que le firme su libro...

Don Quixote of La Mancha

Australia, 1987.

Producción: Burbank Films Australia.

Productores: Roz Phillips, Tim Brooke-Hunt.

Productor ejecutivo: Tom Stacey.

Director de animación: Warwick Gilbert.

Argumento: basado en la novela homónima de Miguel de Cervantes.

Guión: M. J. Kane.

Animación: Jamil Ahmad, Sue Beak, Patrick Burns, Bun Heang Ung, Vic Johnson, Peter Jones, Dwaine Labbe, Cynthia Leech, Neil McCann, Paul Maron, Wally Micati, Astrid Nordheim, Michael Stapleton, Maria Szemenyel, Jim Wylie.

Fondos: David Skinner.

Música: Mark Isaacs.

Montaje: Peter Jennings, Caroline Neame.

Voces: Sir Robert Helpman (don Quijote), Chris Haywood, Philip Hinton, Peter Kay, Jill McKay, Keith Robinson.

Color.

Animación.

50 minutos.

Sinopsis: Tras la muerte del abuelo de don Quijote, su primo Felipe y su dominante esposa, Isabella, esperan su parte de la herencia. Pero el beneficiado es don Quijote, que decide partir en una caballeresca misión. La pareja decide acompañarle a él y a Sancho Panza con la esperanza de poder asesinarle. Le convencen para que rescate a algunos criminales, pero él sobrevive a esta artimaña. Entonces le dicen que algunos fornidos monjes están intentando atacar a una noble doncella. Se queda estupefacto en este imaginario intento de rescate, y sufre delirios sobre molinos de viento que le parecen monstruos y les ataca. Tanto él como Sancho Panza salen heridos. Felipe ejerce autoridad sobre su mujer y va a asistirles. Él, y la ahora sumisa Isabella, los cuidan hasta su recuperación y don Quijote promete no dar más discursos aburridos.

Comentario (ES/PM): Esta pobre versión cómica de animación, muy alejada de la historia original, se realizó pensando en la televisión, pero está disponible en cine, y de lo poco que podemos destacar de ella es la voz de Robert Helpmann como don Quijote (recordemos que fue el coprotagonista y codirector, junto a Rudolf Nureyev, de *Don Quixote*, 1973). La productora Burbank Film hizo varias adaptaciones animadas sobre clásicos de la literatura durante los años 80, antes de entrar en liquidación.

La hora del lector

Programa TV.

España, 1987.

Producción: Televisión Española.

Color.

Divulgativo.

27 minutos.

Fecha de emisión: 10 de noviembre de 1987, en TVE 1, a las 20:00 horas.

Comentario (MP): En este episodio de la serie *La hora del lector*, Olga Barrio conversa con el director de cine José Luis Garci sobre el libro *Cervantes* de Jean Canavaggio, del que Francisco Indurain da una pequeña opinión. Isaac Montero comenta y sugiere la lectura de las obras completas de Miguel de Cervantes. Y vemos imágenes de un episodio de la serie del mismo título.

La llegada de don Quijote de la Mancha

Episodio del programa **Chespirito**.

México, 1987.

Producción: Televisa.

Productor ejecutivo: Horacio Gómez Bolaños.

Director y Libreto: Roberto Gómez Bolaños.

Dirección de cámaras: Alfredo González Fernández.

Escenografía: M. de Lourdes Rosas.

Ambientación: Marcela Vallín.

Intérpretes: Roberto Gómez Bolaños 'Chespirito', Florinda Meza, Rubén Aguirre, Edgar Vivar, Raúl Chato-Padilla, Angelines Fernández, Patricio Castillo, Lili Inclán, Leticia Montaña, Heriberto López de Anda.

Color.

Ficción.

Fecha de emisión: 20 de julio de 1987.

Comentario: Dentro de la programa *Chespirito*, éste interpretaba el papel de El Chómpiras en el *sketch* titulado *Los caquitos*, uno de cuyos episodios fue este *La llegada de don Quijote*

de la Mancha. Un tipo que se cree don Quijote (Patricio Castillo) confunde a El Chómpiras por un caballero andante, al que le pide que le arme caballero. Como armadura se pone una equipación deportiva de *rugby*, convence a un gordo barbero que sea su escudero y a una humilde joven la toma como su amada Dulcinea, que se verá progresivamente quijotizada.

Lapoujade ou la renaissance

Francia, 1987.

Producción: DAP, Atelier Varan.

Directoras y Guion: Christelle van den Berghe, Emmanuel Soyer, Marilena Silva.

Realizadora: Christelle van den Berghe.

Fotografía: Emmanuel Soyer.

Sonido: Marilena Silva.

Color.

Documental.

23 minutos.

Comentario: Este documental se centra en el trabajo de uno de los autores de animación más interesantes de Europa: Robert Lapoujade (1921-1993). Director, y también pintor, de prestigio, su filmografía la forman películas en las que utilizaba técnicas como la pintura animada o la animación de muñecos. Entre sus obras, una lamentablemente quedó inconclusa, *Les Mémoires de Don Quichotte*: iniciada en 1978, tras cuatro años de trabajo Lapoujade abandonó la producción. El guion de esta obra se basaba en una ópera cómica de Bernard Vitet, en la que el caballero se enfrenta a su creador, Cervantes. Por eso el interés añadido de este documental, en la que Lapoujade habla de este proyecto y vemos algunas de las marionetas creadas para él.

Las gallinas de Cervantes

Producción para TV.

España, 1987.

Producción: Televisión Española.

Director: Alfredo Castellón.

Argumento: basado en el relato homónimo de Ramón J. Sender.

Guion: Alfredo Mañas, Alfredo Castellón.

Fotografía: Rafael Casenave.

Música: Miguel Asins Arbo.

Montaje: Carmen Frías.

Decorados: Fernando Saenz.

Intérpretes: Miguel Ángel Rellán (Cervantes), Marta Fernández Muro (Catalina), José María Pou (don Alonso), Francisco Merino (clérigo), Pedro del Río (teniente cura don Juan de Pacheco), Fernando Valverde (barbero), Pedro Sempson (Ramón J. Sender), Fabio León (El Greco), José Lifante (veterinario), Paloma Pagés (Casilda), Laura Hormigón (sobrinita), Víctor Rubio (cejador).

Color.

Ficción.

84 minutos.

Fecha de emisión: 26 de marzo de 1988, en TVE 1, a las 23:20 horas. Otras emisiones: 26 de agosto de 1989; TVE Internacional, 2 de diciembre de 1989.

Sinopsis: Miguel de Cervantes se compromete con la noble y virtuosa Catalina. Parece que su unión será feliz, pero poco después de la boda, Cervantes nota algo extraño en su mujer. Después de un tiempo, llega a la conclusión de que su mujer se ha convertido en una gallina. Su angustia no encuentra alivio, y menos con el hecho de que ni su familia ni sus amigos notan, en lo más mínimo, esta transformación.

Comentario (MP/PM): Esta historia está basada en un relato original de Ramón J. Sender (1901-1982), quien además es uno de los personajes de la trama (interpretado por Pedro Sempson). La acción se desarrolla en diversos lugares de La Mancha, y tanto los nombres como las situaciones son obra de la imaginación del autor y no pretenden tener rigor histórico. La producción, con un coste de 60 millones de pesetas, obtuvo numerosos reconocimientos internacionales, como el Premio Europa al mejor programa del año 1988 concedido por la Unesco.

Reseña: "Alfredo Castellón ha conseguido un relato y una atmósfera inusual en este tipo de producciones televisivas, puesto que, al tiempo que desmitifica el entorno de Miguel de Cervantes, propone toda una serie de reflexiones sobre la época, irónicas y disparatadas, de hechos y personajes considerados históricos. Se trata, por tanto, de una pieza insólita y culturalmente atrevida para una televisión que está acostumbrada a tratar la cultura oficial

siempre con mayúsculas. La fantasía del principal hilo argumental de la obra se sustenta, en cambio, en un meticuloso trabajo de documentación histórica sobre usos y costumbres de la época, acometido por Castellón y Mañas en calidad de guionistas. Al fin y al cabo uno de los pasajes oscuros de la vida de Miguel de Cervantes –cuya vida no se conoce por completo– está en saber porque su matrimonio con Catalina apenas duró seis meses”. (J. R. Pérez Ornia en: *El País*, 31 de agosto de 1987).

Los alegres pícaros/I picari

España/Italia, 1987.

Producción: Producciones Cinematográficas Dia, S.A./Clemi Cinematografica.

Productor: Giovanni Di Clemente.

Director: Mario Monicelli.

Guion: Leo Benvenuti, Piero De Bernardi, Suso Cecchi d’Amico, Mario Monicelli.

Fotografía: Tonino Nardi.

Música: Lucio Dalla, Mauro Malavasi.

Escenografía: Enrico Fiorentini.

Montaje: Ruggero Mastroianni.

Vestuario: Lina Taviani.

Intérpretes: Giancarlo Giannini (Guzman), Enrico Montesano (Lazarillo), Vittorio Gassman (marqués Felipe de Aragona), Nino Manfredi (ciego), Giuliana de Sio (Rosario), Bernard Blier (alcahuete), Paolo Hendel (preceptor), Vittorio Caprioli (Mozzafiato), Enzo Robutti (capitán de la nave), Blanca Marsillach (Ponzia), María Casanova (mujer embarazada), Juan Carlos Naya (vendedor de cerámica).

Color.

Ficción.

123 minutos.

Fecha de estreno: España: 6 de junio de 1988; Italia: 18 de diciembre de 1987.

Comentario: Los guionistas de esta película se propusieron realizar un homenaje en toda regla a la literatura picaresca del Siglo de Oro, concretado en la narración de las peripecias y desventuras de Guzmán (de Alfarache) y Lazarillo (de Tormes), dos pícaros adultos que se buscan la vida como pueden con todo tipo de artimañas para no pasar hambre. Si bien las

novelas de Mateo Alemán y el anónimo autor del Lazarillo son la base más evidente de la película, los autores y obras fuentes de inspiración y recreación son muy numerosas, y entre ellas encontramos a Miguel de Cervantes cuando, separado de Lazarillo, “seguimos las andanzas de Guzmán, quien, para ganarse la vida, vuelve a desempolvar su viejo repertorio de tahúr con los dados. Entra así en la cofradía de Mozzafiato (Vittorio Caprioli). Este episodio está inspirado en la novela ejemplar de Cervantes *Rinconete y Cortadillo*. Mozzafiato-Monipodio, leída la «Memoria de las cuchilladas que se han de dar esta semana», encarga a Guzmán una cuchillada de catorce puntos que éste ha de inferir a un mercader. Pero el joven no logra llevar a cabo el encargo, y, descubierto por los aguaciles, asesina a uno de ellos, un desenlace muy similar al del *Buscón*”. (Davide Mombelli: “Cine y picaresca: *I picari* (1987), de Mario Monicelli”, en *Quaderns*, nº 8, 2013, pág. 15).

Fuera de la novela picaresca, hay también una cita a *El Quijote* cuando Guzmán y Lazarillo se meten en el interior de un molino buscando algo de comer; oyen un fuerte ruido y cuando salen se encuentran con don Quijote enganchado dando vueltas en una de las aspas del molino de viento, mientras Sancho aguarda parado montado en su rucio...

Osvobojdionny Don Kikhot [Don Quijote liberado]

(antigua) URSS, 1987.

Producción: Soyuzmultfilm.

Director: Vadim Kurchevski.

Argumento: basado en la historia del mismo título de Anotoly V. Lunacharski.

Guión: V. Karnike y Vadim Kurchevski.

Dirección artística: A. Melnik- Sarkisyan, Marina Kurchevskaya.

Fotografía: S. Khlebnikov.

Música: S. Kalosh.

Animación: T. Molotova, I. Sobinova-Kassil, I. Mayatnikova, R. Mitrotanov, S. Kositsin, O. Panokina.

Montaje: N. Trescheva.

Sonido: V. Kutuzov.

Color.

Animación.

19 minutos.

Sinopsis: Tras liberar a un grupo de prisioneros de manos de sus guardias, don Quijote y Sancho son detenidos y llevados al palacio de los duques, donde sufren las burlas de estos, del cura y de sus cortesanos (a excepción de una dama, que se apiada de ellos), para más tarde ser encarcelados. Hasta que llegan los exprisioneros para liberarlos y apresar a los duques. El cura manipula a la dama para que implore a don Quijote que libere a los duques, y eso hace, pese a la oposición de Sancho. Don Quijote es detenido por los exprisioneros y juzgado, pero le perdonan y dejan en libertad, mientras el duque asedia con sus tropas el palacio para tratar de recobrar el poder...

Comentario: En esta fábula política, realizada bellamente por Vadim Kurchevski (1928-1997) mediante la técnica de los muñecos animados, reconocemos a los personajes y algunos aspectos de la trama como pertenecientes sin duda a la novela de Cervantes (la liberación de los galeotes, la estancia en el palacio de los duques), pero el argumento se basa en la obra del escritor ruso Anotoly Lunacharski (1875-1933), quien por cierto sería nombrado por Stalin embajador para España, si bien murió camino de nuestro país. Señalemos que la mujer de Kurchevski es la directora de arte de esta película, Marina Kurchevskaya, que también lo fue del corto de animación de Boris Ablynin *Istoria odnoj kukly* (1984).

Reseña: “El uso de las sombras, las luces, el uso de los colores y la atención al detalle en los vestidos de los personajes recuerda a la pintura flamenca. La película de Kurchevski recrea una atmósfera que tiene en algunos momentos un carácter onírico, estando más próxima a la focalización a través de don Quijote que a la de los otros personajes. Don Quijote, que libera a todos y por todos es engañado, es tratado con ironía en la película. Los rostros del duque, el conde y el dominico muestran cinismo y crueldad cuando se dirigen a don Quijote, a pesar de necesitar del caballero para ser liberados. La maestría de Kurchevski se encuentra en su dominio de la técnica de animación que emplea y, también, en cómo modela y viste las figuras dándoles un fuerte expresionismo, debe considerarse que el director trabajó muchos años como encargado de las exposiciones (curator) en el museo de muñecas de Zagorsk”. (Antonio Martínez Illán: “Don Quijote en el cine soviético: Kozintsev y Kurchevski”, en *Área Abierta*, nº 27, noviembre de 2010).

Asphaltwiui Don Quixote [Don Quijote del asfalto]

Corea del Sur, 1988.

Producción: Samyeong Films.

Productor: Dae-jing Kang.

Director: Rae-myeong Seok.

Guion: Yu-jin Kim. **Música:** Cheol-hyeok Lee.

Fotografía: Seong-chun Lee.

Montaje: Hyun Kim.

Intérpretes: Jae-Sung Choi, Joong-Hoon Park, Yu-yeong Jin, Su-ji Choi, Yeong-hie Na.

Color.

Ficción.

110 minutos.

Sinopsis: Tres amigos inventan un 'supercoche' que no requiere de los combustibles fósiles. Sin embargo, lo destruyen cuando se dan cuenta de que destruiría muchos trabajos en la industria del automóvil.

Comentario: Aparentemente, se trata de otro título que toma prestado el nombre del personaje de Cervantes para insuflar de su carácter y actitud a los protagonistas de la película, sin más vinculación con la obra literaria.

Don Quixote

(antigua) URSS, 1988.

Producción: Gostelradio.

Música: Ludwig Minkus.

Intérpretes: Tatyana Terekhova (Kitri), Farukh Ruzimitiv (Basilio), Vladimir Ponomaryov (Don Quijote), Alexander Brouskin (Sancho Panza), Alexander Lunyov (Lorenzo), Vladimir Lepeyev (Gamache).

Color.

Ficción (danza).

120 minutos.

Comentario: Esta grabación para el cine de la aclamada representación de *Don Quijote* a cargo del Kirov Ballet, a partir de la coreografía de Petipa y Gorsky, cuenta con un excitante

tratamiento visual. La historia nos habla de don Quijote y sus sueños de caballería, y de su cómico escudero Sancho Panza. Cuando llegan a Barcelona encuentran a Kitri, la hija del posadero, que está enamorado de Basilio, el peluquero local. Pero su padre quiere que Kitri se case con el estúpido y rico Gamache. Cuando Kitri y Basilio saben de este plan, lo evitan huyendo de Barcelona, y cómo don Quijote, volcado contra los molinos y soñando con doncellas, finalmente ayuda a que Kitri y Basilio acaben juntos.

Pas à deux

Holanda, 1988.

Producción: Cilia van Dijk.

Directores y Animación: Monique Renault, Gerrit van Dijk.

Música: Skiffle Produkties, Wilfrid Snellens, Kees van der Vooren.

Bailarines: Jacqueline Schröder, Wim Schröder, Freddy van Rosmalen.

Cámara imagen real: Jochgen van Dijk.

Montaje: Gerrit van Dijk.

Dibujos animados.

Color.

Animación.

5 minutos 30 segundos.

Comentario: En una extravaganza musical de ritmos, gente famosa del pasado y del presente danzan juntos y a ellos se les unen personajes de la literatura y las artes. Entre los personajes incluidos está don Quijote y Sancho.

The Knight Mare

Episodio de la serie **Gumby Adventures.**

EE UU, 1988.

Producción: Lorimar Telepictures, Clokey Productions.

Director, Productor y Guion: Art Clokey.

Música: Jerry Gerber.

Dirección artística: Ken Pontac.

Montaje: Lynn Stevenson.

Sonido: Jeff Kliment.

Voces: Dallas McKennon (Gumby)

Color.

Animación.

8 minutos.

Fecha de emisión: 25 de junio de 1988.

Sinopsis: Tras embestir don Quijote a un molino de viento, sale despedido con tal fuerza que atraviesa el libro y llega hasta la habitación de un niño donde ataca a todos los juguetes tomándolos por malvados monstruos. Unos muñecos consiguen llevarlo al interior de otro libro, y allí encuentra en un granero a Gumby y a Goo, a la que toma por Dulcinea. Finalmente, con la ayuda de un 'mago' consiguen llevarlo a su mundo de nuevo.

Comentario: Creado por Art Clokey (1921-2010) en la década de los años 50 a partir de un cortometraje realizado en la USC Film School (*Gumbasia*, 1953), el personaje de Gumby, un muñeco de plastilina con forma de galleta de jengibre, ha protagonizado varias series a lo largo del tiempo. Tras más de una década de descanso, el personaje volvió a la televisión en la serie *Gumby Adventures*, que es a la que pertenece este capítulo, el número 86 de la misma.

Triste figure

Francia, 1988.

Producción: Les Films Bruce Krebs, Pierre Veck Films.

Directores, Guion, Diseño de personajes y Animación: Bruce Krebs, Pierre Veck.

Asistidos por: Jean-Christophe Houde.

Música: Luis Vázquez del Fresno, interpretada por Patrick Gaudi.

Color.

Animación.

3 minutos 40 segundos.

Comentario: El escultor y director Bruce Krebs nos presentó en este trabajo realizado con muñecos animados, a un Don Quijote fatigado que llega a un pueblo podrido por una central nuclear y allí libra su última batalla.

Don Quijote

Producción para TV.

Francia/Cuba, 1989.

Realización: Carlos Usillos.

Directora: Alicia Alonso.

Música: Ludwig Minkus.

Coreografía: Alicia Alonso, basada en la obra de Marius Petipa.

Bailarines: Ofelia González (Kitri), Lázaro Carreño (Basilio), José Zamorano, Tamara Villarreal.

Color.

Ficción (danza)

101 minutos.

Comentario: Desde el Teatro Miguel de Cervantes de Málaga, actuación del Ballet Nacional de Cuba, que bajo la dirección de Alicia Alonso interpreta el ballet *Don Quijote*. Se emitió en TVE el 7 de mayo de 1989.

Tskhovreba Don Kikhotisa da Sancho Panchosi/Don Quixote eta santoren bizitza
(*Vida de Don Quijote y Sancho*)

Serie de TV.

URSS/España, 1989.

Producción: Gosteleradio/Estudios Georgia Films/Grupo-Sánchez Mijante, S.A./Euskal Telebista (ETB).

Productor ejecutivo ETB: Santiago Uriarte.

Director: Rezo Chjeidze.

Guion y Adaptación: Suliko Squenti, Marcial Suárez, Rezo Chjeidze.

Fotografía: Lomer Ajveediani.

Música: Guia Kancheli.

Montaje: Vasili Dolenco.

Dirección artística: Guiri Guigauri, Bural Medzmariashuili.

Decorados y ambientación: Academia de Arte de Georgia y Teatro de la Ópera de Tiflis.

Montaje: Vasili Dolenco.

Sonido: Garri Kunsev.

Vestuario: Parnaos Lapiashvili.

Intérpretes: Kaji Kavsadze (don Quijote), Mamuka Kikaleishvili (Sancho Panza), Ramaz Chkhikvadze, Baadur Tsuladze, Leonid Kuravlev, Avtandil Makharadzze, Sacro Djordjadze, Nino Lapiashvili, Anastasiya Vertinskaya, Patricia Del Grante, Giorgi Kharabadze, Paloma Botin O'Shea (Dorotea), Julieta Balacar, Levan Outchaneichvili.

Color.

Ficción.

9 capítulos de 60 minutos.

Fecha de emisión Euskadi: del 2 de octubre al 27 de noviembre de 1989, en ETB 1, a las 21:00 horas, en euskera.

Comentario (MP): Esta adaptación cervantina tuvo una procelosa producción. La retirada de TVE del proyecto no significó la paralización del rodaje, que había empezado en 1985. Los soviéticos-georgianos filmaron 2/3 del metraje necesario en Tiflis (interiores) y Ajaltiche (algunos exteriores). Cuando se incorporaron los socios españoles se rodó en Castilla La Mancha, Madrid y el País Vasco. Aunque resulta difícil de evaluar el dato con exactitud, el coste oficial de la producción fue estimado en unos 1.500 millones de pesetas. El director, guiado según sus palabras por la visión que Miguel de Unamuno hizo de la obra cervantina, intentó dar una nueva forma de expresión a las cuitas de don Quijote y Sancho; en su don Quijote, Chjeidze utilizó dibujos animados y marionetas y, como aspecto singular, ambientó unos minutos de cada capítulo en la época actual (Madrid, San Sebastián, etc.). En el tiempo de la emisión de la serie, las estimaciones de audiencia que, entonces, realizaba Ecotel estaban casi en periodo experimental.

También conocida por: *Life of Don Quijote and Sancho* o *Zhitiye Don Kikhota i Sancho*.

Evitar la caída de una estrella (Catch a Falling Star)

Episodio de la serie **A través del tiempo (Quantum Leap)**.

EE UU, 1989.

Producción: Belisarius Productions para Universal Television.

Productores: Harker Wade, Paul Brown, Jeff Gourson, Chris Ruppenthal.

Director: Donald P. Bellisario.

Guion: Paul Brown.

Fotografía: Michael Watkins.

Música: Mike Post.

Diseño de producción: Cameron Birnie.

Dirección artística: Peg McClellan.

Montaje: Gary Griffen.

Sonido: Paul Clay.

Vestuario: David Rawley, Donna Roberts.

Intérpretes: Scott Bakula (Sam Beckett), Dean Stockwell (almirante Al Calavicci), John Cullum (John O'Malley/Miguel de Cervantes/don Quijote), Michele Pawk (Nicole/Aldonza/Dulcinea), Ernie Sabella (Manny/Sancho Panza), Janine Turner (Michelle), Paul Sand (Charlie), Myra Turley (Dolores).

Color.

Ficción.

46 minutos.

Fecha de emisión: 6 de diciembre de 1989.

Comentario: La serie de ciencia ficción creada por Donald P. Bellisario *A través del tiempo* (Quatum Leap), contó con 96 episodios emitidos por la NBC entre 1989 y 1993, y cuenta la historia de un científico cuántico, el doctor Samuel Becket, quien, investigando los viajes en el tiempo, entra en una máquina que traslada su mente a distintos cuerpos en el pasado en el espacio de su vida. En el episodio 10 de la segunda temporada, Becket tiene que viajar hasta el 21 de mayo de 1979 para meterse en la piel de un actor que debe impedir la muerte de otro actor que interpreta a Cervantes/don Quijote en una representación del musical *El hombre de la Mancha*, complicándose la misión cuando se encuentra con su primer amor, Nicole. Con esta excusa, entre representaciones y ensayos, desfilan por el episodio una buena parte de las canciones del musical compuestas por Dale Wasserman, Joe Darion y Mitch Leigh.

Naesalang Don Quixote [Un Don Quijote]

Corea del Sur, 1989.

Producción: Ye Films.

Productor: Gyu-seob Ko.

Director: Rae-myeong Seok.

Guion: Yu-jin Kim.

Música: Cheol-hyeok Lee.

Fotografía: Seong-chun Lee.

Dirección artística y Montaje: Kyeong-ja Lee.

Intérpretes: Jae-Sung Choi, Joong-Hoon Park, Yu-yeong Jin, Ki-seung Kim.

Color.

Ficción.

98 minutos.

Sinopsis: Después de ser testigo de cómo se suicida un niño debido al estrés en el colegio, tres de sus amigos de clase inventan una máquina que permita que uno estudie con éxito mientras está dormido. La llaman la máquina de Kul-kul, y la prueban en el estudiante de menos nivel de su clase. Su experimento es un éxito y el estudiante consigue aprobar todas las asignaturas. Sin embargo, él deja de usar la máquina porque sus amigos han comenzado a evitarlo ahora que se ha vuelto tan brillante.

Comentario: Como el otro título del mismo director, se trata más bien de emplear la palabra Quijote como referencia, sin tener más relación con la novela.

Understanding Don Quixote

EE UU, 1989.

Producción: Educational Video Network.

Guion: Barbara Trisler-Fite.

Montaje: Gary Edmondson.

Divulgativo.

21 minutos.

Comentario: En esta producción en vídeo se trata de aprender sobre la accidentada vida de Miguel de Cervantes, y también examinar la temática de su obra maestra, *El Quijote*.

AÑOS 1990

Cyrano de Bergerac

Francia, 1990.

Producción: Hachette Première & Cie, Camera One, U.G.C., D.D. Productions, Films A2.

Productores: Rene Cleitman, Michel Seydoux.

Director: Jean-Paul Rappeneau.

Guión: Jean-Paul Rappeneau, Jean-Claude Carriere.

Argumento: Basado en la obra homónima de Edmond Rostand.

Fotografía: Pierre Lhomme.

Música: Jean-Claude Petit.

Decorados: Ezio Frigerio.

Montaje: Noelle Boisson.

Sonido: Pierre Gamet, Dominique Hennequin.

Vestuario: Franca Squarciarino.

Intérpretes: Gerard Depardieu (Cyrano de Bergerac), Anne Brochet (Roxane), Vincent Perez (Christian de Neuvilette), Jacques Weber (conde de Guise), Roland Bertin (Ragueneau), Philippe Morier-Genoud (Le Bret), Pierre Maguelon (Carbon de Castel-Jaloux), Josiane Stoleru (dueña), Anatole Delalande (niño), Ludivine Sagnier (hermana pequeña), Alain Rimoux (padre).

Color.

Ficción.

135 minutos.

Fecha de estreno: Francia: 28 de marzo de 1990; España: 20 de febrero de 1991.

Comentario: Como ya indicábamos en el comentario de la versión de 1923 de la obra de Rostand, del mismo título (véase la ficha correspondiente), nos centramos en esta ocasión en una de las últimas adaptaciones cinematográficas, en la que el diálogo entre Cyrano de Bergerac y el conde De Guiche en el que éste alude a don Quijote y el episodio de los molinos de viento (capítulo I:8) es muy parecido al original, incluyendo el “error” de atribuir a dicho capítulo el número 13.

Dulcineia ou a Última Aventura de D. Quixote

Producción para TV.

Portugal, 1990.

Producción: Radiotevisão Portuguesa (RTP).

Productora: Maria Helena Cardoso.

Director: Artur Ramos.

Argumento: la obra homónima de Carlos Selvagem.

Adaptación y Guion: Jaime Salazar Sampaio, Artur Ramos.

Fotografía: Fernando Casca, Luís Silva.

Consultor musical: Mário Vieira de Carvalho.

Decorados: António Alfredo.

Montaje: Henrique Monteiro.

Sonido: Calado Ferreira, Nunes Cachada.

Vestuario: António Alfredo.

Intérpretes: José Viana (don Quijote), Carlos Gonçalves (Sancho Panza), Irene Cruz (Florinda), Carlos Daniel (don Roberto), Álvaro Faria (Pancrácio), Henriqueta Maya (Felícia), Fernando Gomes (Pandorga), Benjamin Falcão (sargento Carranca), Alexandra Leite (Rosicler), Ruy Furtado (Bandurra), Paulo Ferreira (Jocriz), Vítor Hugo (Mordomo), Fernanda Montemor (doña Crispola), Cucha Carvalheiro (Aldonça), Joaquim Monchique (Silvano), José Gomes (Gadunha).

Color.

Ficción.

Fecha de emisión: 17 de diciembre de 1990.

Comentario: Esta obra para televisión se basa en la pieza original del dramaturgo Carlos Selvagem (seudónimo de Carlos Tavares de Andrade Afonso dos Santos, 1890-1973), puesta en escena por primera vez en 1944 en el Teatro Nacional D. Maria II, con escenarios y vestuario a cargo del pintor José de Almada Negreiros y música de Ernesto Halffter. En ella, su autor se sirve de los personajes salidos de la pluma de Miguel de Cervantes para envolverlos en una sátira política ("farsa heroica" tiene como subtítulo), inspirada por las vivencias que el propio Selvagem tuvo como oficial del ejército.

La Batalla de los Tres Reyes (Tambores de fuego)

España/Marruecos, 1990.

Producción: Aries TV-92, S.A./Centre Cinematographique Marocain.

Productores: Jaime de Oriol, Leo Pescarolo, Alo Khodzhlev.

Director: Souheil Ben Barka.

Guion: Souheil Ben Barka, Guido Castillo.

Fotografía: Girolamo la Rosa.

Música: Vladimir Martinov, Anvar Ergachev.

Diseño de producción: Paulino González.

Montaje: Souheil Ben Barka.

Montaje versión española: Julio Peña.

Sonido: Erkin Kayumov, José Nogueira.

Intérpretes: Massimo Ghini (Abdelmalek), Ángela Molina (Sofía), F. Murray Abraham (Osraín), Harvey Keitel (fray Luis de Sandoval), Claudia Cardinale (Roxelanne), Fernando Rey (el papa), Joaquín Hinojosa (Akalay), Ugo Tognazzi (Carlo di Palma), Javier Loyola (cardenal Glanvella), Mohamed Miftah (Zeraun), Souad Amidou (Merjem).

Color.

Ficción.

130 minutos.

Fecha de estreno España: 20 de diciembre de 1990.

Comentario: La cruzada que llevó a cabo en el Norte de África el rey Don Sebastián de Portugal, contó con la oposición de su tío Felipe II (1559-1598) e incluso del papa. La aventura acabó con la trágica muerte del joven en la batalla de Alcazarquivir (1578), gracias a lo cual Felipe II ocupó el trono portugués y se hizo realidad el sueño de la Unión Ibérica. En esta superproducción histórica, Miguel de Cervantes, interpretado por Víctor Cocuey, tiene una breve aparición.

Master Peter's Puppet Show/El Retablo de maese Pedro

Producción para TV.

Canadá/Gran Bretaña/España, 1990.

Producción: Rhombus Media, Société Radio-Canada/BBC/Televisión Española.

Productores: Niv Fichman, Larry Weinstein.

Director: Larry Weinstein.

Guion: Margaret van Eerdewijk, Larry Weinsrein.

Argumento: basado en la obra de Manuel de Falla.

Música: Manuel de Falla, interpretada por la Orquesta Sinfónica de Montreal, dirigida por Charles Dutoit.

Coreografía: Jeannette Zingg.

Fotografía: Andrew Binnington, Michael Storey.

Decorados: Gerard Gauci.

Montaje: Margaret van Eerdewijk.

Vestuario: Dora Rust D'Eye.

Intérpretes: Justino Díaz (don Quijote), Joan Cabero (maese Pedro), Xavier Cabero (el chico), Marshall Pynkoski (don Gayferos/Guardia moro), Jeannette Zingg (Melisendra/Dulcinea).

Color.

Ficción (musical).

29 minutos.

Comentario: En esta recreación de la ópera en un acto de Manuel de Falla, adaptación del capítulo 16 de la segunda parte de *El Quijote* de Cervantes (aunque también empleó elementos de otros capítulos, tanto de la primera como de la segunda parte de la misma), don Quijote asiste a la función de títeres *El retablo de la libertad de Melisendra*; la función está amenizada por un joven trujamán y se sucede con normalidad hasta que don Quijote arremete contra los títeres para salvar a la doncella y a su marido de las huestes musulmanas que les persiguen y acaba destrozando el escenario.

Tópico y típico

Capítulo de la serie **Acervo. Museos.**

España, 1990.

Producción: Televisión Española.

Director: Ignacio Rodríguez Márquez.

Realizador: Manuel Hidalgo.

Guion: Juan Martínez Uceda.

Fotografía: Ángel Fermín Madurga.

Montaje: Consuelo López Jamar.

Música: Juan Jiménez.

Locutor: Luis Carandell.

Color.

Divulgativo.

25 minutos.

Fecha de emisión: 17 de septiembre de 1990 en TVE 1, a las 00:20 horas.

Comentario: Capítulo de la serie de TVE *Acervo. Museos*, en el que aparece la casa de Cervantes y la estatua al escritor en Alcalá de Henares.

Quixote Dreams

EE UU, 1990-1991.

Director: Alfonso Álvarez.

Color.

Experimental.

10 minutos.

“El paisaje aparentemente desesperado de finales del siglo XX a menudo es simbolizado por metas vistas como el final de un largo sendero que desorienta, que una vez logrado se olvidan en la prisa por alcanzar la próxima meta. El carácter de Miguel de Cervantes en *Don Quijote de la Mancha* es una reliquia de cómo se trató de conquistar el mundo conocido, al igual que hacemos hoy. Guiado por la mano de Dios, su noción caballeresca, que le impone la moral, que quizás rescate a la civilización de la anarquía de la naturaleza, demuestra ser realmente una locura horrorosa. *Quixote Dreams* es una exploración surreal del mito de Quijote, un viaje a través de la fantasía, en la que un agotado don Quijote se desploma dentro de un mundo cinematográfico soñado, en el que él descubre la inutilidad de la fe ciega y resurge rehumanizado.” (Del catálogo de la distribuidora Canyon Cinema).

The Adventures of Don Coyote and Sancho Panda

Serie para TV.

EE UU/Italia, 1990-1991.

Producción: Hanna-Barbera Productions/RAI-Radiotelevisione Italiana.

Productores ejecutivos: William Hanna, Joseph Barbera, Paul Sabella.

Directores: Ray Patterson, Don Lusk, Jay Sarby, Paul Sommer, Carl Urbano, Robert Alvarez.

Guion: Cliff Roberts, Sam Graham, Gary Greenfield, Chris Hubbell.

Música: Clark Gassman, Michael Tavera.

Montaje: Gil Iverson.

Narrador: Héctor Elizondo.

Voces: Frank Welker (don Coyote/Dapple), Don Messick (Sancho Panda), Brad Garrett (Rocinante).

Color.

Animación.

26 capítulos de 21 minutos.

Fecha de emisión: del 16 de septiembre de 1990 al 8 de diciembre de 1991.

Sinopsis: Don Coyote es un espadachín que va por el mundo salvando a la gente. Con la ayuda de su noble caballo, Rosinante, de su escudero Sancho Panda y su cínico burro Dapple, estos cruzados de la caballería viajan por el país luchando por la verdad, la justicia, y la belleza. Pero sus buenos propósitos se vuelven complicados debido al estado de desequilibrio mental de don Coyote, que confunde constantemente los objetos cotidianos con monstruos horribles.

Comentario: Coproducción entre Estados Unidos e Italia, la serie *The Adventures of Don Coyote and Sancho Panda* fue creada por el prolífico estudio Hanna-Barbera y contó con veintiséis capítulos, trece por cada una de sus dos temporadas. Como vemos por el juego con los nombres de los protagonistas, la serie se basa muy libremente en los personajes de Cervantes, aquí un coyote en la piel de don Quijote y un oso panda en la de Sancho Panza, y apenas sí podemos reconocer algún episodio de la novela, salvo en el capítulo primero de la segunda temporada, titulado *Sancho's Island* (La isla de Sancho) en el que vemos detalles del gobierno de Sancho Panza en la ínsula Barataria y aparece por primera vez la aventura de los molinos de viento. Debido a los pobres resultados entre audiencia estadounidense, una tercera temporada de la serie, de la que se habían filmado al menos siete episodios, fue cancelada; una verdadera lástima a juicio de Ferran Herranz, ya que "en *Don Coyote* la interacción con la novela iba creciendo a medida que la serie avanzaba; tanto es así, que el primer capítulo de la abortada tercera temporada (en dos partes) se titulaba *Don Quixote*

Meets Don Coyote". (*El Quijote y el cine*; Cátedra, 2016, pág. 264).

Allemagne année 90 neuf zero [*Alemania año 90 nueve cero*]

Francia, 1991.

Producción: Antena 2, Brainstorn Production.

Director y Montaje: Jean-Luc Godard.

Guión: Jean Luc Godard, basado en *Nos Solitudes* de Michel Hanoun.

Fotografía: Christophe Pollock, Andreas Erben, Stephen Benda.

Dirección artística: Romain Groupil, Hanns Zischler.

Vestuario: Alexadra Pitz, Julia Griep.

Sonido: Pierre-Alain Besse, François Musy.

Música: Bryars, Scelsi, Liszt, Mozart, Bach, Stravinsky, Hindemeth, Beethoven, Shostakovich.

Intérpretes: Eddie Constantine (Lemmy Caution), Hans Zischler (conde Zelten), Claudia Michelsen (Charlotte/Dora), Nathalie Kadem (Delphine de Stael), André Labarthe (narrador), Robert Wittmers (don Quijote), Kim Kashkashian (concertista), Anton Mossine (El Ruso).

Blanco y negro y Color.

Ficción.

62 minutos.

Comentario: Especie de continuación de su anterior película *Lemmy contra Alphaville* (*Alphaville*, 1965), protagonizada por el agente secreto Lemmy Caution (Eddie Constantine), quien en esta ocasión tiene que ir repentinamente en misión secreta a la RDA cuando acaba de caerse el muro de Berlín, tiene una breve aparición don Quijote: "Lemmy se sienta sobre una pila de neumáticos de tractor usados, fatigado por su interminable odisea. Un hombre empujando un coche que aparece en una carretera cercana, seguido por don Quijote (Robert Wittmers) montado en un burro. Lemmy se le acerca y le pregunta repetidamente: "¡Oye, tú!, ¿Cuál es el camino al oeste?", pero no parece que vaya a recibir una respuesta. Don Quijote sólo le mira fijamente a Lemmy, sin decir nada. Al fondo de la imagen yace un molino de viento abandonado" (Wheeler Winston Dixon: *The films of Jean-Luc Godard*, State University of New York Press, Albany, 1997).

Don Quichotte

Francia, 1991.

Producción: Videosystem.

Productor: Alain Guiot.

Director y Guion: Francois Garnier.

Director artístico: Jean Rubak.

Asesor de animación: Bruce Krebs.

Animación: Francois Garnier, Alain de Hoe, Xavier Duval, Pierrick Brault.

Música: Alain le Douarin.

Texto: Isabelle Thissen, adaptado por Anne Brav.

Color.

Animación.

3 minutos.

Comentario: Don Quijote pelea de nuevo con los molinos, pero en este caso los personajes cervantinos habitan un universo infográfico aterrador y desolado.

El corto obtuvo el Tercer Premio en Imagina 1991.

Don kihote no hatsukoi [El primer amor de don Quijote]

Orugoru no himitsu [El secreto de una caja de música]

Episodios de la serie **Torappu ikka monogatari [Sonrisas y lágrimas].**

Japón, 1991.

Producción: Nippon Animation para Fuji TV.

Productores: Shoji Satom Kenji Shimizu.

Director jefe: Kōzō Kusuba.

Guion: Ayo Shiroya.

Animación: Atsushi Irie, Hiromi Kato, Masaru Oshiro, Minoru Tanaka.

Fotografía: Toshiaki Morita.

Montaje: Shigeru Nishiyama.

Sonido: Tetsuo Ono.

Color.

Animación.

23 minutos cada episodio.

Fecha de emisión: Episodio 13: 5 de mayo de 1991; Episodio 14: 12 de mayo de 1991.

Comentario: La serie, emitida en Japón del 13 de enero al 28 de diciembre de 1991, se basa en la misma historia que dio lugar al musical *The Sound of Music* y a la película de igual título que en España se estrenó como *Sonrisas y lágrimas* (1965). En los dos episodios de los que se trata, los trece y catorce, la alusión a don Quijote tiene que ver con el amor adolescente e idealizado que uno de los hijos Trapp, Rupert, siente por Nastasia, una amiga de su hermana, a la que le ha hecho la figura del caballero en madera pero no encuentra el momento de entregárselo.

El Quijote de Miguel de Cervantes

Serie para TV.

España, 1991.

Producción: Emiliano Piedra para Televisión Española.

Delegado de TVE: José Luis Rubio.

Director: Manuel Gutiérrez Aragón.

Argumento: Basado en la novela homónima de Miguel de Cervantes.

Guion: Camilo José Cela, Fernando Corugedo, Camilo J. Cela Conde.

Fotografía: Teo Escamilla.

Director artístico: Félix Murcia.

Música: Lalo Schifrin.

Montaje: José Salcedo.

Efectos especiales: Reyes Abades.

Sonido: Carlos Faruolo.

Diseño vestuario: Miguel Narros.

Figurinista: Andrea D'Odorico.

Maquillaje: José Antonio Sánchez.

Peluquería: Pauita Núñez.

Intérpretes: Fernando Rey (don Quijote), Alfredo Landa (Sancho Panza), Francisco Merino (cura), Manuel Alexandre (barbero), Emma Penella (Teresa Panza), José Luis López Vázquez

(ventero 1), Héctor Alterio (ventero 2), Esperanza Roy (Maritornes), Aitana Sánchez Gijón (Dorotea), Máximo Valverde (Fernando), Terele Pávez (ama), José Luis Pellicena (Cervantes), Fermín Reixach (Cardenio), Eusebio Lázaro (Ginés), Alejandra Grepí (Luscinda), Nuria Gallardo (sobrina).

Color.

Ficción.

5 capítulos de 50 minutos, salvo el primer capítulo, **de 91 minutos**.

Fecha de emisión: entre el 29 de enero y el 26 de febrero de 1992.

Sinopsis: Alonso Quijano, un hidalgo manchego de unos 50 años y de mediana posición económica, queda hasta tal punto trastornado por la lectura de los libros de caballería que decide salir a buscar aventuras acompañado de su fiel escudero Sancho Panza. La peculiar locura de don Quijote, la fascinación que despierta en Sancho y la bondad de ambos personajes contrastan con la crueldad y el escarnio de que son objeto por parte de aquellos a quienes tratan de ayudar.

Comentario (MP/PM): En su adaptación para la televisión de la primera parte de la novela de Cervantes, Manuel Gutiérrez Aragón y sus guionistas la dividieron en cinco capítulos, o trancos, como así se les denomina en feliz recuperación de un término antiguo. La serie nos lleva por los principales episodios, sucintamente: la locura de Alonso Quijano influenciado por los libros de caballería, su primera salida, la llegada a la venta donde es armado caballero, el encuentro con Juan Halduno y su criado y, después, con los mercaderes de Toledo, tras la cual es llevado, molido a palos, a casa, donde se produce el escrutinio y la quema de los libros de su biblioteca; la segunda salida, ya con Sancho Panza reclutado como escudero, la aventura de los molinos de viento y la de los frailes de san Benito, y luego la pendencia con el vizcaíno (tranco 1); el encuentro con los cabreros y el Discurso de la Edad de Oro de don Quijote, la aventura de los yangüeses, que le apalean, y la llegada a la venta del Zurdo, con el encuentro nocturno con Maritornes y donde preparan el bálsamo de Fierabrás; al marcharse, el escudero es manteado por no querer pagar al ventero (tranco 2); don Quijote lucha contra un rebaño de ovejas, pensando que son ejércitos, y es apedreado por los pastores; la aventura de los encamisados y la de los batanes, la ganancia del yelmo de Mambrino y, más tarde, la liberación de los galeotes (tranco 3); don Quijote y Sancho se refugian en Sierra Morena y se encuentran con Cardenio, que les cuenta sus amores con Luscinda que a Don Quijote le recuerdan su locura por Dulcinea; sigue la embajada de

Sancho con la carta para Dulcinea y cómo este se encuentra con el cura y el barbero, quienes, con la complicidad Dorotea, montan la farsa de la princesa Micomicona (tranco 4); camino del reino de Micomicón, llegan de nuevo a la venta del Zurdo, don Quijote lucha contra los pellejos de vino, el pleito del yelmo y la pendencia con los cuadrilleros; el encantamiento de don Quijote, que es encerrado en una jaula y regresado a su hogar. (tranco 5).

La serie se rodó entre abril y diciembre de 1990 y en su emisión en Televisión Española se alzó, según Ecotel, hasta el puesto catorce de la lista de programas más vistos en el año 1992, aunque en este punto habrá que recordar que en el tiempo de su emisión existían dos empresas de medición audimétrica de audiencias y en la lista de la otra empresa, Media Control, no se encuentra *El Quijote*. En el verano de 1992 aparecieron noticias en la prensa que indicaban que Manuel Gutiérrez estaba preparando los guiones de cuatro nuevos episodios; la segunda parte de *El Quijote* se pretendía rodar en la primavera de 1993 producida por José María González Sinde. *El Quijote* ha gozado de una excelente difusión videográfica.

Mostrada en el Primer Internacional de Cine, Puerto Rico, 1991.

Exhibida en la Mostra de Valencia/Cine del Mediterrani, España, 1991.

Mostrada en la Semana Internacional de Valladolid, España, 1991.

Premio de Plata de *Fotogramas*, España, 1993, Mejor Actor de Televisión (Fernando Rey).

Festival Internacional de Producciones Audiovisuales (FIPA), Cannes, Francia, 1991: FIPA de Oro para Fernando Rey; FIPA de Oro para la serie de televisión.

Festival de Cine de Bulgaria, 1992, Premio al Mejor Actor (Fernando Rey).

El Quijote de la tele

Reportaje del programa **Informe semanal**.

España, 1991.

Producción: Televisión Española.

Director: Antonio Gasset.

Color.

Reportaje.

10 minutos.

Comentario: Reportaje para el programa *Informe semanal*, que recoge en primicia algunas escenas de la serie que, para TVE, estaba rodando Manuel Gutiérrez Aragón sobre *El Quijote*.

The Cyberkinetic Dream of Don Quixote

EE UU, 1991.

Director, Animación y Música: Robert J. Rothfarb.

Color.

Experimental.

2 minutos.

Comentario: Vídeo digital experimental realizado en el marco del Center for Research in Arts and Technology de la University of South Florida, empleando diversas técnicas: animación digital, fotografías y collage.

Daumier's Law

Gran Bretaña, 1992.

Producción: Grand Slamm.

Productora: Ginger Gibbons.

Director y Diseño: Geoff Dunbar.

Productores ejecutivos y Argumento: Paul y Linda McCartney.

Guion: Geoff Dunbar, Paul McCartney.

Animación: Nicolette van Gendt.

Música: Paul McCartney.

Montaje y Sonido: Corinne Lejeune.

Blanco y negro.

Animación.

14 minutos.

Comentario: Este cortometraje de animación es un retrato del pintor, caricaturista, ilustrador, grabador y dibujante Honoré Daumier (1808-1879), entre cuya obra se encuentra su particular visión de *El Quijote* de Cervantes. De ahí que no sea extraño que encontremos en este corto a don Quijote, apareciendo para ayudar a un hombre abandonado en un

pasaje desértico y al que el caballero invita a seguirle en un burro.

Don Coyote and Sancho Penfold

Episodio de la Serie **Danger Mouse**.

Gran Bretaña, 1992.

Producción: Cosgrove Hall Productions.

Productores: Brian Cosgrove, Mark Hall.

Director: Brian Cosgrove.

Guión: Brian Trueman.

Música: Mike Harding.

Sonido: John Wood.

Voces: David Jason (Danger Mouse/Narrator), Terry Scott (Ernest Penfold), Edward Kelsey (Colonel K/Baron Greenback), Brian Trueman (Stiletto).

Color.

Animación.

30 minutos.

Fecha de emisión: 31 de enero de 1992.

Sinopsis: Mientras está de vacaciones en España, Penfold es secuestrado por un loco Coyote que cree que él es don Quijote. Ellos van a inclinar cualquier molino de viento que haga falta para contener el último aviso del barón Greenback para la dominación del mundo.

Comentario: Se trata del episodio número 82 de la serie de animación *Danger Mouse*, protagonizada por un ratón que es un agente secreto y vive en un buzón en Londres.

Don Quijote de Orson Welles

España, 1992.

Producción: El Silencio Producciones.

Productor nueva versión: Patxi Irigoyen.

Director: Orson Welles.

Guión: Orson Welles.

Adaptación de los diálogos para el nuevo montaje: Javier Mina, Jess Franco.

Dirección de montaje y Postproducción: Jess Franco.

Fotografía: José García Galisteo, Juan Manuel de la Chica, Edmond Richard, Jack Draper, Ricardo Navarrete, Manuel Mateos, Giorgio Tonti.

Música creada para el nuevo montaje: Daniel J. White.

Montaje del rodaje original (dirigido por Orson Welles): Maurizio Lucidi, Renzo Lucidi, Peter Paresnelles, Irah Wohl, Alberto Valenzuela.

Montaje complementario para la nueva versión: Rosa María Almirall, Fátima Michalczyk.

Intérpretes: Francisco Reiguera (don Quijote), Akim Tamiroff (Sancho Panza), Orson Welles.

Voces: José Mediavilla (don Quijote), Juan Carlos Ordóñez (Sancho Panza), Constantino Romero (Orson Welles y narrador).

Blanco y negro.

Ficción.

116 minutos.

Fecha de estreno: 29 de septiembre de 1995.

Comentario (ES): Cualquier confusión inicial sobre lo arriba mencionado es bastante comprensible. El director español, Jess Franco (Jesús Franco), más asociado a películas de miedo y sexo, reunió el material realizado bajo la dirección de Orson Welles para crear esta película, que fue estrenada en la Exposición Universal de Sevilla, España, el 20 de abril de 1992.

Un montaje del material de filmoteca para dicha película ya se había presentado previamente en el Festival de Cine de Cannes 1989, Francia, tras la muerte de Welles. Este homenaje apareció con retraso y, por tanto, como una expresión colectiva de remordimiento, por haber dejado que el viento se llevase la obra de la figura quijotesca del propio mundo del cine.

Comenzada a rodar en 1957, en México, Orson Welles trabajó en el proyecto hasta su muerte, en 1985. Rodaba y montaba cuando su tiempo y presupuesto económico se lo permitían, pero no lo exhibió públicamente mientras vivió. Este montaje es el resultado del estudio de las anotaciones manuscritas y del doblaje de 62 minutos que estaba hecho de los personajes principales, más el narrador. Son autores de este montaje Jesús Franco, testigo de parte de las incidencias del rodaje en España; el productor Patxi Irigoyen y Oja Kodar, compañera de Welles durante los últimos 25 años.

Fue estrenada en el recinto ferial de la Expo 92, en Sevilla. Posteriormente ha sido exhibida en festivales de cine y filmotecas.

Este proyecto era algo así como un sueño, algo bastante especial para Welles, y, de haberla concluido él, ¿quién sabe qué clase de recepción hubiera tenido? ¿Hubiera sido otro *Ciudadano Kane* o *El cuarto mandamiento*? Ciertamente, a todo lo que lleva la marca Welles no le falta interés. Con muchas de sus producciones no obtuvo el apoyo con el cual debería de haber contado, por lo que la película, prevista para la televisión, se realizó (sin llegar a terminarse) a lo largo de muchos años. Se empezó en Méjico en 1957, donde se rodaron tres episodios de más o menos 27 minutos. Se filmó más en Italia en 1959, y aún más en España en 1961 (se sabe que Welles comentó que lo único que él y don Quijote tenían en común era su amor por España), e Italia vio el último rodaje que Welles hizo de ella en 1963. Mucho se realizó durante la preparación de otras producciones, donde Welles veía una instantánea que le gustaba, la filmaba en 16 mm y la guardaba para el futuro. Una vez le preguntaron cuándo estaría terminada la película. A esto respondió que era como escribir una novela y que terminaría cuando a él le conviniese.

La película es anacrónica en relación con el original. Welles, en un hotel en México City, comienza a leer la historia e intenta explicarla (por medio de *flash-backs* que engloban los eventos más importantes del relato) a Patty McCormack.

Pero este Quijote wellesiano no ataca los molinos de viento, sino una excavadora; no unos títeres, sino una pantalla de cine cuando su heroína se encuentra en dificultades. El final muestra lo último en destrucción, una explosión nuclear. Sin embargo, nuestro héroe y su fiel escudero emergen como símbolos de la indestructibilidad de las ideas nobles.

El texto es narrado por Welles y es una traducción directa del libro de Cervantes. Los créditos de la película de Welles son:

Producida por ABC/Oscar Dancinger/ Alessandro Tasca/Francisco Lara.

Director: Orson Welles.

Intérpretes: Orson Welles; Francisco Reiguiera; Akim Tamiroff; Patty McCormack.

Blanco y negro.

No terminada (45 minutos).

Uno de los colaboradores en la realización fue Fernando Rey, quien había aparecido como actor secundario en una anterior versión española, y que interpretaría el papel principal en la versión española en color de 1991.

Mostrada en el Festival de Cine de Edinburgo, Escocia, 1994, como parte de un homenaje a Orson Welles.

Mostrada en el Festival de Cine de San Sebastián, España, 1993.

Don Quijote velando las armas

Episodio de la serie **A las ocho con la O.S.R.R.T.V.E.**

España, 1992.

Producción: Televisión Española.

Color.

Concierto.

10 minutos.

Comentario: Desde el Teatro Monumental de Madrid, actuación de la Orquesta Sinfónica de RTVE que, bajo la dirección de Sergiu Comissiona, interpreta *Don Quijote velando armas* de Gerardo Gombau (1906-1971).

Don Quixote

Rusia, 1992.

Producción: Russian State Perm Ballet.

Música: Ludwig Minkus.

Intérpretes: Nina Ananiashvili, Aleksei Fadeyetchev, Alexander Astafiev, Evgeny Katusov.

Color.

Ficción (ballet).

120 minutos.

Comentario: La primera bailarina Nina Ananiashvili protagoniza con el Russian State Perm Ballet esta producción espectacular de uno de los *ballets* más queridos: *Don Quijote*. En este *ballet* Nina Ananiashvili y Aleksei Fadeyetchev interpretan a los amantes Kitri y Basilio; don Quijote está protagonizado por Alexander Astafiev y Evgeny Katusov es su cómico escudero Sancho Panza.

Don Quixote e Sancho Panza

Serie para TV.

Portugal, 1992.

Producción: RTP (Radiotelevisão Portuguesa).

Director: Cecilia Neto.

Argumento: basado en el texto de Antonio José da Silva.

Guión: Norberto Ávila.

Marionetas: José Carlos Barros.

Decorados: Lima de Freitas.

Música: Paulo Brandao.

Actores-marionetistas: Jorge David, José Ramalho, Cristina Pereira, José Jerónimo, Ildeberto Gama, Alexandra Campos.

Color.

Ficción.

30 minutos.

Comentario: El Teatro de Marionetas de Lisboa tuvo mucho éxito con esta obra, lo que llevó a su adaptación para televisión en cuatro episodios.

Reseña: “La televisión portuguesa emite en su primera cadena las aventuras de Don Quijote y Sancho Panza, producción con marionetas basada en el texto de Antonio da Silva, *El Judío*, escritor luso del siglo XVIII que se inspiró en la novela de Miguel de Cervantes. *La vida del gran Don Quijote y el gordo Sancho Panza* fue adaptada para el teatro de marionetas por Norberto Ávila y estrenada en la sala Acarte de la capital lusa. El Teatro de Marionetas de Lisboa tuvo un enorme éxito y la televisión portuguesa decidió encargarse a Cecilia Neto una adaptación para este medio en cuatro episodios. Antonio José da Silva, nacido en 1705 en una familia de cristianos nuevos, renovó las formas dramáticas tradicionales y el 1733, seis años antes de morir quemado por la Inquisición, publicó su versión de Don Quijote y Sancho Panza” (EFE, *El país*, 5 de enero de 1992).

La isla del tesoro

Programa de TV.

España, 1992.

Producción: Televisión Española.

Director: Luis Conde.

Realizadores: Enrique Álvarez Diosdado, Daniel Herranz Escobar, Adolfo Dudour Andia.

Presentador: Antonio López Campillo.

Color.

Divulgativo.

5 minutos cada capítulo.

Comentario (MP): Programa con información, sugerencias y aproximaciones a un libro concreto. Un equipo de lectores seleccionados por todo el territorio nacional, se ocupa de hacer una primera lectura de los títulos que las editoriales ofrecen al mercado español. Varios de los programas estuvieron dedicados a Cervantes. El 4 de diciembre de 1992 le dedicaron el primero bajo el título *Miguel de Cervantes. En busca del perfil perdido de Juan Canavaggio*. El 25 de junio de 1993 fue emitido otro programa titulado *Cervantes* y el 14 de junio de 1994, *Cervantes en busca del perfil perdido*.

Like Father, Like Son [De tal padre, tal hijo]

Episodio de la serie **Zorro**.

EE UU, 1992.

Producción: New World Television.

Productores: Ray Austin, Philip John Taylor.

Director: Ray Austin.

Guion: Tim Minear.

Fotografía: Fernando Argüelles.

Música: Jay Asher.

Diseño de producción: José Luis Barco.

Montaje: Donald Paonessa.

Sonido: Daniel Brisseau.

Intérpretes: Duncan Regehr (don Diego de la Vega/Zorro), Patrice Martínez (Victoria Escalante), James Victor (sargento Jaime Mendoza), John Hertzler (alcalde Ignacio de Soto), Juan Diego Botto (Felipe), Henry Darrow (don Alejandro de la Vega), Tony Steadman (Fernando Esteban), Gene Collins (hermano de Estabén).

Color.

Ficción.

24 minutos.

Fecha de emisión: 5 de diciembre de 1992.

Sinopsis: Mientras lee *El Quijote* de Cervantes, don Alejandro se golpea la cabeza contra la chimenea; accidentalmente, acaba en la cueva del Zorro y se despierta pensando que es el Zorro. Se pone el traje, monta sobre el caballo Toronado y se dirige al pueblo, justo a tiempo para enfrentarse a los hermanos Esteban -asesinos fugitivos que el alcalde estaba esperando a que se emborrachasen para detenerlos- y dominarlos por pura suerte, sólo para ser fácilmente arrestado y desenmascarado por el alcalde. Aunque a menudo todos veían a don Alejandro y al Zorro juntos, el alcalde ordena su detención...

Episodio 7 de la cuarta temporada de la serie *Zorro*, que contó con 88 episodios, emitidos del 5 de enero de 1990 al 30 de enero de 1993 por The Family Channel.

Los enigmas del Quijote

Episodio del programa **La tabla redonda**.

España, 1992.

Producción: Televisión Española.

Productora: Eva Aguado.

Director y Presentador: Francisco de Oleza Le-Senne.

Realizador: Nicolás Muñoz.

Montaje: Francisco de Oleza.

Invitados: Dominique Aubier, Jaime Vandor Koppel, Fernando Sánchez Dragó, Marc Alain Ouaknim y Mario Satz.

Color.

Divulgativo.

56 minutos.

Comentario: Con motivo de la celebración del día del libro, el programa debatió sobre algunos aspectos poco conocidos del personaje creado por Cervantes, don Quijote de la Mancha.

Don Quixote

España, 1993.

Director: Nikolai Karo.

Spot.

1 minuto.

Comentario: Spot para la campaña de temporada de la tienda de ropa C&A, en la que un grupo de moteros y moteras llegan a La Mancha y ven a don Quijote enganchado a las aspas de un molino. Al final cambiara su armadura por ropa más moderna.

Dulčinea

Serbia, 1993.

Producción: NARD, Beograd i Institut za film.

Directora, Guion, Diseño y Animación: Vera Vlajić.

Fotografía: Nenad Pukmajster

Música: Mladen i Predrag Vranešević

Montaje: Sonja Djordjević

Color.

Animación.

2 minutos.

Comentario: Episodio de la serie "Álbum de mujeres famosas". Se trata de de otra mirada posible a grandes personajes femeninos de la novela y el teatro que marcaron la literatura universal.

Babyroussa



Bélgica, 1994.

Producción: Atelier de Production de la Cambre/Pic Pic André Production.

Director, Guion, Animación y Montaje: Vincent Patar.

Música: Aka Moon. Fabrizio Cassol, Michel Hatzi y Stephane Galland.

Truca: ENSAV La Cambre, Aniway (Jacques Campens).

Blanco y negro.

Animación.

5 minutos.

Sinopsis: Babyroussa se despierta con hambre. No queda nada en la nevera, así que va a comprar grano a Pol, la gallina, y lo lleva a un molino propiedad de don Quijote, para poder hacer su propio pan.

Premio de los Padres: Media 10/10, Bélgica, 1991.

Con el alma

Argentina, 1994.

Producción: Delagalera Films.

Productor: Carlos Piwowarski.

Director y Guion: Gerardo Vallejo.

Fotografía: Héctor Collodoro.

Escenografía: Eva Piwowarski.

Música: Chango Farías Gómez.

Montaje: Antonio Ripoll, Liliana Nadal.

Sonido: Abelardo Kuschnir.

Intérpretes: Eva Piwowarski (Ana), Gerardo Vallejo (Miguel), Alfredo Alcón (don Quijote), Lito Cruz (Martín Fierro), Rubén Medina (Gorondón), Diego Abatecola (Miguelito), Juan Palomino (Julián), Olga Sfriso (abuela), Mario Vidal (Juan), Nelson González (Linyera), Paula Prada (Madrileña).

Color.

Ficción.

90 minutos.

Sinopsis: España. Es una noche de destierro y tormenta. Miguel, director de cine, tucumano, imagina su próxima película, buscando las piezas que le permitan armar su historia y la de Ana, la mujer que amó y que eligió quedarse. En esa búsqueda en la memoria particular y colectiva surgen los recuerdos de su infancia, junto a su abuela y Gorondón, el operador de

cine; la presencia fantasmal de el “Familiar”, un mito opresor de los ingenios azucareros, el padre de Ana, un preso eterno; un mágico encuentro de Martín Fierro y el Quijote, en la majestuosidad de los Valles Calchaquíes, deambulando por la historia, después de muertos, buscando sus tumbas; y Ana, maestra rural, mujer indoblegable, con su trágico y solitario destino, como el del país, al que Miguel se resiste a resignarse.

Comentario: Historia de rasgos autobiográficos que el tucumano Gerardo Vallejo – uno de los fundadores del “Grupo Cine Liberación”, junto a Octavio Getino y Fernando Solanas – realizó con escaso presupuesto y con él mismo y su esposa, Eva Piwowarski, en los papeles centrales.

Dune Quixote

Episodio de la serie **Aladdin**.

EE UU, 1994.

Producción: Walt Disney Television Animation.

Productores: Tad Stones, Alan Zaslove.

Director: Rob LaDuca.

Guion: Jan Strand.

Animación: Terence Harrison, Mike Svayko.

Música: Mark Watters, Danny Beckermn, Bruce Rowland.

Montaje: Elen Orson.

Voces: Scott Weinger (Aladdin), Linda Larkin (Jasmine), Dan Castellaneta (Genie), Gilbert Gottfried (Iago), Frank Welker (Abu), Kellie Martin (Sadira).

Color.

Animación.

20 minutos.

Fecha de emisión: 7 de octubre de 1994.

Sinopsis: Sadira proporciona un elixir a Aladdin para que entre en su tierra de fantasías, en donde él es un valiente caballero andante y ella una hermosa princesa. Jasmine y Genie intentarán sacarlo, pero la cosa se complica y al parecer solo un beso de Sadira podrá liberarlo del hechizo.

Comentario: Episodio 25 de la primera temporada de la serie *Aladdin*, creada a partir de la

película de igual título también producida por la compañía Walt Disney. Sin duda, los creadores de la serie tuvieron en cuenta el personaje de don Quijote para modelar la personalidad del Aladdin hechizado, pero poco más de su influencia de la novela se puede detectar.

Ed Wood

EE UU, 1994.

Producción: Touchstone Pictures.

Productores: Tim Burton, Denise Di Novi, Michael Flynn.

Director: Tim Burton.

Argumento: Basado en el libro de Rudolph Grey.

Guion: Scott Alexander, Larry Karaszewski.

Fotografía: Stefan Czapsky.

Música: Howard Shore.

Diseño de producción: Tom Duffield.

Dirección artística: Okowita.

Montaje: Chris Lebenzon.

Sonido: Edward Tise.

Vestuario: Colleen Atwood.

Intérpretes: Johnny Depp (Ed Wood), Martin Landau (Bela Lugosi), Sarah Jessica Parker (Dolores Fuller), Patricia Arquette (Kathy O'Hara), Jeffrey Jones (Criswell), G.D. Spradlin (reverendo Lemon), Vincent D'Onofrio (Orson Welles).

Blanco y negro.

Ficción.

127 minutos.

Fecha de estreno: EE UU: 7 de octubre de 1994; España: 2 de junio de 1995.

Comentario: En esta estupenda película de Tim Burton en la que pone en imágenes la vida y sobre todo la obra del que se suele decir que es, de manera exagerada, "El peor director de cine de todos los tiempos", llamado Ed Wood (1924-1978), hay un curioso momento en el que éste entra en un bar y ve a Orson Welles sentado. Ed Wood se dirige hacia él y entablan una conversación en la que, al preguntarle Ed a Orson que en qué está trabajando, este

responde: “Me he quedado sin financiación por tercera vez con *Don Quijote*”, a lo que Wood responde: “Sabe, es increíble. Yo tengo el mismo problema”... Añadamos que el papel de Ed Wood lo interpreta Johnny Depp, quien formó parte del reparto de la inacabada *The Man Who Killed Don Quixote* de Terry Gilliam...

La aventura del saber

Programa de TV.

España, 1994.

Producción: Televisión Española.

Director: Pablo García González.

Guion: Jesús Alonso, José Navio.

Color.

Divulgativo.

68 minutos.

Fecha de emisión: 9 de diciembre de 1994.

Serie de televisión del mismo título. Este programa concreto cuenta con un espacio en el que María Luisa Zanzuela (una profesora de literatura española) explica por qué considera que Cervantes fue el inventor de la literatura moderna.

Días de fortuna (Steal Big Steal Little)

EE UU, 1995.

Producción: Chicago Pacific Entertainment.

Productores: Fred Caruso, Andrew Davis, Lowell Blank.

Director: Andrew Davis.

Guion: Andrew Davis, Lee Blessing, Jeanne Blake, Terry Kahn.

Fotografía: Frank Tidy.

Música: William Olvis.

Diseño de producción: Michael Haller.

Montaje: Don Brochu, Tina Hirsch.

Intérpretes: Andy García (Rubén/Robbie), Alan Arkin (Lou Perilli), Rachel Ticotin (Laura Martínez), Joe Pantoliano (Eddie Agopian), Holland Taylor (Mon Rowland-Downey), Ally

Walker (Bonnie Martin).

Color.

Ficción.

135 minutos.

Fecha de estreno: EE UU: 29 de septiembre de 1995; España: 2 de julio de 1996.

Comentario: En esta película en la que Andy García interpreta a dos hermanos gemelos, Rubén, entregado a la familia y amigos y muy confiado, y Robbie, por el contrario, muy ambicioso, se produce una muy fugaz aparición de don Quijote y Sancho con sus monturas instando a Rubén a que detenga a un ladrón y a que consiga sus sueños.

Oh Darling Yeh Hai India

India, 1995.

Producción: Ketan Mehta Films.

Director y Productor: Ketan Mehta.

Guion: Parvati Balagopalan.

Fotografía: W.B. Rao.

Música: Ranjit Barot.

Dirección artística: Nitin Desai.

Montaje: Jeethu Mandal.

Intérpretes: Shahrukh Khan (Hero), Deepa Sahi (miss India), Jaaved Jaaferi (príncipe de Don), Anupam Kher (presidente de India/Nathuram), Amrish Puri (Don Quijote).

Color.

Ficción.

160 minutos.

Fecha de estreno: 11 de agosto de 1995.

Comentario: Esta producción de Bollywood aparece aquí porque a los autores se les ocurrió que el villano de la función, un gánster de Bombay que sueña con hacerse con el control de toda la India y venderla en una subasta pública, se llamase Don Quijote...

Queso Don Bernardo

Spot TV.

España, 1995.

Producción: Forlasa.

Color.

1 minuto.

Si don Quijote es de la Mancha el queso Don Bernardo no lo es menos. Y a esto juega el anuncio, a comprar ambos en su calidad y universalidad.

The Further Adventures of Don Quixote (Don Quixote: Legacy of a Classic)

Producción para TV.

Gran Bretaña, 1995.

Producción: Dibb Directions para BBC.

Director y Productor: Mike Dibb.

Asesor de la producción: E. C. Riley.

Fotografía: Alistair Cameron.

Montaje: Dominic Towey.

Color.

Documental.

57 minutos.

Comentario: Documental televisivo de la serie *Bookmark* presentado en la BBC2 en abril de 1995 analizando la difusión, influencia e impacto cultural de la obra de Cervantes hoy en día. Contiene muestras de adaptaciones teatrales, film, televisión, radio, dibujos animados, ópera, música y otras formas artísticas (pintura, escultura, cerámica) y hasta anuncios comerciales. También incluye comentarios de escritores como Carlos Fuentes, Soledad Puértolas, Ian Gibson, Ben Okri y A. S. Byatt, además de los comentarios de estudiantes, turistas y gente de La Mancha.

The Impawssible Dream

Episodio de la serie **Wishbone**.

EE UU, 1995.

Producción: Big Feats! Entertainment.

Productora: Betty Buckley.

Productor ejecutivo, Director y Creador: Rick Duffield.

Guion: Stephanie Simpson.

Diseño de producción: Chris Henry.

Fotografía: Bert Guthrie.

Montaje: Michael Coleman.

Vestuario: Stephen M. Chudej.

Voces: Larry Brantley (Wishbone), Jordan Wall (Joe), Christie Abbott (Sam), Adam Springfield (David).

Color.

Ficción.

28 minutos.

Fecha de emisión: 19 de octubre de 1995.

Sinopsis: Joe tiene un aparente 'sueño imposible': llegar a figurar en la enciclopedia de tiros libres en baloncesto. El sueño de Joe le hace participar en una difícil competición en el campo, lo que enciende la imaginación de Wishbone, y el terrier de Jack Russel se lanza él mismo dentro del eterno cuento de don Quijote de la Mancha – un hombre con una activa imaginación. Como el escudero Sancho Panza, Wishbone acompaña a don Quijote en su sueño de vencer gigantes y caballeros y ganar un reino. ¿Romperá Joe el récord de tiros libres? ¿Ganará don Quijote su reino?

Comentario: Se trata de un episodio de la serie *Wishbone*, protagonizada por un pequeño perro con una gran imaginación. En cada episodio se imagina a sí mismo en el papel de personajes de obras de la literatura clásica y se ve envuelto en similares aventuras en la vida real.

Vielleicht bin ich ein Don Quichotte - Winfried Junge und die Kinder von Golzow
Producción para TV.

Producción para TV.

Alemania, 1995.

Producción: Westdeutscher Rundfunk (WDR).

Directores: Randi Crott, Peter Sommer.

Fotografía: Paul Eisel.

Sonido: Rolf Skukies.

Color.

Documental.

59 minutos.

Comentario: Producción para la televisión que traza un retrato del cineasta Winfried Junge, autor de una obra de cine documental que este trabajo se encarga de poner en valor, y en la que el nombre de don Quijote sirve para simbolizar una dedicación cinematográfica y vital a contracorriente.

Don Quichotte

Episodio de la serie **Mon héros préféré.**

Francia, 1996.

Producción: La Cinqième, Merapi Productions.

Productor y Director: Philippe Fréling.

Guion: Paula Jacques, Philippe Fréling.

Color.

Documental.

13 minutos.

Comentario: Una serie documental en la que escritores contemporáneos contaban cuáles eran sus héroes favoritos de la literatura. La escritora, actriz, traductora y guionista Florence Delay (1941) eligió hablar de don Quijote. La serie estaba formada por 26 capítulos, y recurría a fotografías, grabados y extractos de películas para ilustrar el comentario correspondiente.

Don Quijote querido antepasado

Capítulo de la serie **El lector.**

España, 1996.

Producción: Televisión Española.

Director y Presentación: Agustín Remesal.

Realizador: Faustino Rodríguez de Gaspar.

Guion: Jesús Torbado, Jorge Rioboo, Fernando Martínez Lainez, Alfonso García del Rey.

Color.

Divulgativo.

57 minutos.

Fecha de emisión: 27 de enero de 1996, a las 23'00 horas.

Sinopsis: Debate sobre el escritor Miguel de Cervantes y su obra más universal, *El Quijote*. Participan en el coloquio Francisco Rico (académico y catedrático) que anuncia una edición definitiva de la obra de Cervantes; Emilio Lledó, académico y catedrático, Premio Nacional de ensayo con su libro *El silencio de la escritura*; José Manuel Bailón Blancas, psiquiatra, que aporta con su obra *Historia clínica del caballero Don quijote* un estudio psicológico de la personalidad de don Quijote y de Cervantes, y José María Merino, con la novela *Las visiones de Lucrecia* ambientada en la época de Cervantes. Se habla del protagonista de *El Quijote*, Alonso Quijano, de los demás personajes de la novela, de los valores morales que proclama, de la época histórica en la que se desarrolla y sobre la personalidad de su autor, Miguel de Cervantes Saavedra. Se incluyen las escenas de los molinos de viento de la película *El Quijote* del director ruso Grigori Kozintsev y de la serie de Televisión Española *Don Quijote*, protagonizada por Fernando Rey y Alfredo Landa, y dirigida por Manuel Gutiérrez Aragón. Además, fragmento de la representación de la ópera *Don Quijote* en versión de Jules Massenet. Por último, Agustín Remesal comenta diversas ediciones que se han publicado de *El Quijote*.

Don Quixote/La Bayadere

Serie **Footnotes. The Classics of Ballet**

EE UU, 1996.

Producción: Kultur Video.

Color.

Divulgativo.

60 minutos.

Comentario: En la serie *Footnotes*, Frank Augustyn analizaba los más grandes *ballets* jamás creados, a través de sus representaciones clásicas y con entrevistas con los más grandes y aclamados bailarines. En el volumen cuatro de la serie, fue el turno de *Don Quixote*, a través de las representaciones del Kirov Ballet.

Las tres mellizas y Don Quijote

Episodio de la serie **Les tres bessones/Las tres mellizas.**

España, 1996.

Producción: Cromosoma, para TV3.

Productor: Oriol Ivern.

Directores: Robert Balsler y Baltasar Pedrosa.

Idea original: Roser Capdevila, Mercè Company.

Guión: Francesc Orteu.

Música: Joan Albert Amargós, Josep Lladó.

Animación: Javier Anguix, Lluís Arqués, Miguel Ángel Canosa, César Díaz, Josué Gutierrez, Fernando Herraiz, L. Javier Huerga, Carlos López, Mercedes Marro, Jesús Minguet, Rosario Moronta, Jordi Muray, Antonio Ojeda, Felipe Enrique Rodríguez, Yolanda Sanz, Manuel Sirgo, Xavi Socias, Joaquim Solà, Josep Torres.

Color.

Animación.

26 minutos.

Sinopsis: Las trillizas están en una biblioteca intentando alcanzar un libro enorme que está en lo alto de una estantería. Al caérseles todos los libros al suelo, la Bruja Aburrida las manda a la gran novela... Don Quijote quiere atacar a la Trillizas pensando que también son gigantes pero... al final aparece la Bruja que hace de don Quijote el hombre más feliz del mundo...

Comentario: Esta popular serie de dibujos animados ha sido emitida en setenta países. Las niñas se encuentran, a lo largo de los episodios de la serie, con muchos personajes literarios, por lo que no podía faltar don Quijote.

Mouse of La Mancha

Episodio de la serie **Pinky and the Brain.**

EE UU, 1996.

Producción: Warner Bros. Television Animation.

Productores: Peter Hastings, Rusty Mills.

Director: Charles Visser.

Guión: Gordon Bressack, Charles M. Howell IV.

Música: Julie Bernstein, Steve Bernstein, Carl Johnson, Tim Kelly, Richard Stone.

Animación: Akorn Production Company.

Voces: Maurice LaMarche (Cerebro), Rob Paulsen (Pinky), Larry Cedar (Rags), Jim Cummings, Tress MacNeille (Wench).

Color.

Animación.

12 minutos.

Sinopsis: Pinky y Cerebro son enjaulados para ser usados en experimentos. En su prisión se encuentran con otros ratones en las mismas circunstancias. Para poder salvar la vida, Cerebro les cuenta a sus compañeros de celda la historia de don Cerebro y Sancho Pinky, dos ratones que en el siglo XVI deciden acabar con los humanos y dominar el mundo, en nombre de los roedores. Los protagonistas al final podrán salir en libertad, gracias a sus dotes como cantantes.

Comentario: Versión satírica y abreviada del musical *Man of La Mancha*, este episodio forma parte de la serie *Pinky and the Brain* (Pinky y Cerebro), que a su vez se emite en el programa *Animaniacs*.

The Art of Singing. Golden Voices of The Century

Producción para TV.

Gran Bretaña/Francia, 1996.

Producción: BBC/IMG Artists/Idéale Audience/La Sept ARTE/IMALYRE-VTCOM France Télécom.

Productores: Mark Pickering, Peter R. Smith.

Director: Donald Sturrock.

Montaje: Clare Palmer.

Sonido: David Magara, Benjamin Posnack, Chris Round, Merce Williams.

Narradora: Penny Gore.

Color y Blanco y negro.

Ficción.

116 minutos.

Comentario: En esta producción para la televisión que hace un repaso por algunas de las más grandes voces de la historia del canto a lo largo del siglo XX, encontramos a Feódor Chaliapín, a quien vemos en una secuencia de la película *Don Quijote* de Georg Wilhelm Pabst (1933) en la que el cantante interpreta la *Chanson du Duc*.

The Chungmuro Don Quixote/Chungmuro Donkihote

Corea del Sur, 1996.

Producción: Ding Hae Film Production.

Productor: Moon Jeong-Jong.

Director: Kim Jeong-Yong.

Guion: Jang Ho-Keun.

Fotografía: Choi Jeong-Won.

Música: Song Young-Su, Lee Min-Ho.

Decorados: Lee Sang-Ku.

Montaje: Hyeon Dong-Chun.

Sonido: Sohn In-Ho.

Vestuario: Kwon Yu-Jin.

Intérpretes: Cho Hyeong-Ki, Yoo Jae-Young, Byeon Seol-Yi.

Color.

Ficción.

110 minutos.

Fecha de estreno: 30 de marzo de 1996.

Sinopsis: La hambruna masiva y el desorden social son la norma después de la Guerra de Corea. Hwa-su trabaja como recadero en un teatro local pero sueña con tener un día un teatro propio. Ya adulto, Hwa-su se convierte en el protegido del poderoso hombre de negocios Sohn Jong-rok y se casa con su sobrina, convirtiéndose así en un heredero de los negocios de Sohn. Se apodera del Teatro Je-il y lo renombra Teatro de la Paz.

Comentario: Como vemos por la sinopsis, poco o nada parece vincular al personaje de Cervantes con el protagonista, si bien cuando este deviene un luchador contra el crimen organizado y la corrupción cobraría sentido que los productores recurrieran a tan idealista nombre.

Don Kikhot vozvratshchayetsya [El regreso de Don Quijote]



Producción para TV.

Rusia/Bulgaria, 1996-1997.

Producción: Ark Film/A.M. Studio/Boyana Film.

Directores: Oleg Grigorovich y Vasili Livanov.

Guión: Vasili Livanov.

Fotografía: Leonid Kalashnikov.

Montaje: Albena Katerinska, Irina Kolotikova.

Música: Gennady Gladkov.

Intérpretes: Armen Dzhigarkhanyan, Vasili Livanov, Valentin Smirnitsky, Tzvetana Maneva, Stefan Danailov, Stoyan Aleksiev, Kalin Arsov, Inna Assa, Lyudmila Cheshmedzhievam Velina Doichinova, Valeri Drennikov, Stepan Dzhigarkhanyan, Valentin Ganev, Vicho Kamarashev, Kirill Kavadarov, Boris Livanov, Dimitr Marin, Elena Petrova, Pyotr Popov.

Color.

Ficción.

110 minutos.

Comentario (ES): En esta versión, Livanov ve al caballero, a través de Cervantes, como a un personaje profético, que intenta convencer a la gente de que los molinos son gigantes, y con un Sancho Panza feliz de creer en las recompensas materiales a cambio de su fidelidad.

El personaje, con una evidente acumulación de ideologías comunistas, posiblemente tan sólo se asombre ante la ingeniosa predicción histórica de Cervantes, previendo y burlándose de sucesos reales 400 años antes de que ocurriesen. Dando la vuelta al mundo a lomos de

un viejo y miserable rocín, el penoso y falso caballero luchará por convencer a la gente de que no está ante molinos de viento, sino ante gigantes hostiles. Y el pastor Sancho Panza está dispuesto a hacer ver que él tiene la verdadera autoridad. Le es confiado el título de gobernador por su prometida obediencia. Se fraguan unas alocadas revoluciones llenas de mentiras, con la intención de dirigir el estado. Estas dos figuras nos resultan familiares dada nuestra amarga experiencia histórica. Los autores de la película intencionadamente rechazaron las concepciones más representativas del cine de hoy, siguiendo el arte de Cervantes en la pintura, el teatro y la literatura moderna.

Sexto Festival de Cine Internacional "Golden Vityaz", Moscú, Rusia, 1997: Vityaz de Oro para Vasily Livanov en la Dirección, Guion e Interpretación; Premio Especial para la Mejor Película; Premio Especial en la categoría de Película Romántica.

Babylon

Producción para TV.

Alemania, 1997.

Producción: Westdeutscher Rundfunk.

Presentadora: Aysim Alpman.

Color.

Divulgativo.

60 minutos.

Fecha de emisión: 12 de octubre de 1996.

Comentario (ES): Este programa semanal consta de entrevistas, reportajes, etc. En la edición del día 12 de octubre de 1997 hay, entre otros reportajes, un resumen de la vida de Cervantes, con imágenes de sus libros viejos, un viaje a La Mancha con escenas de don Quijote atacando a un molino (interpretadas por actores desconocidos), etc.

La presentadora de esta parte es Maite Bilbatúa. Se ofrece todo el programa en sonido dual, para poder escuchar el reportaje concreto en alemán o en el idioma correspondiente al tema del mismo.

Círculo de lectores, las mejores páginas de su vida

España, 1997.

Color.

Spot.

30 segundos.

Comentario: Publicidad del Círculo de Lectores en el que un representante del Círculo de Lectores lleva a casa a los libros, pero en la escalera lo que vemos es a los personajes en carne y hueso, que aquel va distribuyendo a lo largo de los pisos de la escalera. Entre ellos, los primeros que vemos son don Quijote y Sancho Panza.

Der kleine Wein Atlas [La pequeña región de vinos]

Producción para TV.

Alemania, 1997.

Director: Werner Teufl.

Color.

Divulgativo.

30 minutos.

Comentario (ES): Una película que pertenece a una serie de filmes realizados sobre el vino. Se concentra en unas cuantas regiones españolas (entre las que se encuentra La Mancha, con los inevitables molinos de viento), en la preocupación por don Quijote y en la habitual comercialización que rodea al personaje.

Don Quijote

Hungría, 1997.

Producción: BBS-Dolmen Film.

Productor: Ferenc Komjáti.

Director y Guion: Csaba Bollók.

Fotografía: István Szaladják.

Música: Béla Faragó.

Montaje: Ágnes Mógor.

Intérpretes: Szabolcs Hadju, Annie Szabó, Domokos Szabó.

Color.

Ficción.

75 minutos.

Comentario: Hasta el momento, no hemos podido recabar más datos sobre esta producción.

Don Quijote oder wir leben in Spiralen [Don Quijote o nosotros vivimos en espiral]

Alemania, 1997.

Producción: Westdeutscher Rundfunk.

Director: Wilhelm Salber.

Narrador: Rudolf Jürgen Bartsch.

Color.

Documental.

15 minutos.

Comentario (ES): Esta película documental comienza con una escena de la película *Don Quijote* (versión francesa) de Pabst (el episodio de los molinos de viento). A través de escenas geográficas y obras de arte, el fondo social, político y económico de la época de Cervantes es definido junto a una pequeña biografía del autor. La ideología del *Quijote* y sus principios se explican utilizando obras de arte, terminando con otra escena de la película de Pabst (el ataque de Don Quijote al rebaño). Finalmente, don Quijote es visto a través de las pinturas de Salvador Dalí.

Great books: Don Quixote

Producción para TV.

EE UU, 1997.

Producción: The Discovery Channel.

Productora y Guion: Denise Schirer Celta.

Directora: Lisa Ganon.

Narrador: Donald Sutherland.

Color.

Documental.

50 minutos.

“Relata y comenta las aventuras de don Quijote de La Mancha, explorando la crítica social subyacente, la reflexión religiosa, la importancia del individualismo y el idealismo, que son parte importante en esta obra y dan luz sobre la educación y experiencias de vida de su autor, Miguel de Cervantes.” (Base de datos de la Biblioteca Nacional de España).

Aquel lugar de La Mancha

España, 1998.

Producción: Panther Producciones.

Productor: Carlos Conde.

Director y Guion: Joaquín Gómez Sainz.

Argumento: una idea original de Fernando Caro.

Fotografía: David Azcano.

Música: Ricardo Recuero.

Decorados: Montserrat de Pablo.

Intérpretes: Tony Isbert (Miguel de Cervantes), Mónica Molina (Catalina Salazar), Paula Farrell (Juana Gaitán), Eva Miller (Catalina Palacios), Jack Taylor (Alonso Quijada), Fernando Caro (Juan Palacios), Daniel Galán (Ortega Rosa), César Varona (mesonero viejo), Oscar David Gómez (mesonero joven), José Luis Pacheco (Alejandro), Mario Ignacio Gómez (Gonzalo de Guzmán).

Color.

Documental-Ficción.

50 minutos.

Comentario: Documental biográfico dedicado a Miguel de Cervantes, en el que se narra un periodo poco conocido en la vida del escritor: su regreso a España después de su cautiverio en Argel y su boda en Esquivias (Toledo) con Catalina Salazar.

Bésame, tonto (Kissing a Fool)

EE UU, 1998.

Producción: Largo Entertainment, Rick Lashbrook Films.

Productores: Tag Mendillo, Andrew Form, Rick Lashbrook.

Director: Doug Ellin.

Argumento: James Frey.

Guion: James Frey, Doug Ellin.

Fotografía: Thomas Del Ruth.

Música: Joseph Vitarelli.

Diseño de producción: Charles Breen.

Montaje: David Finfer.

Sonido: Richard E. Yawn.

Vestuario: Sue Kaufmann.

Intérpretes: David Schwimmer (Max Abbit), Jason Lee (Jay Murphy), Mili Avital (Samantha Andrews), Bonnie Hunt (Linda), Vanessa Angel (Natasha), Kari Wuhrer (Dara), Frank Medrano (Cliff Randal), Bitty Schram (Vicki Pelam), Judy Greer (Andrea), Ron Beattie (cura), Doug Ellin (camarero).

Color.

Ficción.

90 minutos.

Fecha de estreno: EE UU: 27 de febrero de 1998; España: 3 de julio de 1998.

Sinopsis: Max es un popular presentador deportivo en una emisora local y su matrimonio con la atractiva Sam ya está concertada. Pero Max no está seguro de que quiera que Sam sea su esposa y pide a su mejor amigo Jay una prueba: Jay tratará de seducir a Sam y si falla, Max tendrá la suficiente confianza en Sam como para seguir adelante con el matrimonio. Jay se niega al principio, pero acaba aceptando la propuesta de Sam. Después de varias semanas juntos, Sam y Jay descubren que pueden estar enamorándose...

Comentario: Como vemos, el argumento nos recuerda al de la *Novela del curioso impertinente*, incluida en *El Quijote* (se desarrolla a lo largo de los capítulos 33, 34 y 35 de la primera parte de la novela), si bien los responsables de la película no lo indican, salvo por un detalle al final de los títulos de crédito: el copyright figura a nombre de Curious Productions. Curioso, ¿no?

Cervantes and Friend

EE UU, 1998.

Dirección, Producción, Guion y Fotografía: Ed Dubrowsky.

Color y Blanco y negro.

Divulgativo

29 minutos.

Comentario: Este programa cuenta la historia del hombre y el carácter legendario que trajo tanta alegría al mundo. Con el sabor del guion original, y con una original traducción y con la adaptación dada desde el punto de vista de la apreciación del lenguaje y la calidad literaria de uno de los mejores escritores.

Chaliapine l'enchanteur

Producción para TV.

Francia, 1998.

Director: Elisabeth Kapnist.

Color.

Documental.

59 minutos.

Comentario: Documental sobre el cantante de ópera y actor Feódor Chaliapin, a quien vemos en varias secuencias de la película *Don Quijote* de Georg Wilhelm Pabst (1933)

Don Quijote de Víctor Ullate

Producción para TV.

España, 1998.

Producción: Televisión Española.

Realizador: Armando Leal.

Presentación: José Luis Pérez de Arteaga.

Color.

Ballet.

Fecha de emisión: 19 de julio de 1998 por TVE 2, a las 19:55 horas.

Comentario: Desde el Teatro Real de Madrid, retransmisión del *ballet Don Quijote*, con música de Ludwig Minkus, interpretada por la Orquesta Sinfónica de Madrid, y coreografía de Petipa, recreada por Víctor Ullate, con el Ballet de la Comunidad de Madrid.

La Ballade de Don

Francia, 1998.

Producción: Orly Films.

Director: Jean Veber.

Fotografía: Laurent Fleutot.

Música: Ramón Pipin, Hervé Lavandier.

Decorados: Philippe Cavillon.

Montaje: Corinne Cahour.

Intérpretes: Thierry Fremont, Marc Andréoni, Clara Bellár.

Color.

Ficción.

7 minutos.

Comentario: Una relectura del mito de Cervantes. Dos personas sin hogar, unos modernos don Quijote y Sancho Panza, asaltan el Moulin Rouge transformado, gracias a la imaginación del héroe don Quijote, en un monstruo de una pesadilla.

La Dulcinée du Toboso

Bélgica, 1998.

Producción: Ecole Nationale Supérieure des Arts Visuels-La Cambre.

Director, Guion, Diseño, Animación, Fotografía, Montaje y Sonido: Olivier Goka.

Música: Manuel Roland.

Blanco y negro.

Animación.

3 minutos.

Sinopsis: Un caballero y su escudero son despertados por una damisela pidiendo auxilio. Aparentemente acuden en su ayuda, pero en realidad va a hacerse con unos tapones para los oídos.

A Little of Don Quixote...

Australia, 1999.

Director: Kay Roberts.

Producción: Australian Broadcasting Corporation.

Productor: Cheryl Forest-Smith.

Color.

Documental.

25 minutos.

Comentario: Un documental sobre el “Cómo se hizo” la película *Don Quixote* de Nureyev y Helpmann con el Australian Ballet. Este video contiene el material registrado para la película original hecha en 1973 y muestra el trabajo, el sitio en donde la película fue hecha, y el personal entre bastidores trabajando con el vestuario, el maquillaje y los decorados. Otras escenas muestran a los bailarines en el camerino, al director de la orquesta trabajando con los músicos y las técnicas que se utilizaron en la película.

Don Quijote de la Marcha

España, 1999.

Producción: Mondo Memo Films.

Director y Guion: Jorge Nebra.

Fotografía: Pedro P. Santero.

Música: Facsimil, Manolo Kabezabolo.

Montaje: PPO Cabellud.

Intérpretes: Manolo Kabezabolo, Urko Serrate.

Blanco y negro.

Ficción.

6 minutos.

Sinopsis: Dos amigos, Quijote y Sancho, van en coche por el campo oyendo música y consumiendo anfetaminas. Al llegar a un molino de energía eólica, Quijote lo confunde con un gigante y arremete contra él armado de una llave inglesa. El final es el de todos conocidos.

Don Quixote by Cervantes

Episodio de la serie **Animated Epics.**

Hungría/Gran Bretaña/EE UU, 1999.

Producción: S4C/BBC Wales/HBO América.

Productor: András Erkel.

Director y Diseño: Csaba Varga.

Guion: John Peacock.

Fotografía: Peter Vajda.

Música: Mark Scholfield.

Dirección de animación: Lászlo Kollár, Károly Papp.

Animación: Károly Papp, Bálint Kolozsváry, Miklós Hyés.

Decorados: Attila F. Kovács.

Montaje: Zsolt Iván Varga.

Voces: Simon Callow (don Quijote), Paul Bradley (Sancho Panza), Nadim Sawalha (narrador), Christian Rodska (Jerónimo/Pérez), Julie Higginson (ama/duquesa), Richard Pearce (page/Nicolás), Ruth Jones (Antonia/ventera/campesina), Simon Harris (Sansón Carrasco/barbero).

Color.

Animación.

30 minutos.

Comentario: Esta adaptación de la novela realizada con la técnica de la animación de plastilina se debe a uno de los mayores especialistas que ha tenido la misma, el húngaro Csaba Varga (1945-2012), muy conocido por ser el autor de la serie protagonizada por el personaje de Auguszta. En su versión de la novela, don Quijote adquiere una nueva expresividad mientras se suceden episodios conocidos, como, entre otros, la estancia en la venta en la que es armado caballero por el ventero, la pendencia con los mercaderes, la aventura de los molinos de viento, la ganancia del yelmo de Mambrino, el retablo de maese Pedro, la estancia en el palacio de los duques, la aventura de Clavileño, el combate con el Caballero de la Luna, el regreso a casa vencido y triste, y su muerte como Alonso Quijano.

Grand Delusions

Episodio de la serie **Cupid**.

EE UU, 1999.

Producción: Columbia TriStar Television, Mandalay Television.

Productores: Jeremy Piven, Howard Grigsby, Kelly McCarthy.

Director: Nick Marck.

Guion: Sy Dukane, Denise Moss.

Fotografía: Robert A. Hudecek.

Música: W.G. Snuffy Walden.

Diseño de producción: Daniel Lomino.

Montaje: Jim Page.

Sonido: Jim Yant.

Vestuario: Susan Kaufmann.

Intérpretes: Jeremy Piven (Trevor Hale), Paula Marshall (doctora Calire Allen), Jeffrey D. Sams (Champ Terrace), Patrick Fabian (don Quijote), Daphne Ashbrook (Mona Lovesong), Barry Newman (Bill Allen), Melanie Deanne Moore (Jaclyn), Tony Fitzpatrick (jefe de Mona), Sephus Booker (señor Clef), Tom Lowell (Jerk).

Color.

Ficción.

45 minutos.

Fecha de emisión: 14 de enero de 1999.

Comentario: En la serie *Cupid* su protagonista, Trevor Hale, se cree el mismo Cupido caído del Olimpo de los dioses. Gracias a la mediación de la psicóloga Claire Allen, le dejan salir de la clínica mental donde estaba internado y se coloca como camarero en un bar, desde donde trata de promover la creación de parejas para ganarse el camino de vuelta al Olimpo. En el episodio 12 de la primera temporada, y en una curiosa pirueta, en el bar entra un tipo que se cree el mismísimo don Quijote, y que toma a Trevor por su Sancho Panza. La psicóloga Claire le pide a éste que le siga la corriente para intentar dar con la solución al problema del autodenominado caballero de la Mancha. Juntos, caballero y escudero se meterán en más de un lío y recibirán alguna que otra paliza, y además, nuestro don Quijote cortejará a una *stripper* llamada Mona, a la que toma por su amada Dulcinea. Finalmente, Claire consigue que don Quijote se dé cuenta de que se llama Robert Cunningham y que está perturbado como consecuencia de haber matado a su mujer en un accidente cuando iba conduciendo ebrio; para ello es decisiva la ayuda de Mona, que le visita en el hospital y le ayuda a ver la realidad.

Esta serie creada por Rob Thomas apenas aguantó 14 episodios, emitidos entre el 26 de septiembre de 1998 y el 11 de febrero de 1999, antes de ser retirada.

La novena puerta/The Ninth Gate

España/Francia, 1999.

Producción: Origen P.C., Kino Vision/RP Productions, Orly Films.

Productores: Iñaki Núñez, Antonio Cardenal, Alain Vannier.

Director y Productor: Roman Polanski.

Argumento: Basado en la novela *El Club Dumas* de Arturo Pérez-Reverte.

Guión: Enrique Urbizu, John Brownjohn, Roman Polanski.

Fotografía: Darius Khondji.

Música: Wojcieh Kilar.

Diseño de producción: Dean Tavoularis.

Dirección artística: Gerard Viard.

Montaje: Herve de Luze.

Sonido: Jean-Marie Blondel.

Vestuario: Anthony Powell.

Intérpretes: Johnny Depp (Dean Corso), Lena Olin (Liana Telfer), Frank Langella (Boris Balkan), James Russo (Bernie), Jack Taylor (Víctor Fargas), José López Roderó (Pablo Ceniza/Pedro Ceniza), Allen Garfield (Witkin), Emmanuelle Seigner (la chica), Barbara Jefford (baronesa Kessler), Tony Amoni (guardaespalda de Liana), Willy Holt (Andrew Telfer).

Color.

Ficción.

128 minutos.

Fecha de estreno: España: 26 de agosto de 1999; Francia: 25 de agosto de 1999.

Comentario: En esta adaptación de la novela *El Club Dumas*, de Arturo Pérez-Reverte, el protagonista es Dean Corso, un experto tasador y buscador de libros incunables. Nada más empezar la película, le vemos tasando una biblioteca que el hijo de un anciano que ha quedado parapléjico quieren vender, y entre los libros le hace notar el gran valor de un *Persiles*. Antes de irse, y aprovechándose de su ignorancia en el tema, convence al hijo para que le venda, a un precio evidentemente por debajo del mercado, una edición en cuatro

tomos de *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, que es la impresa por Joaquín Ibarra en 1780 para la Real Academia Española, con dibujos de Antonio Carnicero.

Maïa

Francia, 1999.

Producción: Les Films du Prieuré, Muzzik.

Productores: Dominique Delouche, Bruno Deloye.

Director y Guion: Dominique Delouche.

Fotografía: Daniel Vogel.

Montaje: Vincent Vierron.

Color.

Documental.

85 minutos.

Comentario: Este documental narra la vida y la carrera artística de la gran bailarina Maïa Plissetskaïa (1925-2015), desde su más temprana formación hasta sus días con el Ballet de la Ópera de París, todo narrado por la propia bailarina. Delouche incluye imágenes de las famosas actuaciones de la bailarina en *Don Quijote*, *Romeo y Julieta* y *El lago de los cines*.

Midjachvuli raindebi/Prikovannie ritsary [Los caballeros encadenados]

Rusia/Georgia, 1999.

Producción: Kino-Most/Georgia Films.

Director y Guion: Goderdzi Chojeli.

Fotografía: Dzhimsher Kristesashvili.

Diseño de producción: David Sadzhaya.

Música: Vakhtang Dostal.

Intérpretes: Kakhi Kavsadze (Don Quijote), Givi Berikashvili (Sancho Panza), Ramaz Chkhikvadze (Luarsab), Tristan Saralidze (Dato), Nika Chokheli (Makhare), Manana Gamtsemlidze (Daredzhan), Nino Chkheidze (Dulcinea), Tamara Skhirtladze (Mujer inglesa), Goven Chejshvili (Totiia), Beso Hidasheli (Padre Georgii).

Color.

Ficción.

87 minutos.

Sinopsis: Don Quijote y Sancho Panza se dirigen a Georgia con el propósito de liberar a Prometeo, que está encadenado a una de las montañas del Cáucaso. En Georgia, a Prometeo se le conoce por el nombre de Aminari. Don Quijote y su escudero se cruzan con Luarsab, un príncipe local, conocido por su valentía caballeresca y su inclinación por las fiestas. Los tres salen en busca de Aminari y viven aventuras divertidas y tristes. Pretenden establecer justicia ayudando a cualquier ser viviente, incluso si los ciudadanos de Georgia no entienden su búsqueda. Se tropiezan con la crueldad, el dogmatismo y la ignorancia en el camino, aunque también encuentran a gente buena. Al final un monje se da cuenta de la peligrosidad y la herejía de sus ideas y acaban siendo encadenados, como Aminari, a las montañas caucásicas. Todavía queda un atisbo de esperanza por su causa ya que un niño huérfano cree en sus buenas intenciones.

Reseña: “El director georgiano pone a su Quijote en el contexto de la creación de las nuevas naciones que surgieron del derrumbe del Imperio soviético, en este caso, la República Democrática de Georgia. En la película de Chojeli se trata de una incorporación del mito a la tradición nacional utilizando la paradoja. Don Quijote y Sancho aquí son una pareja cosmopolita que después de sus andanzas por el mundo llegan a Georgia, idealizada por el caballero como una tierra santa. Reconocen el poder de esa tierra cuando comienzan a hablar el idioma georgiano. Las frases iniciales indican la tendencia a elevar lo nacional georgiano a la categoría de mito” (Oleksandr Pronkevich y Oleksiy Babych: “El mito quijotesco en el cine ruso y georgiano de la segunda mitad del siglo XX”, en Jorge Latorre, Antonio Martínez y Oleksandr Pronkevich (eds.): *El telón rasgado. El Quijote como puente cultural con el mundo soviético y postsoviético*; Eunsa, Pamplona, 2015, págs. 392-393).

FILMOGRAFÍA (TERCERA PARTE: 2000-2016)

AÑOS 2000

D.Q. Don Quijote en Barcelona

España, 2000.

Producción: Gran Teatre del Liceu, Teatro de la Maestranza de Sevilla, Fondation

International pour une Histoire de la Civilisation Européene, Concept Line S.L.

Director y Realizador: Toni Janés.

Dirección de escena: Álex Ollé, Carlos Padriosa (La Fura dels Baus).

Concepción: La Fura dels Baus.

Libreto: Justo Navarro.

Música: José Luis Turina.

Escenografía: Enric Miralles, Benedetta Tagliabue, Roland Olbeter.

Dirección musical: Josep Pons.

Dirección del coro: Jordi Casas.

Vestuario: Chu Uroz.

Iluminación: Alberto Pastor.

Intérpretes: Michael Kraus (don Quijote), Flavio Oliver (Señor D), Francisco Vas (subastador), Santiago Calderón p), Pilar Jurado (señora A/hermana Trifaldi A/presidente del Congreso), Itxasco Mentxaka (señora B/hermana Trifaldi B), David Rubiera (señor A/visitante 2/congresista 2), Felipe Bou (señor B/Sancho Panza), Francesc Garrigosa (señor C/visitante 1/congresista 1), Mireia Casas (visitante 3), Montserrat Torruella (visitante 4), Orquesta Sinfónica del Gran Teatre del Liceu.

Color.

Ficción.

119 minutos.

Sinopsis: Grabación de la obra del mismo título. Cada acto de *D.Q. Don Quijote en Barcelona* se desarrolla en un espacio diferente; tres espacios para tres percepciones de la realidad y sus mutaciones. Tres ficciones que guardan sutiles referencias a los paisajes literarios del *Don Quijote de la Mancha* de Cervantes. Los dos primeros, en la misma época, en algún punto situado en un lejano futuro: Ginebra (una sala de subastas virtual conectada a una máquina del tiempo) y Hong-Kong, en un parque de atracciones de monstruos, enclavado en las alturas de un rascacielos del siglo XXXI. El tercero, en Barcelona, el año 2005, en un congreso sobre Don Quijote y su Centenario, y con la Rambla como decorado, el lugar elegido para hacer memoria de Don Quijote y sus andanzas, las reales y las imaginadas.

Comentario: Grabación para la edición del DVD de la obra del mismo título

Dean Quixote

EE UU, 2000.

Producción: Large Door Productions.

Productor: Víctor Simpkins.

Director: Orion Walker.

Guión: Richard Zangrande Gaubert, Orion Walker.

Fotografía: Lisa Wiegand.

Música: Jason Molina, Robert Pollard, Hill Oldham.

Diseño Producción: Cynthia M. Halligan.

Montaje: Robert Burnett.

Intérpretes: Brian Poth, Simon Billing, Alex Cain, David Quane, Crystal Keith, Anastasia Sakelaris, Scott Doordley, David Finkel, Roger Steffens, Laurie Fortier, Katrina Gibson, Monique Parent, Jac Maxwell, Christopher Gorham, Ben Wexler, Jessie Marion, Lillian Adams.

Color.

Ficción.

90 minutos.

Sinopsis: *Dean Quixote* es una comedia surrealista que mezcla ideas y humor, y que cubre toda una gama que va desde *Hamlet*, pasando por *Annie Hall* hasta *Persiguiendo a Amy*. *Dean Quixote* presenta la historia de un universitario recién licenciado (Brian Poth) en un momento de su vida en que las reglas que hasta entonces le permitían vivir una existencia divertida, cómoda e incuestionable, de pronto dejan de funcionar. Al tener que enfrentarse a personajes reales, imaginarios y otros que son una amalgama de ambos, empieza a darse cuenta de que salir victorioso no consiste en ganar sino en intentarlo.

Comentario: Como se puede ver por el argumento, una película que apela, desde el título, a Quijote como referente para el comportamiento del protagonista.

Don Quichotte

Producción para TV.

Francia, 2000.

Producción: François Rousillon & Associes.

Productor: David Reboul.

Director: François Roussillon.

Argumento: Basado en *Le chevalier a la triste figure* de Jacques Le Lorrain.

Guión: Henri Cain (libreto).

Música: Jules Massenet.

Fotografía: Daniel Gaudry.

Sonido: Thierry Zimmermann.

Coreografía: Compañía de Antonio Márquez.

Montaje: Philippe Leclair.

Intérpretes: Samuel Ramey (Don Quijote), Jean-Philippe Lafont (Sancho), Carmen Oprisanu (Dulcinea), Jael Azzaretti (Pedro), Allison Cook (Garcias), Jean-Pierre Trevisani (Rodriguez), Gerard Theruel (Juan), Orquesta y Coros de la Paris National Opera, conducida por James Conlon.

Color.

Ficción (ópera).

120 minutos.

Comentario: Se trata de la ópera en cinco actos de Jules Massenet *Don Quichotte*, grabada en el Paris-Bastille Opera.

Don Quijote

Episodio de la serie **El concierto**.

España, 2000.

Producción: TVE.

Director y Presentación: Fernando Argenta.

Realizador: Óscar Danes.

Interviene: Orquesta Sinfónica de RTVE, bajo la dirección de Enrique García Asensio.

Color.

30 minutos.

Fecha de emisión: 18 de noviembre de 2000 en TVE 2, a las 11:59 horas.

Comentario: Se trata de un capítulo del programa *El concierto*, presentado y animado por Fernando Argenta, en el que, ante un público infantil y juvenil, se escenifican fragmentos de

grandes obras clásicas conocidas. En este capítulo se representa, entre otras obras, la *Suite en Sol Mayor de Don Quijote* de Telemann.

Don Quijote de Cristóbal Halffter

Emisión del programa **Lo tuyo es puro teatro**.

España, 2000.

Producción: Televisión Española.

Directores: Luis de la Barrera, Herbert Wernicke.

Realizador: Armando Leal.

Argumento: La ópera en un acto *Don Quijote*, con música de Cristobal Halffter y libreto de Andrés Amorós.

Presentador: José Luis Téllez.

Intérpretes: Diana Tiegs, María Rodríguez, Emilio Sánchez, Josep Miguel Ramón, Enrique Baquerizo, Pilar Jurado, Itxaro Mentxaka, Mabel Perelstein, Santiago Sánchez, con la Orquesta y Coro Sinfónica de Madrid, conducida por Pedro Halffter Caro.

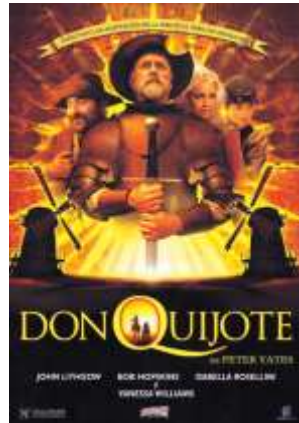
Color.

Ficción (ópera).

Fecha de emisión: 12 de marzo de 2000, en TVE 2 a las 00:05 horas.

Comentario (MP): Grabación de la representación de esta ópera en el Tetro Real de Madrid, inspirada libremente en el mito cervantino. La obra pretende convertirse en una reflexión sobre la necesidad de la utopía en el año 2000, plasmada a través del encuentro entre Miguel de Cervantes y don Quijote, los dos principales protagonistas de la obra. A lo largo de la representación se van articulando las inquietudes, dudas y desatinos de los personajes, que hacen suyas voces de insignes poetas españoles, como Juan de la Encina, Jorge Manrique, San Juan de la Cruz, Pedro Salinas o Antonio Machado.

Don Quixote



Producción para TV.

EE UU, 2000.

Producción: Hallmark Entertainment, TNT.

Productor: Dyson Lovell.

Director: Peter Yates.

Argumento: La novela homónima de Miguel de Cervantes.

Guion: John Mortimer.

Fotografía: David Connell.

Diseño de producción: Roger Hall.

Dirección artística: Gary Freeman, Rosalind Shingleton.

Decorados: Karen Brooks.

Música: Richard Hartley.

Montaje: Toby Yates.

Vestuario: Charles Knode.

Sonido: Jason Canovas.

Efectos especiales: Peter Norcliffe, Asa Shoul.

Maquillaje: Anne Spiers.

Peluquería: Maria-Teresa Corridoni.

Intérpretes: John Lithgow (don Quijote), Bob Hoskins (Sancho Panza), Isabella Rossellini (duquesa), Vanesa Williams (Aldonza/Dulcinea), Lambert Wilson (duque), Amelia Warner (Antonia), Tony Haygarth (barbero), Peter Eyre (cura), Lilo Baur (Teresa Panza), James Purefoy (Sansón Carrasco), Trevor Peacock (ventero), Linda Bassett (ama), Barry Stanton

(capellán), Alun Raglan (Rodríguez), Michael Feast (doctor), Graham Crowden (Montesino), Amparo Valle (madre de Panza, mayor), Alicia Borrachero (madre de Panza, joven), Frances Magee (Ginesillo de Pasamonte).

Color.

Ficción.

130 minutos.

Fecha de emisión: 9 de abril de 2000.

Sinopsis: Narra la historia de Alonso Quijano, un distinguido hidalgo que, trastornado por la lectura de las novelas de caballería, sueña con convertirse algún día en un legendario caballero medieval, que luchaban contra terribles monstruos y maléficos hechiceros, aquellos que siempre rescataban a bellas princesas y que finalmente se casaban con ellas. Pero los caballeros de su época eran plenos defensores de la justicia, en la que los pobres pagaban con sus vidas. Junto con su fiel escudero, su vecino Sancho Panza, emprenderá un viaje lleno de aventuras en el que adoptará el nombre de don Quijote de la Mancha.

Esta adaptación de la novela de Cervantes, en la que de entrada resulta llamativa una ambientación que recuerda al siglo XIX, nace del impulso personal del actor John Lithgow, que llevaba tiempo detrás de poder meterse en la piel de don Quijote. Consiguió que la productora Hallmark Entertainment la incluyera en la serie de adaptaciones literarias que venía realizando desde finales de la década de los 1990 y emitidas por el canal TNT, y de las cuales parece que la única que se comercializó en DVD después de su emisión fue esta. En España, Divisa se encargó de editarla.

Los productores destinaron abundantes medios económicos para el rodaje de la película, que tuvo lugar íntegramente en España, y confiaron la dirección a un veterano director, Peter Yates (1929-2010) curtido en todo tipo de producciones, desde sus comienzos como realizador en series de televisión, y autor de películas notables, como *Bullitt* (1968), *El relevo* (*Breaking Away*, 1979) o *La sombra del actor* (*The Dresser*, 1983), si bien cuando se puso al frente de este *Quijote* hacía tiempo que no atravesaba por su mejor momento creativo.

Les chemins de Don Quichotte

Programa para TV.

Francia, 2000.

Producción: Cineteve, ARTE.

Director y Guion: Xavier Baudoin.

Fotografía: Florian Bouchet.

Música: Les Fabulous Troubadours.

Montaje: Jocelyne Ruiz.

Sonido: Patrick Mauroy.

Locución: Irene Berelowitch.

Color.

Documental

65 minutos.

Comentario: Documental que cuenta la historia de un realizador que decide recorrer el mismo itinerario que siguió Don Quijote por la Mancha.

Orson Welles en el país de Don Quijote

Programa para TV.

España, 2000.

Producción: Canal Plus.

Productora: Beatriz Gómez.

Director: Carlos Rodríguez.

Guion: Carlos F. Heredero, Esteve Rimbau.

Fotografía: Antonio González.

Montaje: Miguel Alba.

Intervienen: Gil Parrondo, Amparo Rivelles, Johanna Clement, Juan Luis Buñuel, Juan Cobos, Emma Penella, Edmond Richard, Jesús Franco, Jeanne Moreau, Tony Fuentes, José María Gutiérrez, Marc Maurette, Peter Viertel, Andrés Vázquez, Oja Kodar, Gary Graver, Andrés Vicente Gómez, Dominique Antoine, Peter Bogdanovich, José María Castellví.

Color.

Documental.

91 minutos.

Sinopsis: Documental que nos adentra en los numerosos aspectos, anécdotas y testimonios desconocidos sobre la estancia de Orson Welles en España. Un viaje que comenzó a

principios de los años 30, antes incluso de que filmara *Ciudadano Kane* (*Citizen Kane*, 1940), y terminó en 1987, dos años después de su muerte, cuando su hija Beatriz depositó sus cenizas en Ronda. Medio siglo de vida durante el que nuestro país fue un escenario y una inspiración fundamental para muchos de sus proyectos. Entre el numeroso material que se recopila, encontramos imágenes de *Don Quijote*.

Chemins croisés ou l'épopée de Don Quichotte sur la Méridienne Verte

Producción para TV.

Francia, 2001.

Producción: EFM Production.

Director, Guion y Fotografía: François Maillart.

Montaje: Didier Vaudevattime.

Sonido: Benoît.

Color.

Documental.

52 minutos, en dos capítulos de 26 minutos.

Comentario: Documental dedicado al impresionante itinerario de la historia de Don Quijote, un largo periplo presentado por una lectora pública procedente de Amiens, Marianne Cantacuzène.

Don Quichotte

Producción para TV.

Canadá, 2001.

Producción: Productions Sogestalt Inc.

Productor: Pierre Beaudry.

Director: Dominic Champagne, Mario Rouleau.

Argumento: Basado en la novela homónima de Miguel de Cervantes.

Adaptación: Wajdi Mouawad.

Intérpretes: Rémy Girard, Normand Chouinard.

Color.

114 minutos.

Sinopsis: En esta adaptación televisiva, que mezcla imágenes de la obra con secuencias rodadas en las dunas de arena de Tadoussac (Canadá), el Caballero de la Triste Figura y Sancho, su amigo fiel, se lanzan al ataque de molinos de viento por la gloria de la bella Dulcinea del Toboso. Su aventura es un elogio a la amistad, al furor de vivir y al coraje de la marginalidad.

Don Quichotte del Texas

Episodio de la serie **Les nouvelles aventures de Lucky Luke.**

Francia, 2001.

Producción: Xilam, France 3, France 2, Dargaud-Marina, Lucky Comics, Tooncan.

Director: Olivier Jean Marie.

Argumento: Basado en los personajes de la historieta original de Morris.

Animación: Xilam Animation.

Voces: Antoine des Caunes, Francis Perrin, Eric Legrand, Bernard Alane.

Color.

Animación.

26 minutos.

Sinopsis: Lucky Luke salva de la horca a un curioso personaje que se cree don Quijote, tras haber sufrido una aparatosa caída del caballo. El *cowboy* solitario decide acompañar al iluminado y tratar por todos los medios de que recobre la razón.

Comentario: Se trata de un episodio perteneciente a la serie de televisión *Les Nouvelles aventures de Lucky Luke.*

Viaje del Parnaso a Alcalá de Henares

España, 2001.

Producción: Promoción Turística de Alcalá.

Director, Fotografía y Montaje: Antonio Palacios.

Guion y Productor: Juan Carlos Palacios.

Dirección artística: José Vicente Palomar.

Música: Clásica y Julián Pérez Galán.

Narración: Pedro Atienza.

Color.

Documental.

30 minutos.

Comentario: Documental que hace un recorrido por el devenir de la ciudad complutense a través de sus fuentes literarias. Un magnífico periplo narrado por Miguel de Cervantes, quien nos ilustra dos mil años de historia con los profundos pensamientos de los escritores más importantes de la literatura española.

Don Quichotte

Producción para TV.

Francia, 2002.

Producción: François Roussillon & Associés, Opéra National de Paris.

Director: François Roussillon.

Música: Ludwig Minkus; arreglos de John Lanchbery.

Coreografía y dirección escénica: Rudolf Nureyev, a partir de Marius Petipa.

Dirección musical: Ermanno Florio.

Decorados: Alexandre Beliaev.

Vestuario: Elena Rivkina.

Intérpretes: Aurélie DuPont (Kitri), Manuel Legris (Basilio), Jean-Guillaume Bart (Espada), Marie-Agnès Gillot (la reina de las dríades), Jean-Marie Didière (don Quijote), Fabien Roques (Sancho), Laurent Queval (Gamache), Alexis Saramite (Lorenzo), Karl Paquette (el gitano).

Color.

Ficción (Ballet).

122 minutos.

“*Don Quichotte*, compuesto por Ludwig Minkus para el Bolshoi en 1869, no se conocía apenas en Occidente hasta que en 1966 se presentó la nueva coreografía de Nureyev—que obviamente protagonizaba el papel principal de Basilio—en la Ópera Estatal de Viena. *Don Quichotte* no es, en cierto modo, el nombre apropiado para el *ballet*. En vez de erigirse como protagonista, aquí el héroe de la novela original de Cervantes, que acomete contra molinos de viento, sirve de catalizador de los difíciles acontecimientos que acucian la historia de amor de Basilio y Kitri. El sueño en el que el caballero se encuentra a la reina de

las dríades se convierte en un error fastuoso en la narrativa. No cabe duda de que la fluidez deliciosa de los *pas de deux* entre Basilio (Manuel Legris) y Kitri (la encantadora Aurélie Dupont), siempre literalmente varios pasos por delante de los aspirantes que quieren acabar con el romance, ensombrece el patetismo del Quijote de Jean-Marie Didière. Sin embargo, el éxito de Nureyev se debe al conjunto de bailes que reafirman la cercana relación entre la partitura de Minkus y el desarrollo de la obra dramática, aquí enormemente mejorada por los diseños goyescos de Alexandre Beliaev. La dirección musical de Ermanno Florio mantiene el ritmo ligero y en movimiento” (Piers Ford).

El Caballero Don Quijote

España, 2002.

Producción: Gona Film S.L., Telemadrid, Televisión Autónoma de Valencia, Televisión de Castilla La Mancha.

Productor: Juan Gona.

Director y Guion: Manuel Gutiérrez Aragón.

Argumento: Basado en la novela de Miguel de Cervantes.

Fotografía: José Luis Alcaine.

Dirección Artística: Félix Murcia.

Vestuario: Gerardo Vera.

Música: José Nieto.

Montaje: José Salcedo.

Sonido: Eduardo Esquide Jr.

Intérpretes: Juan Luis Galiardo (don Quijote), Carlos Iglesias (Sancho Panza), José Luis Torrijos c), Víctor Clavijo b), Marta Etura (Dulcinea), Santiago Ramos (Sansón Carrasco), Kivi Manver a), María Isasi (sobrina), Manuel Alexandre (Montesinos), Joaquín Hinojosa (Montesinos), Emma Suárez (duquesa), Juan Diego Botto (Tosilos), Manuel Manquiña (Merlín), Paco Merino (Pedro Recio), Fernando Guillén Cuervo (secretario), José Luis Alcobendas (moro Diablo).

Color.

Ficción:

119 minutos.

Fecha de estreno: 7 de noviembre de 2002.

Sinopsis: Después de que un viejo soldado llamado Miguel de Cervantes recogiera las aventuras de Don Quijote y su escudero Sancho, estos se han hecho famosos. Tras saber que el Turco baja por la costa con una peligrosa armada, don Alonso Quijano, el caballero don Quijote de la Mancha, saldrá, una vez más, con la oposición de su sobrina y de su ama, a una nueva batalla, que empezará en la Mancha y terminará en la costa. Vestido con su armadura de estilo renacentista, bastante anticuada para la época, 1615, el “loco” caballero andante del que todos se burlan emprenderá sus aventuras con su fiel escudero. El miedoso Sancho Panza, que incita y halaga los combates imaginarios del hidalgo, decide partir con él para apoyarle, como siempre, en sus empresas. Sancho también espera recibir la recompensa de transformarse en gobernador de una isla, una antigua promesa que le fue hecha por don Quijote. Pero su amo ya tiene muy claro cuál es la prioridad de sus batallas: deshacer el hechizo de su amada, la imaginaria Dulcinea, a quién jamás ha visto. Para ello irá a la cueva negra a encontrarse con Montesinos. Se topará con su siguiente aventura en medio del camino. Aceptará las honras y homenajes del Duque, quien por burla le dice que, para desencantar a Dulcinea, Sancho debe recibir algunos miles de azotes...

Reseña: “Sin hacer recuento de filmes que se han hecho sobre *El Quijote* y sus derivaciones musicales, vienen a la memoria una decena larga de intentos, casi todos decepcionantes, de sacar cine de ese libro absoluto. Casi todos estos intentos (incluido el de Welles) visten a los dos personajes medulares de la novela, don Quijote y Sancho, con ropajes y, bajo ellos, con atributos procedentes de la iconografía creada en el XIX por Gustavo Doré. Y lo primero que choca en *El caballero Don Quijote* -segunda incursión de Manuel Gutiérrez Aragón en el libro- es la ruptura de esa iconografía, sobre todo por Sancho, personaje del que circula un retrato ambiental que el filme vuelve del revés y abre paso a una reinención cinematográfica de Sancho por el actor Carlos Iglesias, que es una llave que abre la zona oscura de esta luminosa lección de cine, la más bella y limpia de cuantas proceden del inmenso Cervantes.

Y si vigorosa es la réplica gestual, de vivísima y diáfana estirpe realista, que Carlos Iglesias mueve ante las narices de su señor; el verbo escénico, de grave raíz romántica, con que Juan Luis Galiardo empuja y hace volar -de ahí que se eche de menos aquí el genial y muy visual episodio del vuelo de Clavileño- al formidable loco justiciero y enamorado, es literalmente arrollador. Es el de estos inventores de las caras y las voces del gran dúo cinematográfico un

acto creador de empuje y estatura digna del inalcanzable soporte literario.” (Ángel Fernández-Santos: “El perdedor invencible”, en *El País*, 8 de noviembre de 2002).

John Quixote

Capítulo de la serie **Farscape**.

EE UU, 2002.

Producción: Hallmark Entertainment, The Jim Henson Company.

Productores: Sue Milliken, Andrew Prowse.

Director: Tony Tilse.

Guion: Ben Browder.

Fotografía: Russell Bacon.

Música: Guy Gross.

Diseño de producción: Tim Ferrier.

Montaje: Neil Thumpston.

Sonido: Chris Alderton, David White.

Vestuario: Terry Ryan.

Maquillaje y Peluquería: Annie Single.

Intérpretes: Ben Browder (John Crichton), Claudia Black (Aeryn Sun), Anthony Simcoe (Ka D'Argo), Gigi Edgley (Chiana), Raelee Hill (Sikozu Svala Shanti Sugaysi Shanu), Melissa Jaffer (Utu-Noranti Pralatong), Lani Tupu (voz del piloto), Tammy Macintosh (Joolushko Tunai Fenta Hovalis), Paul Goddard (Stark), Rowan Woods, Alyssa-Jane Cook (Gilina Renaez), Virginia Hey (Pa'u Zotoh Zhaan), Jonathan Hardy (voz de Rygel).

Color.

Ficción.

44 minutos.

Fecha de emisión: 26 de julio de 2002.

Sinopsis: Crichton y Chiana quedan atrapados en un videojuego donde encuentran versiones extrañas y retorcidas de sus amigos. Deben saber cómo superar el juego, o quedarán atrapados en su interior para siempre...

Comentario: Serie de ciencia ficción creada por Rockne S. O'Bannon, todo un especialista en el género, que contó con 89 episodios distribuidos en cuatro temporadas. Se emitió entre el

19 de marzo de 1999 y el 21 de marzo de 2003 por el canal Sci-Fi Channel, y destaca sobre todo por sus efectos especiales y por las criaturas que aparecen, creadas por el Jim Henson's Creature Shop. El capítulo que nos ocupa es el 7 de la cuarta temporada, y suponemos que el título se debe a que cuando Crichton va a parar al videojuego aparece con casco y peto de caballero a los pies de un palacio, con su princesa y todo, y a su lado Chiana vendría a ser su escudera. A lo largo de los niveles del juego, Crichton tendrá oportunidad de manejar su espada contra todo tipo de bichos.

Lost in La Mancha

Gran Bretaña/EE UU, 2002.

Producción: Quixote Films, Low Key Pictures, Eastcroft Productions.

Productora: Lucy Darwin.

Director y Guion: Keith Fulton, Louis Pepe.

Fotografía: Louis Pepe.

Música: Miriam Cutler.

Montaje: Jacob Bricca.

Narrador: Jeff Bridges.

Intervienen: Tony Grisoni, Philp A. Patterson, René Cleitman, Terry Gilliam, Nicola Pecorini, José Luis Escolar, Bárbara Pérez-Solero, Benjamín Fernández, Andrea Calderwood, Ray Cooper. Gabriella Pescucci, Carlo Poggioli, Bernard Bouix, Jean Rochefort, Johnny Deep, Vanesa Paradis, Fred Millstein, Jeff Bridges, Orson Welles, Bernard Chaumeil, Pierre Gamet.

Color.

Documental.

93 minutos.

Fecha de estreno: Gran Bretaña: 2 de agosto de 2002; EE UU: 31 enero de 2003; España: 19 de noviembre de 2004.

Desde el drama de los conflictos personales a tormentas épicas, esta es la constatación de la desintegración de una película. En septiembre de 2000, cuando las cámaras empezaron a rodar "El hombre que mató a Don Quijote", de Terry Gilliam, la producción ya había tenido un pasado con altibajos. El duro viaje no fue ajeno a la carrera de Gilliam: siempre batallando con la maquinaria de Hollywood, lo etiquetaron como Quijote, como un

visionario soñador enfurecido contra fuerzas gigantescas.

Los problemas surgieron rápidamente: un equipo multilingüe, actores ausentes y demás problemas amenazaron la película. A pesar de todo existía la palpable sensación de que las ideas de Gilliam finalmente darían sus frutos. Al poco tiempo llegó el desastre: inundaciones que destruyeron los decorados y dañaron los equipos de filmación, el actor principal enfermó seriamente y en el sexto día la película se hundió. Pero las cámaras del documental continuaron grabando mientras Gilliam se esforzaba por mantener la confianza y el ímpetu en su proyecto.

Lost in La Mancha captura todo el drama de esta historia a través de la cámara al hombro y de las entrevistas en el lugar y en el momento. Los planes de Gilliam tomaron vida en animaciones de sus *storyboards*, y con todas las pruebas de cámara de los actores principales en sólo seis días de rodaje, se ofrece una visión atractiva del espectáculo cinematográfico que hubiera podido ser.

Los directores de este documental, Keith Fulton y Louis Pepe, llevaban una década colaborando en diferentes proyectos cuando Terry Gilliam les encargó que documentaran la pre-producción y el rodaje del filme "El hombre que mató a Don Quijote". Uniéndose al equipo de producción, con sede en Madrid, ocho semanas antes del rodaje, fueron testigos tanto de los éxitos como de los fracasos.

Con la narración del actor Jeff Bridges (*El rey pescador*), los realizadores reconstruyeron durante un año todo lo grabado, después de que se cancelase el proyecto con más de 80 horas de filmación y entrevistas. El resultado es el '*making off*' de una película que no existe, un retrato descorazonador de un sueño imposible, que fue candidato al Premio del Cine Europeo 2002 al mejor documental.

"El hombre que mató a Don Quijote" era una versión del clásico de Cervantes, tan personal como el resto de la filmografía del británico Terry Gilliam. El director de *12 monos*, que inició su andadura en televisión con los Monty Python, es responsable de obras tan únicas como *Brazil*, *Las aventuras del Barón Munchausen* o *El rey pescador*.

En el documental destaca la presencia de los que iban a ser protagonistas de la película original, Jean Rochefort (*El hombre del tren*, *Cómicos en apuros*), Johnny Depp (*Piratas del Caribe: La maldición de la perla negra*, *Sleepy Hollow*) y Vanessa Paradis (*Elisa*, *La chica del puente*).

Maïa Plissetskaïa Assoluta

Producción para TV.

Francia, 2002.

Producción: ARTE Francia, KUIV Productions.

Productores: Gabrielle Babin Gugenheim, Michel Rotman.

Directora: Elisabeth Kapnist.

Guion: Elisabeth Kapnist, Christian Dumais-Lvowski.

Fotografía: Anne Khripounoff, Elisabeth Kapnist.

Música: Anahit Simonian.

Montaje: Vladimir Berkhman.

Sonido: Nicolas Naegelen.

Narradora: Dominique Reymond.

Color.

Documental.

58 minutos.

Comentario: Un nuevo documental sobre la famosa bailarina de *ballet* Maïa Plissetskaïa, que parte de la autobiografía de la diva para articular una producción a base de entrevistas y escenas de sus más conocidas actuaciones, entre ellas en el *Don Quijote* de Minkus/Petipa.

Puerta del tiempo

España, 2002.

Producción: Magic Films, Filmayer International.

Productor y Montaje: Ángel Blasco.

Director y Guion: Pedro Eugenio Delgado.

Fotografía: Lourdes Zárata Covo.

Música: Diego Navarro.

Dirección artística y diseño de personajes: Antonio Mingote.

Animación: Animatoons, Rodamina.

Intérpretes:

Color.

Animación.

79 minutos.

Fecha de estreno: 29 de noviembre de 2002.

Comentario: Dos niños, Paloma y Álvaro, de once y ocho años de edad, son accidentalmente transportados al pasado cuando don Isidro, relojero de la Puerta del Sol, les enseña una nueva maquinaria que ha construido para estudiar épocas históricas. En sus intentos por regresar a su época actual, Paloma y Álvaro atraviesan distintos periodos de nuestra historia perseguidos por un mago medieval que quiere hacerse con el secreto de sus teletransportación. Y en uno de esos trasvases temporales, llegan hasta la ciudad de Alcalá de Henares en 1561, donde nada más llegar Álvaro tiene un accidente, siendo recogidos por el cirujano Rodrigo Cervantes, que los lleva a su casa. Allí conocerán a un alegre e inquieto adolescente llamado Miguel de Cervantes, que ya alberga inquietudes literarias. Naturalmente, Paloma y Álvaro saben de lo que será capaz el escritor.

Quichotte

Francia, 2002.

Producción: Arrimage Production.

Director y Guion: Eric Vanz de Godoy

Música: Francisco Valeria Santiago, Lemeur Arnaud, Charlie Domino, Julián Beaumois.

Montaje: Yann Coquard.

Sonido: Patrick Arnaud.

Color.

Animación.

13 minutos.

Sinopsis: Un Don Quijote, que ya tiene algunas arrugas, vuelve a aparecerse en nuestra época para vivir toda suerte de aventuras picarescas. Lucha con coraje contra Polichinela, se lanza contra las lavadoras y monta en un vagón de metro. Su rubia Dulcinea lo cuida mientras él está bastante mal, y le ordena meterse en la cama. Pero a Quijote le falta todavía librar combates antes de que los dos enamorados puedan desaparecer en un tren en dirección hacia el cielo.

Comentario: Obra de animación realizada con la técnica de los muñecos animados.

Un silencio demasiado ruidoso

España, 2002.

Producción: Manuel Polls Pelaez, Jean Marie Duffaut.

Director, Productor, Guion, Fotografía y Montaje: Manuel Pelaz.

Argumento: Incluyéndose ideas del escritor Francisco Umbral y del poeta Jesús Lizano, inspirado en la vida y obra de Miguel de Cervantes y del filósofo Miguel de Unamuno.

Música: Ensamble Nuevo Tango.

Color.

Documental.

71 minutos.

“Aventuras y desventuras acústicas de un caballero errante español, partidario del Misticismo libertario, quien decidiera enmudecer con el cambio de milenio, y partir desde la villa de Madrid hacia la sonora Occitania, atravesando el Principado de Cataluña, en una solitaria gesta, no sólo contra el escarnio auditivo, sino también contra sus causas. Pusiera nuestro hidalgo en sus aventuras en riesgo la lengua, y en juego su palabra, y ambas orejas, y parte del oído entendimiento, salvándolos gracias al silencio de la Sílfide de las voces, y al aliento del callado discurso de varios oráculos, cineastas, monjes, toreros, filósofos, músicos, líderes antiglobalización, y otros amigos del buen oír, quienes en su viaje le enaltecieron en su quijotesco espíritu: "¡Podrán vencernos pero no convencernos!". (Sinopsis del director).

Don Chisciotte della Mancia di Miguel de Cervantes Saavedra

Producción para TV.

Italia, 2003.

Producción: Televallassina.

Director: Gianlorenzo Brambilla.

Guion: Gianlorenzo Brambilla, basado en su adaptación teatral.

Fotografía: Maurizio Ghillioni, Daniele Ghillioni.

Montaje: Daniele Ghillioni.

Intérpretes: Enrico Bertorelli, Antonio Grazioli, Marco Massari, Daniele Ornatelli, Elisa Pella, Anna Colaninno, Marco Ballerini, Marianetta Nava, Rosanna Pirovano, Carla Veronelli,

Sabrina Rigamonti, Simona Vergani.

Color.

Ficción.

140 minutos.

Comentario: Retransmisión de la representación de la obra teatral que adaptaba la novela de Cervantes y que fue puesta en escena por Gianlorenzo Brambilla, autor también de la adaptación, en el teatro al aire abierto Licinium, de Erba (Como).

Donkey Shot

Suiza, 2004.

Producción: Atelier Jeunes Cinéastes AJC!.

Directores, Guion, Fotografía y Montaje: Milena Bochet, Stefan Bohnenberger.

Sonido: Stefan Bohnenberger, Emilie y Milena Bochet.

Blanco y negro.

Ficción.

45 minutos.

Síntesis: Se trata de una película en súper 8 que se ha hecho en el trayecto de Bruselas a Marrakech, pasando por Granada. Se desarrolla a lomos del burro, de aventura en aventura, vacilando entre conquistas amorosas y guerreros. El burro, testigo y fiel compañero del caballero, nos cuenta su viaje. Afectado por diferentes metamorfosis y buscando desesperadamente al príncipe Onos, don Quijote cae en una crisis existencial. En un desvío del camino, entre el sueño y la realidad, se encuentra a sí mismo.

El Quijote de las Galaxias

Chile, 2003.

Director: Daniel Muñoz Haro.

Guion: Daniel Muñoz Haro, Felipe Fuentes, Carlos Seguel.

Música: Felipe Fuentes, Raúl Bello, John Williams.

Vestuario: Gladys Rodríguez.

Intérpretes: Carlos Seguel, Felipe Fuentes, Daniel Muñoz Haro.

Color.

18 minutos.

Sinopsis: Carlos, un joven de dieciséis años, quien ha crecido viviendo imaginariamente las aventuras de los Jedis, pronto se enfrentará con el momento más importante de su vida, cuando por asuntos estudiantiles conocerá la historia del más romántico soñador jamás conocido, El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha, y verá en él el mejor ejemplo de que ningún sueño es imposible...

Passion & Discipline: Don Quixote's Lessons for Leadership [Pasión y disciplina: Las lecciones de Don Quijote para el liderazgo]

EE UU, 2003.

Producción: Schecter Films para Graduate School of Business.

Director, Productor, Fotografía y Montaje: Steven C. Schecter.

Idea y Guion: James G. March.

Música: Gerardo Núñez.

Narrador: James G. March.

Voces: Richard Gonzales (don Quijote), Gabriela Quirós (narradora española).

Color.

Documental.

70 minutos.

“Pasados 400 años después de su publicación, don Quijote todavía da lecciones de vida para sus lectores. Este documental es una interpretación estilizada del significado contemporáneo de la obra maestra de Cervantes, *Don Quijote*. El programa responde a la pregunta paradójica: ¿Cómo el caballero romántico, que fracasa en todo lo que intenta conseguir, puede ser una fuente de inspiración para lectores modernos? El mensaje de Quijote es encontrar un sentido a la vida, comprenderse a uno mismo y definir el éxito de forma distinta a la posesión de cosas materiales. Narrado por el profesor emérito James March, de la University School of Business de Stanford, este programa inusual rompe con los esquemas del ensayo fílmico y del documental tradicional a través de su rico uso del material de archivo y del rodaje de secuencias originales realizadas en España, Francia, Dinamarca y los Estados Unidos.” (Sinopsis de la productora).

Sueños

Capítulo de la serie **The Book Group**.

Gran Bretaña, 2003.

Producción: Pirate Production para Channel Four Television.

Productor: Derrin Schlesinger.

Directora y Guion: Annie Griffin.

Fotografía: Daniel Cohen.

Música: Robert Hodgens, Marco Rea.

Diseño de producción: Mark Leese.

Dirección artística: Caroline Grebbell.

Montaje: Fergus Mackinnon.

Sonido: Louis Kramer.

Vestuario: Rhona Russell.

Intérpretes: Anne Dudek (Claire), Bonnie Engstrom (Dirka), Michelle Gomez (Janice), James Lance (Lechlan), Rory McCann (Kenny), Saskia Mulder (Fist de Grooke), Derek Riddell (Rab), Gotti Sigurdarson (Lars), Desmond Hamilton (Jackie), Andoni García (Anselmo).

Color.

Ficción.

28 minutos.

Fecha de emisión: 24 de enero de 2003.

Comentario: Serie creada y dirigida por Annie Griffin que contó con 12 episodios emitidos por el Channel 4 británico en dos temporadas entre el 12 de abril de 2002 y el 28 de febrero de 2003. La protagoniza una estadounidense, Clare, llegada a Glasgow (Escocia), donde crea un Club de Libros para encontrar amigos con intereses en común, pero lo que consigue es reunir a un grupo variopinto con diversos problemas emocionales más necesitados de compañerismo y de mejorar sus vidas que de lecturas. En el episodio 1 de la segunda temporada, la protagonista, Anne, está leyendo *El Quijote*, lo que hace que a lo largo del capítulo tenga un sueño recurrente en la que se ve a sí misma como don Quijote y a otro de los miembros del club, Kenny, que es parapléjico, como su escudero.

The Maestro's Last "Don Quixote"

Japón, 2003.

Director: Zurab Inashvili.

Color.

Documental.

120 minutos.

Síntesis: Luchando contra molinos con gran convicción durante toda su vida, el gran celista Mstislav Rostropovich tiene un sitio especial en su corazón para la leyenda del "imposible soñador" de Cervantes, don Quijote. Ha tocado el poema sinfónico de Richard Strauss del mismo nombre varias veces, y el maestro, ahora con 75 años, ha decidido hacer su versión del trabajo con la orquesta de Saito Kinen, su 'último'.

Este programa especial y experimental de la NHK, con imágenes del paisaje manchego y con comentarios del gran violonchelista, no recoge sólo la representación, también las sesiones extraordinarias de ensayo durante un periodo de tres días en la montaña de la prefectura de Nagano en Japón. Junto con su viejo amigo Seiji Ozawa para dirigir la orquesta, Rostropovich se lanza al proyecto con su entusiasmo característico. Se preocupó mucho por conectar y comunicar "las escenas en su mente" a la orquesta, cuyos miembros incluían algunos de los mejores músicos del mundo. Rostropovich es esencial para esta representación extraordinaria, tanto por ser el instrumento principal, como por su pasión para expresar "el idealismo y la realidad" de la obra maestra de Strauss.

Acompañado por un conmovedor poema visual creado por un campesino exsoviético, Mr. Zurab Inashvili, la representación final comprueba que su sueño, no como el de don Quijote, era realizable después de todo.

Tilt

Canadá, 2003.

Producción: Starstruck Pictures.

Productor: Patrick Stark.

Director y Guion: Lance Peverley.

Argumento: Inspirado por *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, de Miguel de Cervantes.

Fotografía: Martin McInally.

Música: Ron Thaler.

Diseño de producción: John R. Taylor.

Dirección artística: Maurice Woodworth.

Montaje: Alan Bartolic.

Vestuario: Allisa M. Swanson.

Sonido: Tad Nazar.

Intérpretes: Tom Braidwood (Sam Penzer), John R. Taylor (don Quijote), Glenn Taranto (Miguel Saavedra), Babz Chula (Alda Lawrence), C. Ernst Harth (John), Michael Busswood (Hank), Michael Roberds (Steve), Sheri-Lynn Day (camarera).

Color.

Ficción.

36 minutos.

Comentario: Sam, un ejecutivo de mediana edad, es atropellado por un tipo de aspecto extraño montado en bicicleta, con el que se encontrará después y comprobará que es una persona desequilibrada que se cree don Quijote. Preocupado por su integridad física, decide acompañarle, convirtiéndose así en el escudero del “caballero”, al que trata de traer del lado de la realidad en sus desvaríos: su bicicleta es su fiel corcel, la columna de humo de una chimenea la toma por una bestia a la que combatir, y, por supuesto hay una Dulcinea metida en el cuerpo de una mujer casquivana... Como vemos, en la voluntad de los autores de esta modesta producción se encuentra realizar una versión contemporánea de la novela de Cervantes, que va más allá de la mera referencia en los nombres (de los protagonistas, de la calle La Mancha en la que se encuentra el Bar Cervantes donde recala Sam), para tratar de apresar el espíritu de don Quijote.

Cervantes y la Leyenda de Don Quijote

Producción para TV.

España/Alemania/Holanda, 2004.

Producción: Sagrera TV.

Directores: Daniel y Jaume Serra.

Realizadora: Neus Grabulosa.

Fotografía: Amadeu di Giacomo, Raymond Lorda.

Música: Jaume Carreras.

Narrador: Josep Maria Pou.

Color.

Documental.

55 minutos.

Este documental cuenta con la participación de renombrados escritores (Mario Vargas Llosa, José Saramago, Amos Oz, Günter Grass), destacados cervantistas (Francisco Rico, Martí de Riquer, Jean Canavaggio, Carme Riera) y expertos en otros ámbitos que dan su visión temática sobre *El Quijote*, como el psiquiatra Luis Rojas Marcos, que traza un perfil psiquiátrico de la "locura" del Hidalgo de la Mancha, o el ex presidente del Gobierno, Felipe González, que cuenta el valor del *Quijote* en la actualidad. El documental se hace esta misma pregunta y arranca con la cuestión de por qué un texto escrito hace cuatro siglos sigue vigente en el presente, por qué los hombres y mujeres del siglo XXI siguen reconociéndose en él y, en definitiva, por qué es un clásico. Entre otros aspectos, el documental plantea qué eran los libros de caballerías y por qué Cervantes quiso parodiarlos. El documental, que se gestó durante más de 2 años, fue desarrollado dentro del Discovery Campus Masterschool 2003, y contó, además, con una ayuda del Programa Media y del ICIC catalán. La grabación se desarrolló en La Mancha, El Escorial, Sevilla, Barcelona, Argel, Lepanto, París, Londres y Alemania. Además de TVE, Canal de Historia y TVC, participaron en el documental otras cadenas como ZDF/ARTE (Francia, Austria Alemania y Suiza), AVRO (Holanda), SBS (Australia), YLE (Finlandia) o TVO.

400 años de El Quijote

Reportaje del programa **Informe Semanal**.

España, 2004.

Producción: Televisión Española.

Color.

Divulgativo.

15 minutos 40 segundos.

Sinopsis: Reportaje con el que el programa *Informe Semanal* se suma a la fiesta de la

Literatura y celebra el inicio del año del *Quijote* con un reportaje de formato convencional en el que quiere jugar con las verdades y mentiras de esta novela, de la realidad y de la ficción que podemos encontrar en ella y de sus enseñanzas. Hace 400 años nació la novela como género literario. Y fue en España. Su autor, un exsoldado e intendente de los buques de Felipe II. Un hombre que vivió durante los reinados de Carlos I, Felipe II y Felipe III y que, por lo tanto, fue testigo de la grandeza del imperio español y de su decadencia. Un hombre de gran altura moral y enorme cultura, vivió y murió pobre. No alcanzó la gloria en vida y no fue feliz. Pero su obra publicada en 1605 es la más traducida de la historia de la literatura universal. Su nombre es Miguel de Cervantes Saavedra y la cumbre de su legado: la historia del ingenioso hidalgo don Quijote de La Mancha. A comienzos de la época barroca en España, Miguel de Cervantes -tras el éxito de las leyendas artúricas inglesas y francesas y de las gestas de caballería- fue capaz de crear unos personajes antihéroes, pícaros y críticos con el sistema, los que se ríen de todo.

Estos son los invitados que participan en el reportaje: los escritores Mario Vargas Llosa y Miguel Delibes, Francisco Rico, filólogo y editor de *Don Quijote*, José Manuel Blecua, académico y comisario del Año Quijote, Antonio Feros, hispanista y profesor en la Universidad de Pensylvania, Juan Gelabert, catedrático de Historia Moderna de la Universidad de Cantabria, Pilar Serrano, secretaria de la Asociación de Académicos de Argamasilla de Alba, Isabel de Olazabal, duquesa de Luna, Natividad Martínez, alcaldesa de El Toboso, Pedro Marchante, vecino de El Toboso y José Gómez, guía de la Cueva de Montesinos.

400 años de El Quijote

Capítulo de la serie **Estravagario**.

España, 2004.

Producción: Televisión Española.

Director y Presentador: Javier Rioyo.

Color.

Divulgativo.

90 minutos.

Fecha de emisión: 8 de noviembre de 2004, a las 23:30 h. en La 2.

Comentario: El programa literario creado y presentado por el periodista y cineasta Javier Rioyo se sumó a los actos conmemorativos del cuarto centenario de El Quijote con un debate en el que participaron el escritor y ensayista Juan Carlo Rodríguez, el cineasta Manuel Gutiérrez Aragón y el crítico literario Andrés Ibáñez. También ofreció una entrevista con Andrés Trapiello, autor de la novela *Al morir don Quijote*.

Dom Quixote das crianças

Episodios de la serie **Sítio do Picapau Amarelo**.

Brasil, 2004.

Producción: Central Globo de Produção.

Directores: Marcio Trigo, Pedro Vasconcelos, Marcelo Zambelli.

Argumento: La obra de Monteiro Lobato.

Guión: Claudio Lobato, Luciana Sandroni, Mariana Mesquita, Toni Brandão.

Fotografía: Henrique Leiner.

Dirección artística: Denise Garrido.

Escenografía: Alexandre Gomes.

Montaje: Marco Seixas, Renato Fernandez.

Vestuario: Helena Araújo.

Intérpretes: Isabelle Drummond (Emília), Cândido Damm (vizconde de Sabugosa), César Cardadeiro (Pedrinho), Lara Rodrigues (Narizinho), Nicette Bruno (doña Benta), Dhu Moares (tía Nastácia), João Acaiabe (tío Barnabé), Isak Dahora (Saci), Ary Fontoura (coronel Teodorico).

Color.

Ficción.

Fecha de emisión: del 3 de enero al 25 de febrero de 2005.

Comentario: La popular serie infantil brasileña basada en los cuentos de Monteiro Lobato se quiso sumar a la celebración del cuarto centenario de la novela de Cervantes con la emisión de una serie de capítulos en los que el famoso caballero y su escudero llegan al Sítio do Picapau Amarelo y revoluciona la vida de sus habitantes provocando las mayores confusiones.

Don Kishot be'Yerushalaim [Don Quijote en Jerusalén]

Israel, 2004.

Producción: The Sam Spiegel Film & TV School.

Director y Guion: Dani Rosenberg.

Fotografía: Itamar Mendes-Flor.

Montaje: Neta Dvorkis.

Intérpretes: Samuel Wolf (Don Quijote), Gabi Amrani-Gur (Sancho Panza).

Color.

Ficción.

5 minutos.

Sinopsis: Don Quijote y Sancho Panza llegan a Israel en 2004. En las afueras de Jerusalén alcanzan una colina desde la cual se puede ver el muro que separa a los israelitas de los palestinos. Observan su destino... Los dos tienen ya más de setenta años. Quijote ya casi no puede montar en su caballo y a Sancho Panza le cuesta cargar con las armas. Sin embargo don Quijote está preparado para el ataque.

Don Quichotte, le retour

Francia, 2004.

Producción: 3 B FILMS.

Director, Guion y Música: Norbert Iborra.

Montaje: Sébastien Kong.

Sonido: Julien Gebrael.

Efectos visuales especiales: Bilal Cadjee.

Intérpretes: Oxarra Iborra, Eva Pallares, Christophe Boude, Sophie Thalman, Christophe Vinot, Julien Pichard, Claire Catel.

Color.

Ficción.

52 minutos.

Sinopsis: Dos locos viven aventuras sorprendentes tras escapar de un manicomio. Se encuentran con personajes extraños, hallando al final a la verdadera Dulcinea. Acosados por su imaginación, combatirán con nobleza contra caballeros provenientes de ninguna parte.

Vuelven al manicomio por la noche, para comer “la sopa” y comenzar al día siguiente la misma historia.

Don Quijote de Santa Justa

Episodio de la serie **Los Serrano**.

España, 2004.

Producción: Picasso Estudios para Telecinco.

Productora: Rocío López.

Director: José Ramón Ayerra.

Realizadores: Arantxa M. Doral, Nacho Guilló.

Guion: Humberto Ortega, Carmen Ortiz, Natalia García Prieto.

Fotografía: David Arribas, Adolfo Hernández.

Música: Manel Santisteban.

Dirección artística: Fernando González, Chemina Orobia.

Montaje: Nacho Barahona, Marta Salas.

Sonido: Luis Calleja, Juan Carlos Ramírez.

Intérpretes: Antonio Resines (Diego Serrano), Belén Rueda (Lucía Gómez), Jesús Bonilla (Santi Serrano), Verónica Sánchez (Eva Capdevila), Fran Perea (Marcos Serrano), Natalia Sánchez (Tete Capdevila), Víctor Elías (Guille Serrano), Jorge Jurado (Curro Serrano), Antonio Molero (Fiti Martínez), Nuria González (Candela Blanco).

Color.

Ficción.

82 minutos.

Sinopsis: La familia Serrano organiza una comida en el campo. Fiti se marcha a por hielo y todos comienzan a preocuparse por cuánto tarda en regresar. Tras varias horas fuera, el mecánico de Santa Justa llega conmocionado y les cuenta su extraña experiencia: acaba de ver unos extraterrestres. Su mujer y sus amigos no dan crédito a lo que está contando y empiezan a pensar que tiene algún trastorno, que se le ha derretido la sesera como a don Quijote. Sin embargo, Fiti logra convencer a Santiago para que le acompañe al lugar del encuentro y una vez allí, para sorpresa de Santiago, dos pequeños seres aparecen andando por el campo. Los dos amigos se sienten en la obligación de dar a conocer a toda España el

mensaje de los alienígenas, que les han asegurado que el mundo acabaría a las doce del día siguiente. Para ello no dudan en acudir a la televisión, donde serán entrevistados por un reportero, al que da vida Santiago Urrialde...

Comentario: En este capítulo de la serie *Los Serrano*, creada por Daniel Écija y Álex Pina, la utilización del nombre de don Quijote tiene que ver tan sólo con lo que respecta a la posible “locura” que afecta a Fiti y a Santiago, especie de trasuntos del hidalgo y su escudero, en su misión de comunicar a la humanidad el final de la misma.

Don Quijote del Guiñol

Producción para TV.

España, 2004.

Producción: Canal Plus.

Director: Antonio Martínez.

Color.

Ficción.

30 minutos.

Fecha de emisión: 1 de enero de 2005.

Elaborado por el equipo de los guiñoles de Canal Plus, *Don Quijote del guiñol* es una versión un tanto libre de la obra de Miguel de Cervantes con motivo del cuarto centenario que se celebra en 2005. El programa fue rodado en las cercanías de Madrid, en un paisaje muy parecido a La Mancha. Técnicamente, el rodaje de esta minipélicula es de una gran envergadura, y el resultado, una de las producciones más ambiciosas de los guiñoles de Canal Plus. El programa narra la historia de un presidente de Gobierno, José Luis Rodríguez Zapatero, que abandona su despacho en la Moncloa y se lanza a recorrer mundo para resolver entuertos sin más compañía que la de su vicepresidente Pedro Solbes, convertido en Sancho Panza. En su recorrido deben afrontar sorprendentes aventuras que los llevan a defender el honor de unos jóvenes presos (Ronaldo, Raúl y Beckham) esclavizados por un todopoderoso Florentino Pérez o a interesarse por la suerte de unos galeotes encadenados que realizan la travesía del desierto y que se parecen mucho a Mariano Rajoy, Eduardo Zaplana, Ángel Acebes y Federico Trillo, por citar sólo algunos de los lances. Junto a ellos aparecen hasta veinte personajes más, desde Jesulín de Ubrique hasta George W. Bush,

Ferran Adrià, Santiago Segura, Boris Izaguirre o María Teresa Fernández de la Vega.

Don Quijote del Guiñol es una de las producciones más ambiciosas realizada por el equipo de los Guiñoles en sus nueve años de historia y probablemente la más larga en cuanto a su preparación. La labor de preproducción se inició en el mes de mayo, y la primera de las treinta jornadas de rodaje se realizó a finales del mes de junio. Durante el mes de agosto se hicieron todos los rodajes en el exterior, y los interiores en plató se grabaron durante el mes de octubre. Como no podía ser de otra forma, una parte de la historia se desarrolla en La Mancha: el escenario escogido fueron los molinos y alrededores de Campo de Criptana, en Ciudad Real. El resto de las localizaciones pertenecen a diversos lugares de la provincia de Madrid, entre otros El Pardo, Rascafría, Hoyo de Manzanares y Torrejón de Ardoz.

El Quijote por tierras conquenses

Capítulo de la serie **España viva**.

España, 2004.

Producción: Canal VIAJAR.

Color.

Divulgativo.

29 minutos.

Sinopsis: Capítulo de la serie *España Viva*, en el que Uxía Rodríguez viaja a tierras conquenses para realizar la ruta de Don Quijote. En esta provincia, existen multitud de lugares ligados a la figura del hidalgo y de Cervantes que ofrecen a los visitantes numerosas y variadas actividades. Desde Cuenca capital, con sus casas colgadas y su bello casco antiguo, hasta la serranía donde tendremos una perspectiva inmejorable desde el aire.

El Quixots

Capítulo del programa **Millennium**.

España, 2004.

Producción: Televisió de Catalunya.

Productor: Josep Rebull.

Director y Presentador: Ramón Colom.

Realizadora: M. Eugènia Pujalà.

Color.

Divulgativo.

Fecha de emisión: 26 de marzo de 2004, a las 23:00 horas.

Sinopsis: Con motivo de la celebración del cuarto centenario de la edición de *El Quijote*, el programa se centra en la obra de Cervantes mediante la emisión de un documental sobre la novela y su autor en el contexto sociopolítico español del Siglo de Oro. A continuación, se celebró un debate en el que participaron expertos cervantistas como Martí de Riquer, Francisco Rico y Carme Riera.

Locos

España, 2005.

Producción: UIB – Master MA ISCA.

Director, Guion y Animación: Pedro Caudete.

Color.

Animación.

4 minutos 40 segundos.

Sinopsis: Un hombre unido toda su vida a movimientos sociales, vive obsesionado entre recuerdos y libros relacionados con el tema. Al leer una noticia en la prensa decide que ha llegado el momento de tomar cartas en el asunto y protestar contra las injusticias, como un nuevo Quijote.

Monsieur Quichotte

Francia, 2004.

Producción: ESAE.

Director y Guion: Julien Bisaro.

Música: Ludwig von 88, Tom Waits.

Voces: Philippe Poirot (don Quijote), Julien Bisaro (Sancho)

Color.

Animación.

7 minutos 30 segundos.

Sinopsis: Don Quijote y Sancho van platicado por el camino en un mundo contemporáneo

cuyas carreteras atraviesan un paisaje de cables de electricidad, vallas publicitarias y torres con molinos eólicos que se le asemejan grandes gigantes, y a los que acomete el caballero.

Comentario: Animación digital realizada como práctica en la ESAE.

The Gentleman Don La Mancha [El caballero Don La Mancha]

EE UU, 2004.

Producción: Sammy Slate Productions.

Productores: Eliot Preschutti, Ted Roach.

Director, Guion y Montaje: Ted Roach.

Fotografía: Santiago Barreiro.

Música: Brandon Moore.

Intérpretes: Alex Black, Brad Gooding, Paul Grace, Bill Hagy, Jeff Harman, Travis Johns, Eloy Mendez, Stephen Niederinghaus, Joe Allen Price, Dean Schwartz, Pedro Shanahan.

Color.

Ficción

65 minutos.

Sinopsis: Una fábula de tiempos modernos, inspirada en la novela *Don Quijote*, que se desarrolla en una ciudad pequeña en la frontera entre Texas y México. Por un lado, tenemos a un grupo de granjeros que se dedican a vigilar a los extranjeros ilegales que cruzan la frontera. Por otro lado, a un profesor de una escuela elemental, obsesionado con el pasado revolucionario de América y consumido por la necesidad de defender sus posturas radicales. Frustrado por no poder cambiar la forma de pensar de los ciudadanos de la zona fronteriza, la pasión del profesor le lleva al borde del abismo, y ha de crear un *alter ego* que todavía siga luchando por la revolución americana. En el nombre de la señora libertad, este moderno don Quijote se dirige con valor hacia un enfrentamiento con los granjeros y hacia el encuentro con el destino.

2005-2016

Alcalá de Henares

Capítulo de la serie **Ciudades para el siglo XXI.**

España, 2005.

Producción: TVE, con la colaboración del Ayuntamiento de Alcalá de Henares.

Director: Nel Escudero, Juan Francisco Rodríguez.

Realización: Rosa Pérez Roa.

Guion: Nel Escudero.

Fotografía: Miguel Ángel López.

Música: Juan Bardem.

Montaje: Javier Pérez.

Sonido: Eladio Izquierdo.

Locución: Richard del Olmo.

Color.

Divulgativo.

28 minutos.

Fecha de emisión: 27 de febrero de 2005.

Sinopsis: Episodio de la serie *Ciudades para el Siglo XXI*, que se suma con este programa al reconocimiento universal del IV Centenario de El Quijote. El programa comienza con el primer párrafo del mismo en una escuela alcalaína, pero no en la lengua de Cervantes: el texto es en polaco y los alumnos son polacos. La población de Alcalá de Henares cuenta con varios miles de polacos, así como rumanos y estudiantes extranjeros de multitud de países. Alcalá de Henares es sede del Instituto Cervantes, y es conocida por su universidad renacentista vinculada a la figura del Cardenal Cisneros, en especial el colegio de San Ildefonso donde descansan sus restos. El documental recorre sitios bien conocidos: la muralla, la catedral, la calle Mayor, la Plaza Cervantes o la Hostería del Estudiante. Y otros que lo son mucho menos: la casa de Hippolytus, el corral de Zapateros, el Palacio Arzobispal, el Palacio Laredo o su moderna universidad, donde acuden cerca de 20.000 estudiantes. Pero no se elude su intensa vida cultural: teatro en la calle, consolidado festival de cortos, representaciones habituales del Tenorio y, en especial, la celebrada entrega del Nobel de las letras castellanas: el Premio Cervantes.

Alrededor del Quijote

Capítulo de la serie **Estravagario**.

España, 2005.

Producción: TVE.

Director y Presentador: Javier Rioyo.

Realizadora: Pepa Martí.

Escenografía: Maite Barrera.

Color.

Divulgativo.

Sinopsis: El programa de libros *Estravagario* realizó uno especial titulado *Alrededor del Quijote*. La Mesa Redonda, dedicada a la obra maestra de Cervantes, coordinada por el director y presentador del programa Javier Rioyo, contó con la presencia del escritor y profesor Manuel Lucía, el filólogo José Antonio Millán y el historiador Juan Gelabert. También estuvo como invitado el catedrático de Filología Románica de la Universidad de Alcalá, Carlos Alvar, director del Centro de Estudios Cervantinos de Alcalá de Henares.

Burlesca de Don Quijote

Episodio del programa **El concierto**.

España, 2005.

Producción: TVE.

Director y Presentación: Fernando Argenta.

Realizador: Perla Martens.

Color.

Divulgativo (música)

30 minutos.

Fecha de emisión: 23 de abril de 2005, en TVE 2, a las 11:30 horas.

Sinopsis: La figura del Caballero de la Mancha llena por completo esta edición de *El Concierto*, que se une a la celebración del cuarto centenario de la obra de Miguel de Cervantes con el cuento musical *Burlesca de Don Quijote*, del compositor alemán Georg Philip Telemann. La obertura, "el despertar de Don Quijote", su ataque a "los molinos de viento", "los suspiros amorosos de la princesa Dulcinea", "Sancho Panza manteado", "el galope de Rocinante", "el rucio de Sancho Panza" y "el regreso de Don Quijote" son algunos de los pasajes de la ópera de Telemann, que ha adaptado y arreglado Tomás Garrido,

interpretados por la Camerata del Prado. Georg Philip Telemann (Magdeburgo, 1681-Hamburgo 1767) es considerado uno de los compositores más prolíficos de todos los tiempos. Sus más de mil obras incluyen cuarenta óperas, una basada en *El Quijote*, amén de música instrumental y vocal, tanto religiosa como profana. Su música era fácil y superficial, acaso porque, como compositor y también pedagogo, siempre se esforzó por hacer llegar la música al gran público. La Camerata del Prado es una orquesta de cuerda surgida en 1990 que ha dedicado gran parte de su actividad a ofrecer conciertos divulgativos en pequeñas localidades. Su director, Tomás Garrido, presta especial atención en recuperar la olvidada música española de los últimos siglos, además de haber compuesto numerosas obras de todos los estilos musicales. Ha sido invitado a dirigir importantes orquestas, así como algunas bandas sonoras para cine.

Buscando Barataria

España, 2005.

Producción: Hachedé P.C.

Productor: Dani Castillo.

Directores: Kike Narcea, Quique Corrales.

Guion: Miguel Muñoz, Kike Narcea.

Fotografía: Quique Corrales, Fran Parrilla.

Música: Ginés Martín, Astray.

Montaje: Miguel Muñoz.

Sonido: Astray.

Color.

Documental.

33 minutos.

Síntesis: Un grupo de motoristas, amantes de las vespas, inician un largo recorrido por Castilla La Mancha. Un viaje en busca de la quimérica Ínsula Barataria, con sus lugares, sus gentes, sus costumbres. Una historia contada a golpe de *road movie* en los parajes castellanos de La Mancha del año del Cuarto Centenario.

Comentario: Una simpática película *amateur*, definida así acertadamente por sus responsables: una historia de carretera, vespas y calor manchego.

Obtuvo el Premio Especial del Jurado en el Festival de Cine Iberoamericano de Huelva 2006.

Cervantes 21

España, 2005.

Producción: Eneasbeat Cartoon & Comics.

Director, Guion y Animación: Héctor Caño.

Montaje: Sergio Arribas.

Sonido: Ramón Rico.

Voces: Fernando Campo, Roberto Gargarella, Manuel Gozalo, Nouaman Aouraghe.

Color.

Animación.

7 minutos.

Sinopsis: Cortometraje de animación que se centra en la figura de Cervantes, aquí nos encontramos con el novelista siendo un joven que, perseguido por don Antonio de Sigura por burlarse de él, tiene que huir de España para salvar la vida. Dos años después, su hermano Rodrigo llega a Mesina para reencontrarse con él. La batalla de Lepanto es inminente.

Da Quixote

Irlanda, 2005.

Producción: Quixotic Productions.

Director, Productor y Guion: Terry O'Leary.

Fotografía: Ed Kadysewski.

Música: Eoghan Horgan.

Montaje: Mike Greaney.

Sonido: Steve McGrath.

Intérpretes: Dermot Magennis (el hijo), Michael Twomey (el padre), Julie Sharkey (Mellisa), Niamh Shaw (enfermera).

Color.

Ficción.

14 minutos.

Sinopsis: La película, que empieza con una cita de Cervantes, narra cómo un hijo va buscar a su padre al asilo para llevarlo a pescar. Acude con una vaca de mentira sobre ruedas, y así montado sobre ella, con un espejo como escudo y la caña de pescar como lanza, parece un émulo de don Quijote. Y, como el legendario caballero, también el padre ve el mundo según sus propias normas. El último viaje del viejo es una aventura surrealista a través de su ciudad natal que tanto el hijo como el padre nunca podrán olvidar.

10 líneas del Quijote

Programa de TV.

España, 2005.

Producción: Televisión Española.

Director: César Gil.

Realización: Antonio Montes Flores.

Color.

Divulgativo.

Comentario: Breve espacio dedicado a la difusión de la lectura de *El Quijote*. Personajes del mundo de la política, la cultura, la ciencia o el deporte alternan la lectura de algún párrafo con estudiantes, taxistas, niños y, en general, ciudadanos de toda condición.

Don Juan en Alcalá 2005

Producción para TV.

España, 2005.

Producción: Televisión Española, Ayuntamiento de Alcalá de Henares.

Productor: Carlos Mochales.

Director y Guion: Jaime Azpilicueta.

Realizador: José Pavón.

Argumento: Basado en *Don Juan Tenorio* de José Zorrilla.

Iluminación: Miguel A. Camacho.

Decorados: Tarlatana.

Sonido: Manuel Camacho.

Vestuario: Cornejo.

Intérpretes: Mariano Alameda (don Juan), Yolanda Ulloa (doña Inés), Marisol Ayuso (Brígida), Juan Carlos Puerta (Butarelli), Isabel Cayuela (doña Ana), Lidia Palazuelos (Lucía), Ismael Martínez (don Luis), Antxon Jiménez (don Gonzalo), Luis Gaspar (don Diego), Daniel Saiz (Avellaneda), Jesús Gallo (Centellas), Isabel de Antonio (abadesa), Luis M^a García (don Quijote), Javier Losan (Sancho).

Color.

Ficción.

102 minutos.

Comentario: La tradicional representación del *Don Juan Tenorio* que realiza cada año el Ayuntamiento de Alcalá de Henares el día de todos los santos, contó en el año del cuarto centenario de *El Quijote* con la incorporación de los personajes de la novela en la trama de la obra de Zorrilla, y ésta es la grabación que Televisión Española realizó ese día.

Don Quichotte de Miguel de Cervantès

Producción para TV.

Bélgica, 2005.

Producción: La COPAT.

Productores: Jacques Legré, Pascal Pevrou.

Realizador: Marc Bissot.

Argumento: Basado en la novela homónima de Cervantes.

Adaptación y Dirección escénica: Jean-Claude Idée.

Fotografía: Filipe Dos Santos.

Decorados y Vestuario: Serge Daems.

Montaje: Sébastien Calvez.

Sonido: Christopher Mulkers.

Intérpretes: Jean-Claude Frison (don Quijote), Michel Poncelet (Sancho Panza), Serge Demoulin, Perrine Delers, Jasmina Douieb, Xavier Hosten, Corentin Lobet, Erika Saintre, Gaëlle Marras.

Color.

Ficción.

127 minutos.

Comentario: Grabación de la representación de la obra *Don Quichotte* en el Théâtre Royal du Parc de Bruselas, en la que se pone en escena las andanzas de don Quijote de La Mancha y de su escudero Sancho Panza.

Don Quichotte ou les mésaventures d'un homme en colère

Francia/España, 2005.

Producción: Les Films à Lou/ARTE/José María Lara P.C.

Director: Jacques Deschamps.

Guion: Jean-Michel Mariou, Jacques Deschamps, con la colaboración de Olivier Lorelle.

Fotografía: Octavio Espirito Santo.

Decorados: Sébastien Birchler.

Vestuario: Claire Fraïse.

Intérpretes: Patrick Chesnais (Director/don Quijote), Jean Benguigui (Sancho Panza), Assumpta Serna (la mujer del Toboso), Natacha Régnier (periodista), Olivier Perrier (director teatral), Samir Guesmi (Ricote), y con la intervención de: Rodrigo de Zayas, Jean-Christophe Victor, Aline Schulman.

Color.

Ficción-Documental.

90 minutos.

Sinopsis: Un director prepara un espectáculo que va a protagonizar, una fantasía que mezcla teatro, proyecciones, marionetas y teatro de sombras entre otros. Supersticioso, teme constantemente que su proyecto falle, ya que existe una maldición ligada al Quijote. Aun así, persiste en descubrir el misterio de una obra que lo persigue, testimonio de la realidad de una época en la que el héroe virtuoso, soñador y patético, no deja de fracasar. Guiado por un Sancho Panza caído del cielo, sale hacia España en busca del caballero andante, se mete en la piel de Cervantes y descubre la crueldad de la Inquisición española que, después de dejar su impronta, terminaría por desaparecer. En su búsqueda de una actriz que pueda encarnar a Dulcinea, se cruza con tres mujeres que le recuerdan a la dama imaginaria y que le muestran, una tras otra, las claves que le faltan para comprender el libro. Ante la imagen del héroe burlesco y extravagante, y sorprendido entre realidad y ficción, el director acaba por entender que la verdad y la verdadera dimensión de El Caballero de la Triste Figura

radica en la derrota. Una vez aceptado el fracaso, el director consigue encarnar al Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha.

Don Quijote vive aquí

Producción para TV.

España, 2005.

Producción: Leguineche y Asociados S.L., EGN Producciones.

Productora: Amaya Contel.

Director y Guion: Eliseo García.

Argumento: Manuel Leguineche.

Fotografía: Javier Ruiz.

Montaje: Tais Bielsa.

Sonido: Igor Valbuena.

Locución: Susana Martins.

Color.

Documental.

40 minutos.

Fecha de emisión: 18 de febrero de 2005.

Sinopsis: En este documental se sigue el rastro del hidalgo manchego y levanta acta de cómo Cervantes logró su objetivo de que toda la Mancha se disputara la patria del ingenioso hidalgo. El documental da fe de la pugna por atribuirse la cuna del propio manco de Lepanto, desde Alcalá de Henares hasta Zamora.

Don Quixote of Bethlehem

Producción para TV.

Portugal, 2005.

Directoras, Productoras y Guion: Petra Costa, Anisa George.

Color.

Documental.

73 minutos.

Comentario: De nuevo una utilización simbólica del nombre de El Quijote, a juzgar por la

sinopsis de la productora: El documental cubre la representación en el Teatro Touchstone de la novela *Don Quijote*, en parte teatro y en parte desfile teatralizado. Con Don Quijote, resucitado una vez más en las calles de Bethlehem, nos metemos de lleno “hasta los codos” en eso que el llamaba aventura. Una aventura no solo consiste en matar gigantes y vencer a caballeros, sino en unir a la comunidad de Bethlehem por encima de separaciones de norte y sur, de ricos y pobres, de anglos o latinos que la dividen.

Ecléctico

España, 2005.

Producción: CAES Asociación Cultural.

Director: Raúl Pacheco, Javier Barchín.

Productor: Antonio Lozano.

Guión: Raúl de Pedro, Anabel Poveda.

Montaje: Pablo Fernández.

Música: Bajandí.

Intérpretes: Rafael Amargo, Seri Kawashima, Sayoko Ishii, Atumi Inomoto.

Color.

Documental.

25 minutos.

Sinopsis: Documental sobre el estreno en Alcalá de Henares de la versión futurista de *El Quijote* de Rafael Amargo. Sin cámaras aparentes, el espectador se introduce en camerinos, escenarios y backstage, pudiendo descubrir la preparación de una compañía de baile, horas antes de un estreno y, también la visión de tres espectadoras japonesas que estudian en la ciudad, y que esa noche acudirán al estreno.

El bálsamo de Fierabrás

España, 2005.

Producción: Gema Cofrades.

Director y Guión: Juan Gallego Díaz.

Fotografía: Eugenio Pastor.

Dirección artística: Juan D’Atri. Montaje: Luis M. Martínez.

Narración: Natalia Garcés.

Intérpretes: Toro Bravo, Manolo Santos, Julio Llanos, Marta Cebrián.

Color.

Ficción.

7 minutos.

Sinopsis: Quijote cree encontrar en el año 2005 en la ciudad a Sancho. Descubren el bálsamo de Fierabrás, el cual les conducirá a su creador para cambiar su destino.

El espíritu de Don Quijote

España, 2005.

Producción: Castilla la Mancha.

Productores: Juanjo García, Jorge Martínez, Claudia Meyer.

Director: Alt & Joel Mandsen.

Dirección artística: Uschi Henkes, Urs Frick, Manolo Moreno.

Color.

Spot.

30 segundos.

Comentario: Spot de la campaña de televisión diseñada por la agencia Zapping con motivo del IV Centenario del *Quijote*, en el que se muestra un *collage* de la cara del hidalgo compuesta de trozos representativos de Castilla la Mancha.

El hidalgo y la palabra

España/Cuba, 2005.

Producción: Yolanda Prieto Ramos, Goyo Villasevil.

Director, Guion, Diseño, Animación y Música: Eduardo Tito Delgado.

Montaje: Raúl García, Víctor Sauco Dorado.

Sonido: Rober Cossio.

Narrador: Julio González.

Color.

Animación.

5 minutos.

Sinopsis: Cortometraje inspirado en el capítulo 64 de la segunda parte de Don Quijote de la Mancha de Miguel de Cervantes, en el que se relata el combate con el Caballero de la Blanca Luna.

El mundo de Cervantes

Capítulo de la serie **Crónicas**.

España, 2005.

Producción: TVE.

Directora: Reyes Ramos.

Realizadora: Teresa Pérez Casado.

Guion: Pedro Soler.

Fotografía: Manuel Zúñiga.

Sonido: Fernando Rodríguez.

Color.

Divulgativo.

43 minutos.

Sinopsis: Episodio del programa *Crónicas*, en el que algunas de las personas que mejor conocen la vida de Miguel de Cervantes, como el hispanista Jean Canavaggio, el escritor Francisco Ayala, la historiadora Carmen Iglesias y el investigador Manuel Alvar, nos acercan al escritor a través de los principales episodios que marcaron su vida. *El mundo de Cervantes* recrea una época que se mueve entre la tradición y el cambio. La vida y muerte de Cervantes (1547-1616) transcurren en el apasionante momento en el que la sociedad española está dejando atrás su pasado feudal y empieza a sentar las bases de un Estado moderno.

El Quijote de la imagen (Un viaje mediático)

Argentina, 2005.

Directora, Guion y Dirección artística: Mariana Wenger.

Fotografía: Sergio García.

Música: Iván Tarabelli, Marcelo Lastra, Adrián Monzón, Juancho Perone.

Vestuario: Susana Rodríguez.

Montaje: Lucio A. García.

Sonido: Carlos Rossano, Alejandro Quaranta, Juan Valesi.

Intérpretes: Juan Carlos Abdo (Quijote), Quico Saggini (Sancho), Liliana Gioia (Dulcinea), Andrea Fiorino (Reportera peatonal), Salvador Trapani (Músico), María Celia Fernández (Titiritera), Patricia Dibert (Reportera banco).

Color.

Ficción (ensayo).

64 minutos.

“El Quijote de la imagen es un homenaje a la novela original de Miguel de Cervantes. Homenaje, no sólo porque pone de manifiesto la inagotable posibilidad de representación de la obra, sino porque además el Quijote de la Mancha invita, a esa representación, a todas las manifestaciones del arte.

Un boceto de dibujo animado da vida a un nuevo caballero andante dispuesto, también él, a cumplir con los símbolos propios de la caballería: su lanza justiciera y el amor incondicional de su dama, Dulcinea del Toboso. Pero en el viaje que emprende este Quijote, ya no es Rocinante su medio para desplazarse, ahora viaja en una nave espacial por la ruta del tiempo. Un tiempo mediático que transcurre en el suceder de las imágenes de la televisión y de un cine que lo enamora.

El Siglo XXI lo recibe, junto a su inseparable Sancho, para hacerles vivir insospechadas aventuras. Arriban a la ciudad de Rosario, que podría ser cualquier ciudad sudamericana de aquellas que intentan construir y mostrar los medios de comunicación, donde vivirán múltiples situaciones dramáticas. A partir de ellas surge la mirada y el asombro necesario para poder pensar aquellos acontecimientos que han puesto en crisis a la modernidad. Las consecuencias tecnológicas y su correlato histórico de hambre y desocupación, las diferencias culturales que no reconcilia la globalización, la violencia que irrumpe tras la pérdida de los valores y la urgencia de un tiempo que lo consume todo sin que el goce tenga lugar.

Sin embargo, El Quijote de la imagen y Sancho, no solo se horrorizan, también dan paso a la maravilla y la ternura que es siempre esa conjugación de lo inesperado y el amor. Un amor que nuestro caballero encuentra en una actriz de televisión de los años 2000 cuyo papel es, ahora, Dulcinea del Toboso.

Cuando uno habita el mundo de Don Quijote de la imagen las palabras de Borges son las

primeras que acuden a nosotros: «Ser Alonso Quijano y no atreverse a ser don Quijote.»
(Virginia Martínez de Lahidalga, en la información de la productora).

El Quijote y la Biblia

Capítulos del programa **Buenas noticias TV.**

España, 2005.

Producción: TVE.

Director: José Pablo Sánchez.

Realizador: Antonio Torets.

Presentación: Benita Moreno.

Color.

2 capítulos de 15 minutos.

Sinopsis: Capítulo del programa *Buenas Noticias TV*, emitido en dos partes, que investiga la relación que existe entre estas dos grandes obras de la literatura universal. En el primero se entrevista al escritor y teólogo Juan Antonio Monroy, y en el segundo, se realiza una visita a la ciudad de Pozoblanco donde se celebra una exposición sobre este tema.

El secreto de Don Quixote

España, 2005.

Producción: LUCA FILMS S.L.

Director, Fotografía y Montaje: Raúl Fernández Rincón.

Guion: María Ruiz y Raúl Fernández.

Productor: Raúl Fernández y Alberto Martínez.

Música: Agustín Muñoz. Sánchez-Villacañas.

Narración: Pedro Tena.

Intervienen: Dominique Aubier, Felipe Pedraza, Selene Camuñas, Alfonso Mateo-Sagasta.

Color.

Documental.

52 minutos.

Sinopsis: En 1605 se publica la primera parte de la que sería la obra más grandiosa de la literatura española, la más traducida y leída en el mundo junto con la Biblia: El ingenioso

hidalgo Don Quijote de la Mancha. El propio Cervantes avisa y afirma no ser el autor de su libro sino el lector de una traducción cuyo artífice es el historiador árabe Cide Hamete Benengeli. Tal vez aquí radica el secreto de su éxito, pues *El Quijote* sería la traducción de un manuscrito descubierto en Toledo, envuelto en misterio, escrito en lengua árabe y puede que... en cualquier otra lengua. La investigadora Dominique Aubier, después de 50 años de estudio de la novela, ha logrado descifrar el código secreto que durante 400 años ha estado oculto. El documental desvela el proceso a seguir para llegar a conocer el mensaje secreto que el autor, de una forma elevada, encerró en sus líneas.

Emit

España, 2005.

Producción: Producciones Films-hechos-por-un-perro.

Director, Fotografía y Montaje: Víctor Baldoví.

Música: Digital Juice.

Intérpretes: Álex Baldoví (vigilante), Víctor Baldoví (Cervantes).

Color.

Ficción.

6 minutos.

Sinopsis: Durante una noche de tormenta, el vigilante de un cine, lector de *El Quijote*, viaja accidentalmente a través del tiempo y el espacio y se encuentra con Miguel de Cervantes, a quien le entrega su ejemplar de *El Quijote* antes de desaparecer...

Entre lo real y lo fantástico

España, 2005.

Director, Producción, Guion, Fotografía, Dirección artística, Montaje y Narración: Eduardo Álvarez Rejas.

Música y Sonido: Óscar Álvarez Rejas.

Animación.

Color.

4 minutos.

Sinopsis: Introspección visual entre lo real y lo fantástico del mundo imaginado por

Cervantes en *El Quijote*.

Gigantes, las heridas del Quijote

Capítulo de la serie **El escarabajo verde**.

España, 2005.

Producción: Televisión Española.

Directoras y Guion: Gemma Soriano, Pilar Granero.

Realizador: Emiliano Moro.

Fotografía: Nicolás Sánchez.

Sonido: Juan María Serrano.

Presentación: Pedro Ortín.

Color.

Divulgativo.

22 minutos.

Sinopsis: El programa divulgativo de ecología y medioambiente *El escarabajo verde* se suma a la conmemoración del cuarto centenario de la publicación de la obra cumbre de Cervantes con este reportaje. Un equipo del programa se ha trasladado al Valle de Alcudia, en Ciudad Real, para mostrar a los telespectadores cómo en la actualidad siguen existiendo gigantes que combatir: chimeneas térmicas, plantas petroquímicas... localizados en los mismos parajes que citó Cervantes en *El Quijote*, como la Venta de la Inés. En sus periplos, Don Quijote tuvo que batallar con muchos gigantes, los más famosos, sin duda, fueron los molinos de viento. Hoy, en pleno siglo XXI, aparecen inofensivos en el paisaje, ya que hay otros que ocupan el espacio. En Puertollano, por ejemplo, las chimeneas del polo químico asustarían, sin duda, al Caballero Andante y a su escudero. Buscando nuevos gigantes, la ruta de Cervantes nos lleva por el Camino Real de la Plata, donde se encuentra el Valle de Alcudia. Allí, el AVE, es un nuevo gigante de acero que atraviesa esta tierra despoblada y sembrada de vallas por todas partes. Sin embargo, todavía quedan lugares donde aún no ha llegado la red eléctrica o donde los electrodomésticos son un auténtico lujo como ocurre en la Venta de la Inés, la única venta cervantina que se conserva en pie. Este reportaje revela cómo es difícil seguir los pasos de Don Quijote, ya sea por las alambradas de los cotos de caza o simplemente por la falta de infraestructuras de algunos pueblos clave del camino,

como el Horcajo. Puede que realmente existieran los gigantes que vio el Quijote y puede que hasta se hayan transformado para adaptarse al paso del tiempo.

Gisaku

España, 2005.

Producción: Filmax Animation, S.L., Sociedad General de Derechos Audiovisuales, S.A.

Productor: Julio Fernández.

Director: Baltasar Pedrosa.

Guión: Ángel E. Pariente.

Música: Óscar Araujo.

Director de Animación: José Antonio Cerro.

Dirección artística: Carlos Ruano.

Diseño de personajes: Jacobo Navarro, Antonio Santamaría.

Montaje: Félix Bueno.

Sonido: Jordi Arqués, David Calleja.

Voces: Josep M. Ullod (Gisaku), Eduardo Farelo (Yohei), José A. Torrabadella (Riki), Núria Trifol (Moira), Luis Posada (Linceto), Alfonso Vallés (Gorkan), Pepe Antequera (Carmona), Cocha Valero (Drela), Anna Pallejá (científica), Manolo García (narrador).

Color.

Animación.

75 minutos.

Fecha de estreno: 17 de noviembre de 2005.

Sinopsis: En algún lugar de España, un samurái espera paciente para cumplir una misión que antaño le fue encomendada: proteger la Llave de Izanagi del mal. La Llave, formada por poderosas piezas, cierra una puerta que franquea el umbral del mundo. *Gisaku* es la historia de una lucha entre el bien y el mal, en la que un grupo de personajes muy opuestos deberán trabajar en equipo para impedir a Gorkan, el Señor de las Tinieblas, que cumplan su objetivo: invadir el mundo con sus hordas demoníacas. En el transcurso de su misión Riki, Gisaku, Yohei, Linceto y Moira se verán obligados a vencer sus conflictos internos y superar numerosas dificultades, como preámbulo a la batalla definitiva.

Comentario: En 2005, y con motivo de la celebración de la Exposición Internacional de Aichi

(Japón), nuestro gobierno preparó un programa de actividades culturales para el Pabellón Español, entre las que se encontraba este largometraje, *Gisaku*, producido por uno de los estudios más activos del momento, Filmmax Animation, y que constituyó el que se ha denominado como primer *anime* español. Y qué mejor manera de tender puentes culturales y turísticos entre ambos países que esta historia ambientada en nuestro país, que une el imaginario y la mítica de los samuráis con nuestra novela más universal, *El Quijote*: al parecer, Cervantes conocía el secreto de Gorkan y la llave de la puerta que impide que salga y, escondido entre las líneas de una edición de su libro que dedicó al conde Lemos, se encuentra el código para acceder a la puerta y viajar en el tiempo.

Imagina

España, 2005.

Productores y Guion: Sagrario Villalba, Carmen Illán.

Directora: Sagrario Villalba.

Intérpretes: Carmen Illán, Olga García, Eduardo Aniuña, Antonio Peregrín, Agustín López.

Color.

Ficción.

8 minutos.

Sinopsis: Alonsi es una “Quijota” del siglo XXI. Se vuelve loca leyendo prensa rosa y viendo programas del corazón. Decide con su vecina Sancha, ir en busca del amor ideal. Para ello se enfrentarán a unos molinos muy peculiares y Alonsi encontrará a una “Dulcinea” muy especial.

La décima borinqueña

EE UU/Puerto Rico, 2005.

Producción: Island New Media.

Productores: David Morales, Myriam Fuentes, William Cumpiano.

Director: Myriam Fuentes.

Argumento y Guion: William Cumpiano, David Morales.

Fotografía: Vladimir Ceballos, Lorimir Couret.

Montaje: Lorimir Couret.

Sonido: William Cumpiano.

Color.

Documental.

23 minutos.

Sinopsis: Se atribuye al poeta, novelista y músico español Vicente Martínez Espinel (1551-1624) haber revivido y pulido la décima, una forma poética formada por diez líneas de ocho sílabas cada una, la cual se conoce hoy como décima espinela. La décima jíbara o la canción popular puertorriqueña se remonta a esta tradición poética, en la que también se pueden rastrear raíces medievales españolas y moriscas. El trovador jíbaro enfrenta un exigente desafío. Él o ella canta e improvisa estrofas de diez líneas de ocho sílabas. Las líneas deben tener rima consonante en un patrón estricto: A, B, B, A, A, C, C, D, D, C. Las exigencias de métricas específicas, la rima y la improvisación se complican aún más por el "pie forzado" requerido que obliga a los trovadores a componer décimas en torno a las líneas finales que les presentan el público, un anfitrión o un trovador. Este documental retrata a cuatro renombrados trovadores decimales puertorriqueños reunidos para revivir la tradición de la Mesa Redonda y celebrar los cuatrocientos años de don Quijote de la Mancha. Mientras ellos cantan, otros trovadores cuentan la historia y explican el arte de improvisar décimas.

La Mancha por los siglos de los siglos

Capítulo de la serie **España, entre el cielo y la tierra.**

España, 2005.

Producción: Televisión Española.

Productora: Marta Gerrikabeitia.

Director: José Miguel Azpiroz.

Realizador: Josu Venero.

Fotografía: Jaime Azpiazu.

Música: Jesús Glück.

Sonido: José Luis Rubio, Haimar Olaskoaga.

Narrador: Kepa Cueto.

Color.

Documental.

57 minutos.

Fecha de emisión: 3 de julio de 2005.

Sinopsis: En este capítulo conocemos la Mancha en primavera, tomando como referencia el libro de Miguel Cervantes Saavedra *Don Quijote de la Mancha*, del que se leen párrafos relacionados con cada una de las ciudades en las que el documental se detiene. Contiene vistas aéreas y vistas desde tierra de los distintos entornos naturales y pueblos.

La ruta de Don Quijote

Capítulo de la serie **La aventura del saber**.

España, 2005.

Producción: TVE.

Productor: Jesús Jiménez.

Director y Guion: Manuel Espín.

Realización: Enrique León Morcillo.

Presentación: María San Juan, Salvador Valdés.

Color.

Divulgativo.

Fecha de emisión: 4 de abril de 2005.

Sinopsis: Este reportaje de la serie educativa *La aventura del saber* es un viaje medioambiental e histórico por la ruta sugerida por la inmortal novela de Cervantes. Un recorrido por los lagos, lagunas, ríos y bosques, y por las planicies manchegas.

Las locuras de Don Quijote

España, 2005.

Productora: ALFIMS.

Director: Rafael Alcázar.

Guionistas: Felipe Hernández Cava y Rafael Alcázar.

Productor ejecutivo: Rafael Alcázar.

Director de producción: Manuel Manchón.

Director de fotografía: Gerardo Gormezano.

Director artístico: Miguel Ángel Moraleda.

Montaje: Javier Lafaille.

Música original: Álvaro Peire.

Intérpretes: Txema Blasco (don Quijote), Ángel de Andrés (Sancho Panza), Juan Llaneras (Cervantes), Antonio Dechent (Ginés de Pasamonte), Javier Albalá (cautivo), Paula Etxevarría (Altisidora).

Color.

Ficción-Documental.

113 minutos.

Fecha de estreno: 26 de abril de 2006.

Se trata de un largometraje en un formato poco corriente: 2/3 de ficción y 1/3 de documental clásico, a modo de notas al pie o “comentarios de texto” sobre las imágenes cinematográficas. Puede decirse también que es una antología del *Quijote* en imágenes y una indagación en la biografía de Cervantes a la estela de su famosa criatura literaria. El director ha querido con esta película acercarse a la figura mítica de don Quijote de la Mancha, para ofrecer una mirada sobre los valores morales y universales de la obra de Cervantes a la luz de nuestro tiempo: “La idea de este proyecto surgió tras una sugerencia de un responsable de *The History Channel*, de Nueva York, para hacer una película sobre don Quijote que intercalara las mejores escenas del *Quijote* y partes documentales. El proyecto ha ido evolucionando hasta convertirse en una película de ficción con licencias documentales que ayudan a comentar las distintas acciones de Quijote y su fiel escudero Sancho. Lo que no ha variado es la intención didáctica de la cinta, que servirá como estímulo para los que apenas conozcan la magna obra de Cervantes, y permitirá a los expertos descubrir nuevas perspectivas sobre esta obra que cumple cuatrocientos años desde su publicación”. (Rafael Alcázar).

Las rutas del Quijote

Producción para TV.

Puerto Rico, 2005

Producción: Producciones Entre Nos, Inc.

Productora y directora general: Caridad Sorondo Flores.

Idea y concepto: Caridad Sorondo Flores.

Conducción de cuatro entrevistas: Sealtiel Alatraste.

Director artístico: Antonio Martorell.

Música original: Pedro Rivera Toledo.

Fotografía: Miltón Grañas, Luis Villalón, Gabriel Padilla y Marcos Cruz.

Invitados: Carlos Fuentes, José Saramago, Arturo Pérez Reverte, Luce López Baralt, Antonio Skármeta.

Color.

Documental.

54 minutos.

Sinopsis: Tu Universo Televisión se une a televisiones en España, México y Nueva York para la transmisión de la serie especial *Las rutas de El Quijote*, con motivo de los 400 años de la novela *Don Quijote de la Mancha*, del escritor Miguel de Cervantes. En Puerto Rico, la serie de cinco programas es parte de la producción *En la punta de la lengua*, que transmite TUTV los miércoles a las 21:30 horas. Cada episodio aborda diferentes temas sobre la novela cervantina, con las aportaciones de escritores internacionales, a saber: Carlos Fuentes, escritor mexicano, Premio Cervantes 1987, aborda el tema de la incertidumbre en la obra *El Quijote*; José Saramago, Premio Nobel de Literatura 1998, habla sobre la locura; Luce López-Baralt, insigne escritora, ensayista y cervantista puertorriqueña, profundiza sobre el tema del amor y el erotismo; Arturo Pérez-Reverte, escritor español y miembro de la Real Academia Española de la Lengua, discute sobre el tema del valor y la valentía; Antonio Skármeta, escritor chileno, Premio Grinzane Cavour y Planeta, analiza la recurrencia del viaje como tema en la obra de Miguel de Cervantes. La serie incluye además testimonios de actores, literatos y estudiosos, recogidos en ciudades españolas, México y Puerto Rico con motivo de la celebración cervantina. Complementan los testimonios varias recreaciones literarias de episodios de la novela.

Las tres mellizas y el enigma del Quijote

Producción para TV.

España, 2005.

Producción: Cromosoma, Televisió de Catalunya.

Productor: Oriol Ivern.

Directores: Jordi Valbuena, María Gol.

Argumento: Roser Capdevila, Oriol Ivern.

Guión: Anna Mansó, Eulàlia Cirera.

Música: Pep Lladó.

Director de animación: Jesús Parada, Xavi Socías.

Dirección artística: Roser Capdevila.

Montaje: Edu Picó.

Sonido: Francesc Peret, Héctor Brisa.

Color.

Animación.

72 minutos.

Sinopsis: Las tres mellizas han de resolver un misterio de lo más misterioso: ha desaparecido un capítulo del libro *Don Quijote de la Mancha*. 400 años después de que don Miguel de Cervantes lo escribiera, ¡ni las mellizas ni la Bruja lo pueden leer entero! La Bruja las envía a la Barcelona de hace cuatro siglos. Allí, en una de las imprentas donde se editó El Quijote, descubren la clave que puede resolverlo todo: el capítulo que falta habla de un libro muy famoso. Las mellizas no piensan quedarse de brazos cruzados. Después de tantas aventuras, han hecho muchos amigos a los que acabarán pidiéndoles ayuda. La Bruja Aburrida les echa una mano y les enseña unas palabras mágicas para viajar de cuento en cuento. Pero también les entrega un reloj de arena: han de resolver el misterio antes de que se acabe el tiempo.

Comentario: Las famosas mellizas creadas por la ilustradora Roser Capdevila (1939) ya habían tenido un primer encuentro con don Quijote en el capítulo de la serie *Las tres mellizas* (Les tres bessones), titulado *Las tres mellizas y Don Quijote* (1996). Con el cuarto centenario de la edición de la novela de Cervantes en el horizonte, el mismo estudio de la serie, Cromosoma, abordó esta producción especial de mayor duración en la que las tres mellizas acuden a ayudar a Miguel de Cervantes y tendrán que viajar a muchos de los cuentos donde han estado ya en la serie, para pedirles ayuda: Gutenberg, Cyrano de Bergerac, Sherlock Holmes, el doctor Jekyll, Agatha Christie... Como curiosidad, señalemos que el malo de la función, responsable de la desaparición, es nada más ni nada menos que

Avellaneda, que pretende publicar su *Quijote* en lugar del de Cervantes.

Los caminos del hidalgo

Programa de TV.

España, 2005.

Producción: Televisión Española.

Productores: Pilar Sanz Clavel, Juan Antonio Moreno.

Realizador: Miguel Ángel Viñas.

Guion: Isabel Martínez Reverte.

Fotografía: Carlos León.

Montaje: Javier Mula, Fernando Anel.

Sonido: Juan G. Yela.

Color.

Divulgativo.

37 minutos.

Síntesis: Se trata un reportaje sobre *Don Quijote de la Mancha*, la novela, vista desde la perspectiva de intelectuales y escritores, como Mario Vargas Llosa, Francisco Rico, Javier Cercas, Andrés Trapiello y el pintor Antonio López, y de los manchegos aficionados a la lectura y a las aventuras de los dos personajes más universales de la literatura. Es un reportaje que pretende animar a la lectura de la obra con la que nació la novela moderna. La lectura de algunos párrafos por parte de José Sacristán es el hilo conductor del reportaje.

Los hijos del Quijote

Capítulos de la serie **La aventura del saber**.

España, 2005.

Producción: TVE.

Director y Guion: Manuel Espín.

Realizador: Enrique León Morcillo.

Presentación: María San Juan, Salvador Valdés.

Color.

El programa de televisión educativa *La aventura del saber* ofreció una programación

especial dedicada a conmemorar el cuarto centenario de la publicación de *El Quijote*, con una serie de capítulos bajo el nombre de *Los hijos del Quijote*. En todos ellos se conocieron sorprendentes revelaciones en torno a la obra de Cervantes y sus secuelas, la mayoría absolutamente inéditas hasta la fecha, en una serie que mantenía una estructura parecida a la de muchos de los actuales programas sobre personajes del corazón. Los capítulos eran los siguientes:

Los hijos del Quijote (I): El misterio de Avellaneda. Cuatro siglos después de su publicación se revela el nombre del posible autor de *El Quijote de Avellaneda*. Uno de los mayores misterios del *Quijote* afecta a su apócrifa continuación, el llamado “Quijote de Avellaneda”. Después de publicar la primera parte de su novela Cervantes se llevó una gran sorpresa al conocer que su personaje era totalmente plagiado en una segunda parte que firmaba un tal Avellaneda. Tanto es así que Cervantes se vio obligado a publicar una segunda parte del *Quijote*. Pero, ¿quién fue realmente aquel Avellaneda?, ¿llegó realmente a existir?... Los indicios dicen que Avellaneda era un auténtico pseudónimo. Pero, ¿quién se ocultaba tras él?... A lo largo de la historia se han hecho muchas conjeturas: ¿Fue Avellaneda un Lope de Vega enemigo acérrimo de Cervantes? ¿Pudo haberlo escrito Tirso de Molina? ¿Fue el propio Cervantes en un combate contra sí mismo? Este asunto ha dividido a los investigadores. Juan Antonio Frago, catedrático de la Universidad de Zaragoza, revela en exclusiva esa autoría en *La aventura del saber*: fue Jerónimo de Passamonte, un antiguo compañero de Cervantes en su largo cautiverio entre los turcos. Frago avanza la investigación que aparece en su libro de próxima publicación en España sobre ese misterio.

Los hijos del Quijote (II): Un “tipo” de cine. Este documental muestra uno de los primeros Quijotes, la adaptación cinematográfica realizada, en 1948, de *Don Quijote de la Mancha* del cineasta Rafael Gil, el realizador más premiado del cine español bajo el franquismo. Un “Quijote” más cercano a “Don Juan Tenorio” que al hombre de La Mancha. Además, de ofrecer imágenes de Carmen Polo en el rodaje de la película, revela cómo el cartel de esta versión, producida en los tiempos más duros del franquismo, pudo estar hecha desde el exilio por Renau. Asimismo, revela el conflictivo rodaje, en 1972, de la película *Don Quijote cabalga de nuevo*, dirigida por Roberto Gavaldón que muestra las continuas discusiones de sus protagonistas, Mario Moreno “Cantinflas” y Fernando Fernán Gómez; y la historia secreta de *El Quijote* de Orson Welles, el film más universal del hidalgo, que lo llevó al cine el director norteamericano, quien tuvo que abandonar el proyecto en varias ocasiones por

falta de presupuesto, hasta que en 1992 la película se presentó en el Festival de Cannes, donde el propio Welles ejercía de narrador, contando con actores y un equipo técnico español.

Los hijos del Quijote (III): Las canciones del Quijote. De los Cinco Latinos a Nati Mistral, de Rocío Dúrcal a Robbin Williams. Un recorrido por las múltiples canciones sobre la figura del ingenioso hidalgo.

Los hijos del Quijote (IV): Las mujeres del Quijote. Una historia de auténtico “culebrón”. Los personajes femeninos de *El Quijote* y los líos de faldas de su autor.

Los hijos del Quijote (V): Las casas del Quijote. Alcalá de Henares (Madrid), Esquivias (Toledo), Valladolid, y las residencias por las que pasó Cervantes y en las que pudo escribir su obra monumental, visitadas hoy.

Los lugares del Quijote

Producción para TV.

España, 2005.

Producción: Canal VIAJAR.

Color.

Divulgativo.

3 capítulos de 30 minutos.

Sinopsis: El Canal VIAJAR se apunta a la celebración del IV Centenario de la edición de *El Quijote* con la realización de tres episodios bajo el título de *Los lugares del Quijote*. En ellos se acercan a las exposiciones, actos culturales, la gastronomía y los proyectos que se pusieron en marcha durante ese año (episodio 1: Especial IV Centenario del Quijote) y además se realiza una ruta por dos de los lugares más quijotescos de España: Ciudad Real (episodio 2; La cuna del Quijote) y Toledo (episodio 3: La ruta toledana del Quijote).

Los Lunnis y su amigo Don Quijote

Episodios de la serie **Los Lunnis**.

España, 2005.

Producción: Televisión Española.

Director: Valentín Villagrasa.

Realizador y Guion: Roberto Domingo.

Color.

Ficción.

72 capítulos de 2 minutos.

“Con motivo del IV Centenario de la publicación del *Quijote*, TVE acercará a través de *Los Lunnis* la obra universal de Miguel de Cervantes a los más pequeños. Los cuatro personajes fundamentales de El Quijote –Don Quijote, su caballo Rocinante, Sancho y su burro - visitarán Lunalunera, acompañados por el propio Cervantes. (...) Valentín Villagrasa ha comentado que la idea de incorporar al Quijote surgió «para mejorar la calidad y el aspecto educativo de *Los Lunnis*». Por su parte, Eladio Jareño, ha señalado que con esta serie «el equipo de *Los Lunnis* ha querido sumarse al IV Centenario del Quijote». Eladio Jareño ha añadido que para acercar a los niños la obra de *El Quijote* se ha «utilizado un lenguaje audiovisual y verbal próximo a los más pequeños con el fin de hacerles llegar el espíritu del libro y de sus personajes, pero de una manera entretenida y a la vez formativa, que estimule su interés por la lectura». Se han elaborado 72 piezas de 2 minutos que recogen los principales episodios del Quijote, junto a otros creados por los guionistas de *Los Lunnis*, respetando la sensibilidad del libro. «En total son 140 minutos de la obra de *El Ingenioso Hidalgo*, pero con la estética de los Lunnis», ha explicado Eladio Jareño. Estas piezas se emitirán diariamente en las franjas de mediodía y tarde, desde el mes de septiembre hasta finales de diciembre. Cada historia de El Quijote comienza con una breve introducción que realizan Cervantes y los personajes de los Lunnis: Lucho, Lupita, Lucila, Lublú, en casa de Lubina, que da paso al episodio correspondiente del libro. Estas piezas de *Los Lunnis con el Quijote* cuentan con una sintonía y una ráfaga final para diferenciarlas del resto y dar a estos episodios personalidad propia. Además, se han compuesto dos canciones para la ocasión, que también recogen las aventuras del Quijote”. (De la nota de prensa de RTVE).

Maya Quixote and Miguel Panza

Episodio de la serie **Maya & Miguel**.

EE UU, 2005.

Producción: Scholastic Productions.

Productor: Machi Tantillo.

Director: Tony Kluck.

Argumento: Deborah Forte, Carlos Dorta.

Guión: Jon M. Gibson, Jorge R. Gutiérrez.

Música: David Ricard, Jack Livesey.

Diseño de caracteres: David Concepcion, Joe Boyle.

Montaje: Kevin Messman.

Color.

Animación.

23 minutos.

Fecha de emisión: 4 de noviembre de 2005.

Sinopsis: Maya lee *Don Quijote de la Mancha* y se queda inspirada por temas que se tratan en la novela como la verdad, el honor y el valor. Cuando retiran de la venta el sabor de helado preferido de Miguel, ella decide que debe emprender una misión quijotesca para hacer que vuelvan a poner ese sabor de helado en el mercado. Se ponen encima diversos objetos caseros para simular una armadura y salen en sus fieles "corceles" (la bicicleta de Maya y el monopatín de Miguel). En su camino hasta la heladería, se encuentran con varias personas que necesitan ayuda. Maya (que hace de Don Quijote en este cuento) dice que, como caballeros andantes, ellos deben detenerse y ayudarlos. Miguel (que hace el papel de Sancho Panza) quiere llegar a la heladería tan pronto como sea posible, pero Maya lo convence de ayudar a la gente. Se detienen y ayudan a la Sra. Salviati (que Maya ve como una doncella indefensa) a cruzar la calle, al Sr. Felipe a repartir la correspondencia (Maya lo ve como un escribano medieval ante un toro), y le devuelven un teléfono celular a un hombre de negocios (Maya lo ve como un rey que ha dejado caer una joya). Finalmente llegan a la heladería y se enfrentan al "gigante" (el dueño, un gigante en la fantasía de Maya), pero son muy pocas personas para convencerlo. Al ver a una reportera de TV que anda por allí, a Miguel se le ocurre algo y la convence de que los ayude. Gracias a su reportaje, todos los vecinos del barrio vienen a apoyar el reclamo de Maya y Miguel... y el sabor de helado regresa al mercado.

Comentario: La serie creada por Deborah Forte y protagonizada por dos mellizos preadolescentes latinos llamados Maya y Miguel Santos y sus amigos, contó con 65 episodios repartidos en 4 temporadas, que fueron emitidos entre el 11 de octubre de 2004 y el 10 de octubre de 2007 por la cadena PBS.

Miradas 2

Programa de TV.

España, 2005.

Producción: TVE.

Directores: Georgina Cisquella y Antonio Parra.

Realización: Mikel Marín.

Color.

Divulgativo.

24 minutos.

Sinopsis: Programa especial de *Miradas 2* dedicado íntegramente a *El Quijote* y a las diferentes manifestaciones artísticas relacionadas con la obra de Miguel de Cervantes. El espacio, co-dirigido por Georgina Cisquella y Antonio Parra, ofreció para empezar un amplio reportaje sobre las distintas ediciones de la novela cervantina en el que se analizó también el boom literario de los últimos meses. Además, se mostraron las ediciones que había en el mercado destinadas a los más pequeños. En *Miradas 2* se habló de los montajes teatrales que se estaban haciendo con motivo del cuarto centenario de la publicación de *El Quijote* y acudió a una exposición en Barcelona, "Visiones del Quijote". La Pedrera acogió esta muestra que reúne visiones de diferentes artistas sobre la figura del hidalgo. El programa cultural de La 2 también abordó el aspecto más cinematográfico de la obra de Cervantes. Así, emitió algunos fragmentos de un documental rodado por Icíar Bollaín, Benito Zambrano y Javier Corcuera en los campamentos saharauis. En él, diferentes generaciones leen algunos pasajes del libro. Para finalizar, *Miradas 2* enseñó un macro libro que reúne ilustraciones de doce dibujantes sobre *El Quijote*.

Molinos de viento

España, 2005.

Producción: Grupocreación Rocinante.

Productoras: Ileana Hernández, Elsa María de la Fuente.

Director y Guion: Juan Carlos Tabío.

Fotografía: Ángel Alderete.

Montaje: Damián F. Font.

Sonido: Jorge Luis Chijona.

Intérprete: Jorge Perugorría.

Color.

Ficción.

9 minutos.

Comentario: Uno de los cortometrajes realizados en exclusiva para Ingenio 400, el certamen que conmemoraba el cuarto centenario de la primera edición de *El Quijote*, en *Molinos de viento*, el realizador desarrolla el tema de la realidad y la ficción. Su protagonista es un hombre acosado por su conciencia, que le hace ver cómo, hasta ese momento, su vida ha estado plegada a la hipocresía, el oportunismo y la mentira. El personaje reacciona y decide enfrentarse a los molinos de viento de la vida moderna, aunque caiga en tal desigual combate.

Naufragi di Don Chisciotte

Italia, 2005.

Producción: Edizioni Interculturali.

Productores: Anna Maria Cuzzolaro, Dominick Tambasco.

Director y Guion: Dominick Tambasco.

Argumento: La pieza homónima de Massimo Bavastro.

Fotografía: Gianfranco Gaioni.

Música: Pivio.

Escenografía: Manuela Pietraforte.

Montaje: Maria Fantastica Valmori.

Vestuario: Olga Michalowska.

Intérpretes: Manrico Gammarota (don Quijote), Paolo Sasanelli (Sancho Panza).

Color.

Ficción.

30 minutos.

Sinopsis: Dos marginados, convencidos de ser don Quijote y Sancho Panza, se encuentran en la estación Termini, en Roma. Don Quijote, tal vez un administrativo, ha perdido el contacto con el mundo que le rodea y está luchando con su Dulcinea, con la esperanza de

poder al menos una vez en su vida hacer el amor. Sancho acaba de ser liberado de un hospital psiquiátrico y habla obsesivamente sobre drogas, alcohol y una esposa que no quería darle un hijo, confundido entre sus fantasías y la deteriorada situación social en la que vivió. Juntos vagan por supermercados, barrios miserables y el campo... (sinopsis de la productora).

Por un lugar de La Mancha

Capítulo de la serie **Viaja a tu aire.**

España, 2005.

Producción: VIAJAR.

Director: Francine Gálvez.

Color.

Divulgativo

24 minutos.

Sinopsis: Episodio de la serie *Viaja a tu aire*, en el que, con motivo del Centenario de *El Quijote*, se recorren diversos lugares de la Mancha para admirar sus monumentos, sus paisajes y su gastronomía.

Quijote

Italia, 2005.

Producción: Ananas.

Director y Guion: Mimmo Paladino.

Argumento: Mimmo Paldino, basado en la obra de Miguel de Cervantes.

Guion: Mimmo Paladino, Corrado Bologna.

Fotografía: Cesare Accetta.

Música: Lucio Dalla.

Decorados: Paolo Petti.

Montaje: Massimiliano Pacifico.

Sonido: Daghi Rondanini.

Vestuario: Ortensia De Francesco.

Intérpretes: Peppe Servillo (Quijote), Lucio Dalla (Sancho), Ginestra Paladino (Dulcinea),

Enzo Moscato (cura), Alessandro Bergonzoni (mago Frestón), Enzo Cucchio (mago Merlín), Mimmo Cuticchio (voz del narrador), Angelo Curti (barbero), Lorenzo Palmieri (Quijote joven), Paolo Petti (Quijote anciano), Martin Reicht (Sancho acróbata), Daghi Rondanini (Cervantes).

Color.

Ficción.

75 minutos.

Comentario: *Quijote*, según el artista plástico Mimmo Paladino, es una interpretación surreal del libro de Cervantes. Es un viaje onírico en la locura, transfiguración fantástica del mundo contemporáneo. Don Quijote la atraviesa acompañado de su fiel escudero Sancho encontrando hombres valerosos del pasado, caballeros enamorados y magos de otros tiempos que hacen de espejo de sus románticos ideales mostrando la verdadera naturaleza de la locura.

La película es una de las partes de un proyecto que también incluye la realización de una serie de acuarelas y grabados, que sirvieron para ilustrar una edición del *Quijote*, así como bronce y pinturas del artista. Con una duración inicial de 40 minutos, fue objeto de un nuevo montaje que la extendió hasta los 75 actuales, y al parecer fue una sugerencia del director de la Mostra de Cine de Venecia, Marco Müller, en cuya edición de 2006 participaría.

Quijote negro

España, 2005.

Director, Productor, Guion, Música, Montaje y Sonido: Antonio Murga.

Color.

Experimental.

4 minutos.

Comentario: Huyendo del hambre y la pobreza, un joven africano recorre su continente hacia el norte. Tras sortear múltiples adversidades llega a Europa.

Re(corrído) callejero

México, 2005.

Director: Aaron Fernández Lesur.

Color.

Ficción.

Comentario: La pieza ganadora en la categoría de Cortometraje del concurso Ingenio 400 es obra del artista mexicano Aaron Fernández, que muestra a través del humor y a modo de *collage* visual, cómo los personajes de la novela de Cervantes viven en las calles de Ciudad de México.

Rutas de Don Quijote de La Mancha

Serie del programa España.es.

España, 2005.

Producción: Televisión Española (Centro Territorial de Castilla-La Mancha).

Director: Manuel Lombao.

Realización: Juan Carlos González.

Escenografía: Concepción de las Heras.

Color.

Comentario: El programa *España.es* incluyó la serie *Rutas de Don Quijote de la Mancha*, producida por el Centro Territorial de TVE en Castilla-La Mancha. La serie contó con treinta capítulos de diez minutos de duración. La emisión comienza con un recorrido por los molinos de Campo de Criptana, Alcázar de San Juan y las lagunas de Quero.

Siguiendo al Quijote

México, 2005.

Directora y Guion: Alma Rosa Bernal.

Fotografía: Darío Ripio.

Color.

Ficción.

4 minutos.

Sinopsis: Un hombre indigente atrapado entre la realidad de la gran ciudad y su mundo ficticio. Un Quijote contemporáneo que acepta su locura.

Sobreviviendo a Don Quijote

Producción para TV.

España, 2005.

Producción: Canal Sur.

Director: Gonzalo Crespo.

Asesor de contenidos: Juan José Téllez.

Asesor biográfico: Carlos Alvar.

Sintonía: Chambao.

Música original: Pablo Cervantes.

Voces de: Antonio García Barbeito (Quijote), Paco Algora (Sancho), José Luis García Pérez (Cervantes), Mercedes Hoyo (Dulcinea). Con la colaboración de: José Manuel Caballero Bonald, Juan Eslava Galán, Rosa Regás, Juan Luis Galiardo, Rafael de Cózar, José Calvo Poyato.

Color.

Divulgativo.

Sinopsis: La serie está estructurada en cuatro capítulos; los tres primeros están destinados a divulgar las relaciones biográficas del autor del *Quijote* con tierras andaluzas, y el cuarto está enfocado a la presencia de Andalucía en la obra cervantina.

Sobreviviendo a Don Quijote se propone dar luz y mostrar al espectador una parte de la vida y la obra de Miguel de Cervantes que no es la típica que se cuenta siempre: la relación de Cervantes con Andalucía. El caso de Cervantes es el de un autor eclipsado por su propia obra. Mucho se ha dicho sobre el Quijote, y también sobre Cervantes. El gran público sin embargo apenas lo conoce, si exceptuamos el hecho de que estuvo en la cárcel y de que era manco. A esto ha ayudado sin duda el que su vida esté llena de misterios, de vacíos, de sombras que sirven para envolverlo en un halo de misterio. Investigadores y estudiosos de la biografía cervantina coinciden en afirmar que las experiencias vitales del autor en Andalucía condicionaron su obra posterior. Es muy probable pensar que *El Quijote* se gestó en su último encarcelamiento en Sevilla e incluso que fue allí donde comenzó su andadura. Aparte del *Quijote*, muchas de las obras de Cervantes tienen una clara inspiración andaluza, como *Rinconete y Cortadillo*, *La española inglesa* o *El coloquio de los perros*. *Sobreviviendo a Don Quijote* quiere hacer un repaso por esos 13 años que van desde 1587 hasta 1600, en los

que este genio vivió en Andalucía. Un recorrido nunca mostrado ni divulgado antes en televisión.

Ultramar

España, 2005.

Productores: Lucía Moguer, Javier Peña.

Director y Guion: Rodrigo Gómez.

Fotografía: Isabel Ruiz.

Intérpretes: Eloy Yebra, Edu del Prado.

Color.

Ficción.

13 minutos.

Sinopsis: Álex es un adolescente que se inicia en el mundo skinhead. Un accidente le lleva al hospital, donde se verá obligado a compartir la habitación con un joven inmigrante. Poco a poco, la convivencia irá haciendo tomar conciencia a Álex de sus actos.

Vencidos o El sueño de la razón

España, 2005.

Producción: Anafilms.

Director, Guion y Montaje: Ana Prieto.

Fotografía: Chechu Graf.

Directora de Arte: Lorena Maltagliatti.

Sonido: Antonio Bloch, Aramis Rubio.

Narración: Antonio López.

Intérpretes: Jesús Guzmán, Ismael Fristchi, María Llorente, Gema Ullivarri, Sagrario Calero, Alejandro García, Julio Jordán.

Color.

Ficción.

9 minutos 30 segundos.

Sinopsis: Obsesionado con don Quijote, don Felipe (Jesús Guzmán) es capaz de cualquier cosa por defender las causas justas.

Yo como tú

España, 2005.

Directores: Martín Esnaola, Alejandro González.

Color.

Animación.

20 segundos.

Comentario: Este trabajo de animación digital fue el ganador del Maratón Animamax organizado por el Festival Animadrid, cuya condición era la de crear una pieza que integrase dos temas: la discapacidad intelectual y don Quijote.

El retablo de las maravillas. Cinco variaciones sobre un tema de Cervantes

Producción para el espacio Teatro en la 2.

España, 2006.

Producción: Televisión Española.

Productores: Xavier Forné, Ignasi Folch.

Dramaturgia, Dirección y Espacio escénico: Albert Boadella.

Realizador: Miguel Ángel Martín.

Iluminación: Albert Botey.

Adaptación musical: Jordi Reguant.

Sonido: Xavier Cardoner.

Vestuario: Dolors Caminal.

Máscaras: Lluís Traveria.

Intérpretes: Pep Vila, Ramón Fontseré, Jesús Agelet, Pilar Saenz, Minnie Marx, Xavier Boada, Dolors Tuneu, Xavi Sais,

Color.

Ficción.

134 minutos.

Fecha de emisión: 6 de septiembre de 2006, a las 22:30 en La 2.

Comentario: Dentro del espacio Teatro en la 2 de Televisión Español, en el que se mostraron tres piezas, dos textos especialmente adaptados para la televisión y un tercero, este El retablo de las maravillas de Els Joglars, obra grabada en el plató de TVE en San Cugat

(Barcelona), quienes estrenaron el espectáculo en el Teatro Lope de Vega de Sevilla en enero de 2004.

“En esta farsa, unos pícaros consiguen obtener beneficios mostrando un retablo inexistente del que solo pueden ver las supuestas maravillas aquellos que no tienen sangre judía y son hijos de legítimo matrimonio. Cervantes ironiza así sobre los complejos humanos y también cómo el temor a pasar públicamente por alguien de inferior condición es terreno abonado para las estafas de los pícaros. En este mismo sentido Els Joglars han realizado una adaptación del entremés, en la que partiendo de la situación del siglo XVI se penetra posteriormente en la sociedad actual donde se siguen produciendo retablos con idénticas situaciones de complejos, engaños y exaltación del más bobo a las más altas instancias de la sociedad. Siguiendo las premisas cervantinas, en la obra se pasará del mundo del arte a las religiones, a la gastronomía, a la política y al poder” (de la página oficial de RTVE).

Enigma Cervantes

España, 2006.

Producción: Pilar Montoliu.

Productores: Pilar Montoliu, Alberto Aranda, Xavier Granada.

Director: David Grau, Jordi Bilbeny.

Guion: David Grau

Fotografía: Guillermo Cruz.

Montaje: Òskar Xabier Gómez, Bruno Palazón-Arnaud.

Sonido: Guillermo Cruz.

Voz en off: Ferran Audí.

Intervienen: Andrés Trapiello, Carmen Riera, César Brandariz, Diego Romero, Ferran Juste, Frances Luttikhuisrn, Henry Kamen, Joan Lluís Palos, Jordi Bilbeny, Josep Maria Micó, Màrius Serra, Martí de Riquer, Miquel Pérez Latre, Pere Sánchez, Rafael Beltrán.

Color.

Documental.

69 minutos.

Fecha de estreno: 27 de octubre de 2006.

“Cervantes ha pasado a la posteridad como el mejor novelista de todos los tiempos y el

embajador de las letras castellanas. Entonces, ¿cómo se explica, tal y como dice su primer biógrafo, que fuera tan criticado por los demás escritores de su época? ¿Se podría deber a una vinculación política y religiosa que se enfrentaba a la visión centralista y fundamentalista de la España imperial del momento? La verdad es que una nueva lectura de *El Quijote* puede aportar muchas dudas y enigmas sobre la verdadera personalidad e ideas políticas de este artista víctima de una época que no le fue muy propicia.” (sinopsis de la productora).

Honor de Cavallería

España, 2006.

Producción: Notro Films, Andergraun Films, Eddie Saeta.

Productores: Albert Serra, Montse Triola.

Director: Albert Serra.

Guion: Albert Serra.

Argumento: Albert Serra, Jimmy Gimferrer, Montse Triola, sobre la novela *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, de Miguel de Cervantes.

Fotografía: Christophe Farnarier.

Música: Ferrán Font, Cristian Vogel.

Montaje: David Gallart.

Sonido: Joan Pons y Jordi Rivas.

Intérpretes: Lluís Carbó (Quijote), Lluís Serrat (Sancho), Nanu Ferrari, Bartomeu Casellas, Joaquim Fernández, Felicià Butinyà, Òscar Llorca, Rafael Castañer, Anna Masó (actores en una carretera), Jordi Sancho, Jacob Torres, Bartomeu Casellas, Luís Cardenal (presos), Xavier Gratacós (Ginés de Pasamonte), Eliseu Huertas, Glynn Bruce (guardianes), Paula Casadevall, Montse Triola (damas), David Ramió (jinete misterioso).

Color.

Ficción.

105 minutos.

Fecha de estreno: 12 de mayo de 2006.

“La película es una adaptación libre del Quijote. El equipo de la película realiza un viaje paralelo (cinematográfico y biográfico) al de los dos protagonistas del libro; su tema

principal es la identificación de estos dos viajes: Don Quijote y Sancho cabalgan sin rumbo en busca de aventuras. En el camino discuten sobre temas espirituales, caballerescos, prácticos... y profundizan en su amistad”; “El argumento del *Quijote* es la base del proyecto, pero sólo la base. La esencia está en los detalles de la interpretación y en el significado simbólico de la suma de hechos aparentemente intrascendentes. La influencia de Yasujirō Ozu es muy importante en esta forma de trabajar y entender la belleza del cine. Precisamente para reforzar estos elementos se ha huido, tanto de una vulgar modernización de la historia, como de la elección de los pasajes más populares; quedan sólo unas pequeñas escenas muy significativas a nivel poético, pero no argumental. Las escenas restantes son inventadas o, en todo caso, libremente adaptadas de otras fuentes (El caballero de la carreta, de Chrétien de Troyes, *Tirant lo Blanc*, los estudios históricos sobre la caballería de Martí Riquer...) y buscan la intimidad y la belleza de una realidad puramente mental, la única importante en una película del *Quijote* (...)” (Albert Serra).

Comentario: La película es el segundo largometraje como director de Albert Serra, y se rodó en exteriores naturales de la comarca del Alt Empordà (St. Climent Sescebes, St. Miquel de Colera, Albanyà, St. Pere de Rodes) y de la comarca del Pla de l’Estany (Vilademuls, Foncoberta) y la Garrotxa (Les Preses), en la provincia de Girona. Con ella, Serra participó en la Quincena de los Realizadores del Festival de Cine de Cannes de 2006 y en la sección oficial de Festival de Mar de Plata del año siguiente.

Reseña: “Conviene comenzar por advertir al lector que este filme, la *ópera prima* de un licenciado en Filología y lector de novelas de caballería, seleccionado por la Quincena de Cannes e interpretado por actores no profesionales, no está, decididamente, hecho ni para espectadores habituales ni para públicos impacientes. En puridad, más reflexión sobre el presumible carácter real de Don Quijote y su escudero Sancho que sobre las heroicas o paródicas aventuras del ingenioso hidalgo y de su sentencioso compañero, *Honor de cavallería* es más un artefacto lingüístico a propósito de un libro tantas y tantas veces llevado a la pantalla que la ilustración de éste. Porque, a pesar de que se reproducen algunos episodios de su trama (la prisión del caballero andante, los galeotes), lo cierto es que aquí lo que predominan, y cómo, son los silencios, un cierto panteísmo, las charlas cotidianas de dos personas, una, sencillamente un simple (Sancho), la otra, un orate; apacible, transido por un ideal místico de raíz cristiana, sí, pero un orate al cabo.

Hay en el filme un deseo casi vehemente de despojar la trama de cualquier presunción de

identidad con el original. "¿Serías Sancho si no hubiera el *Quijote*?", pregunta en un determinado momento un, a su nivel, locuaz Albert Pla (el único *cameo* ilustre que el filme se permite, por cierto) al escudero. "No sé", es la precisa réplica de éste. Y en cuanto a los diálogos de Don Quijote, la mayoría son comentarios sobre el calor, sobre si Sancho ronca, sobre si tiene ganas o no de pegarse un chapuzón en un río.

Pero, a pesar de que este verdadero desmontaje del héroe más singular de la literatura española se antoja casi ofensivo, no caben dudas respecto a que hay detrás de la operación un atinado trabajo de reflexión no ya sobre qué significa adaptar un texto clásico, o su virtual imposibilidad, para ser más precisos, sino un cuidadoso discurso cinematográfico hecho desde la más honda tradición de la experimentación, con guiños indisimulables al cine de Robert Bresson, que hizo algo similar con *Lancelot du Lac*; al quietismo poético de Yasujiro Ozu, que Serra reconoce como una de sus influencias mayores, y hasta de Ermanno Olmi y su despojado sentido del realismo.

Está rodada en condiciones de luminosidad limítrofes, en ocasiones, con la pura sombra; resultará ofensiva a quienes se acerquen a ella esperando encontrarse con el reconfortante Quijote de siempre; pero para quien esto firma es una de las más arriesgadas, valientes y decididamente marcianas propuestas nacidas del cine catalán en muchos, muchos años" (Mirito Torreiro: "Desmontaje del Quijote", en *El País*, 12 de mayo de 2006).

Quijote, cabalgando por el cine

España, 2006.

Producción: Storm Comunicación, para la empresa pública Don Quijote de la Mancha 2005.

Productora: Silvia Martínez.

Directores: Javier Rioyo, Ascen Marchena.

Guion: Javier Rioyo.

Montaje: Ascen Marchena.

Sonido: Nacho Royo.

Asesor musical: Pedro Barbadillo.

Color y blanco y negro.

Documental.

86 minutos.

Comentario: El documental recopila el tratamiento que la novela *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ha tenido a lo largo de la historia del cine, en un montaje que se constituye en "un Quijote de Quijotes cinematográficos", en palabras de su director, Javier Riu. Y así es, pues desde *Les aventures de Don Quichotte de la Manche* de Zecca y Nonguet (1903) hasta *Donkey Xote* de José Pozo (2006) por la película desfilan multitud de versiones y adaptaciones, más o menos fieles, que ha tenido la novela, seleccionando los fragmentos de la misma que pueden ilustrar los principales episodios de las aventuras de don Quijote.

The Asparagus of La Mancha

Episodio de la serie **VeggieTales**.

EE UU, 2006.

Producción: Big Idea.

Productor: David Pitts.

Director: Mike Nawrocki.

Guion: Robert G. Lee.

Música: Kurt Heinecke.

Color.

Animación.

25 minutos.

Fecha de emisión: 9 de septiembre de 2006.

Comentario: Esta serie creada por Phil Vischer y Mike Nawrocki contó con 48 episodios está protagonizada, como deja claro su título, por vegetales, y sus protagonistas son Bob, un tomate, y Larry, un pepino. En el episodio que nos ocupa, sin mucha relación con el original cervantino (aunque, eso sí, se revisita el episodio de los molinos de viento), el caballero don Quijote (Archibald Asparagus) sueña que se enfrenta a unos guisantes en un mundo hecho de utensilios de cocina y alimentos. Él y su mejor amigo Poncho trabajan en un restaurante español, el Café La Mancha. Pero, justo al otro lado de la calle abre The Food Factory, el restaurante más exitoso del mundo. Pero don Quijote está seguro de que conseguirán sacarle del negocio...

Cervantes/Lope de Vega

Capítulo de la serie **Vidas cruzadas. Personajes que cambiaron la historia.**

España, 2007.

Producción: Tranquilo Factoría Audiovisual para Editorial Arlanza y La aventura de la Historia.

Productora: Paola Campodonico.

Director y Fotografía: Pablo García.

Montaje: Sebastián Jaén.

Locución: Juan Gómez de la Torre.

Color.

Documental.

51 minutos.

Comentario: Las vidas de los personajes que protagonizan los documentales de esta serie tienen en común su emparejamiento, su vinculación mutua en torno a un nexo que las hizo, de alguna manera, dependientes entre sí. Casi en todos ellos, ese nexo fue el de la confrontación, la rivalidad, la lucha directa. Tal es el caso de Miguel de Cervantes y Lope de Vega, que de la amistad y la admiración mutuas pasaron a tener una relación marcada por la envidia y el egocentrismo.

Don Quixote de La Mancha

Episodio de la serie **Monkey presents... Kid Smart Classics.**

EE UU, 2007.

Productores: Robert Loomis, Edward Stencel, Grant Raynham, Hammad Zaidi.

Director: Will Stewart.

Guión: Robert Loomis

Fotografía: Bob Simkins.

Diseño de marionetas: Robert Loomis.

Dirección artística: Will Stewart.

Marionetas: Colleen Lynch, Patricia Richards, Mary Ireland.

Montaje: Verne Maske.

Sonido: Zize Murphy.

Narradora: Claire Montpetit.

Color.

Ficción.

28 minutos.

Comentario: En esta serie creada por Robert Loomis y realizada con marionetas de guante, Monkey no para de viajar para traer los grandes clásicos de la literatura mundial a su espectáculo de títeres. Esta vez se enfrenta a los molinos de viento del gigante literario Miguel de Cervantes y su obra maestra épica *Don Quijote*. Los molinos de viento son más brillantes, los gigantes son más borrosos, y las desventuras del caballero más famoso del mundo son más divertidas para los niños. Monkey mezcla una poción mágica de creación visual, de inventiva narrativa y de conocidos fragmentos de música clásica para fabricar un entretenimiento educativo para el público familiar.

Donkey Xote



España/Italia, 2007.

Producción: Filmmax Animation/Lumiq Studios.

Productores: Julio Fernández, Sergio Toffetti.

Director: José Pozo.

Argumento: Basado en *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, de Miguel de Cervantes.

Guion: Ángel E. Pariente.

Música: Andrea Guerra; interpretada por la Orquesta Sinfónica de Londres, dirigida por Harry Rabinowitz.

Directores de animación: Maxi Díaz, Giorgio Bellasio.

Diseño de personajes: Estaban Martín, Jacobo Navarri, Sergio Pablos, Torsten Shrank.

Director artístico: Esteban Martín.

Montaje: Félix Bueno.

Sonido: Rafael Duyos, Albert Vergés.

Voces: José Luis Gil (don Quijote), Andreu Buenafuente (Sancho Panza), David Fernández (Rocinante), Sancho Gracia (Sansón Carrasco), Sonia Ferrer (Dulcinea), Jordi González (narrador), Luis Posada (Rucio), María Luisa Solá (duquesa).

Color.

Animación.

90 minutos.

Fecha de estreno: 2 de diciembre de 2007.

Sinopsis: Harto de la vida contemplativa que llevan en La Mancha, Quijote decide acudir a una aventura sin límites: afrontar un nuevo reto del caballero de la Media Luna en Barcelona. Si Quijote pierde este duelo, deberá renunciar a su amor por Dulcinea para siempre, pero si es el vencedor, este enigmático caballero no solo entregará todos sus bienes y posesiones, sino que también revelará la verdadera identidad de tan soñada dama. El problema en esta nueva andadura es que antes de partir debe convencer a su amigo y escudero Sancho, desilusionado por la ausencia de tesoros e islas y al que, además, Quijote debe dos años de salario. Deberá tirar de Rocinante, su antaño bravo y valeroso corcel, ahora retirado a una vida tranquila y apacible cuidando de sus gallinas; y es que su actual velocidad punta no supera los doscientos metros al año. Por suerte Quijote cuenta con grandes aliados dispuestos a seguirle hasta el final: Rucio, el burrito de Sancho, con alma aventurera y aspirante a convertirse algún día en caballo, y si puede ser, de su admirado don Quijote. Y James Gallo, una mezcla entre 007 y Jackie Chan, obsesionado con proteger sus espaldas. Pero no es nada fácil hacer el papel de héroes en esos tiempos, porque deberán competir con cientos de falsos Quijotes que han inundado La Mancha, estimulados por las aventuras del libro, y deberán esquivar una gran diversidad de peligros durante su viaje: comadreas espías, falsas Dulcineas, peligrosos leones, duques histéricos y, el mayor de los peligros, el misterioso Siniestro.

Comentario: La productora Filmax irrumpió con fuerza en el panorama de la animación española, con títulos como *El Cid, la leyenda* (José Pozo, 2003) o *Pérez, el ratoncito de tus sueños* (Juan Pablo Buscarini, 2006); también fueron como vimos responsables de la película

Gisaku (Baltasar Pedrosa, 2005), realizada poco antes que este *Donkey Xote* que se empezó a gestar en 2003 con la idea de llegar al calor de la celebración del cuarto centenario de la publicación de la novela de Cervantes, pero que complicaciones diversas en el proceso de producción retrasaron su estreno hasta dos años después. Parodia de una parodia, *Donkey Xote* se inspira en Cervantes pero para a partir de él crear su propia autonomía como relato (mención aparte de todo lo relativo a la estancia en el palacio de los duques), en el que lo más destacable es que el protagonismo es compartido por las monturas de Quijote y Sancho, Rocinante y, sobre todo, Rucio.

Gracias Don Quijote/Don Quichote - Gib niemals auf!

Producción para TV.

Alemania/España, 2007.

Producción: Roxy Film, Steinweg Emotion Pictures/Televisió de Catalunya.

Productores: Annie Brunner, Oliver Keune, Andreas Richter, Tom Roca, Julia Steinweg

Directora: Sibylle Tafel.

Guión: Christian Zübert.

Fotografía: Klaus Merkel.

Música: Dieter Schleip.

Diseño de producción: Renate Schnmaderer.

Dirección artística: Gorka Arana.

Montaje: Wolfgang Weigl.

Sonido: Michael Bartylak.

Vestuario: Anke Winckler.

Intérpretes: Christoph Maria Herbst (don Quijote), Johann Hillmann (Moritz), Peter Lohmeyer (Michael), Bibiana Ballbe (Vicky), Saskia Vester (Sybille), Hans Richter (Kern), Juan Navarro (Álvaro).

Color.

Ficción.

89 minutos.

Fecha de estreno: Alemania: 25 de marzo de 2008; Cataluña: 28 de diciembre de 2010.

Sinopsis: Moritz, un niño de diez años, no sale del pozo en el que ha caído después de la

muerta de su madre, y Michael, su padre, contiene su pena y esconde su gran dolor refugiándose en el trabajo. La relación entre padre e hijo se rompe al tener objetivos dispares. Su relación no se restablecerá hasta que un tal señor Quijote despierte la fantasía de Moritz y de que Vicky proporcione a Michael una dosis de optimismo.

Miguel y William

España/Gran Bretaña, 2007.

Producción: Zebra Producciones, Producciones Cinematográficas Miguel y William/Future Films.

Productor: Antonio Saura.

Directora y Guion: Inés Paris.

Argumento: Miguel Ángel Gómez, Tirso Calero, Eva Cruz, Inés Paris.

Fotografía: Néstor Calvo.

Música: Stephen Warbeck.

Dirección artística: Jon Bunker.

Montaje: Julia Juániz.

Sonido: Alastair Widgery.

Vestuario: Sonia Grande.

Maquillaje: Trefor Proud.

Peluquería: Sarah Love.

Intérpretes: Elena Anaya (Leonor de Vibero), Juan Luis Galiardo (Miguel de Cervantes), Will Kemp (William Shakespeare), Malena Alterio (Magdalena), Miriam Giovanelli (Consuelo), José María Pou (duque de Obando), Geraldine Chaplin (la dueña), Jorge Calvo (Sancho), Carolina Lapausa (Juana).

Color.

Ficción.

101 minutos.

Fecha de estreno: 2 de febrero de 2007.

Sinopsis: Leonor de Vibero, hija de un comerciante español instalado en Inglaterra, una mujer joven, curiosa y apasionada por el teatro, debe abandonar Londres y regresar a Castilla para contraer matrimonio con un duque viudo y tan acaudalado como poderoso.

Leonor deja en Londres a un amante desolado, William Shakespeare, un prometedor autor de comedias al que gustan tanto los placeres de la carne como el aplauso del público. Ya en España, Leonor conoce a Miguel de Cervantes, antiguo soldado y literato que ha perdido la confianza en sí mismo y la fe en su talento. Ella le convence, usando su capacidad de seducción y entusiasmo, para que escriba una comedia con motivo de celebrar su matrimonio con el duque. Pero cuando Leonor empieza a romper las resistencias del autor, se presenta inesperadamente Shakespeare, que ha decidido seguirla hasta España para impedir el matrimonio de su amada con el duque. Leonor, que hace pasar a Shakespeare por un criado, ve la ocasión de unir el talento de los dos escritores y tener una obra única. Cervantes aportará hondura y sabiduría; Shakespeare, el dominio de los recursos teatrales y el humor. Pero el engaño no se mantiene mucho tiempo.

Comentario: Con esta película, la directora y guionista Inés Paris hace realidad uno de las más jugosas elucubraciones del mundo de la literatura: la posibilidad que los dos más grandes creadores en sus respectivas lenguas, se hubieran podido conocer personalmente. Para ello, opta por ofrecer una comedia romántica que tiene como protagonista a una mujer joven, curiosa, atrevida y libre capaz de volver locos de amor a Cervantes y a su colega Shakespeare: “Quería comedia y busqué una protagonista femenina, porque pensé que necesitaba humanizar a los dos genios. A través de la protagonista se podía estudiar cómo eran los hombres y podía contar el papel de las mujeres en el arte de la época” (Declaraciones de la directora a Begoña Piña, *Fotogramas*, nº 1960, febrero de 2007, pág. 127). En el papel de Miguel de Cervantes encontramos a Juan Luis Galiardo, con lo que se da la circunstancia de que un mismo actor haya interpretado al escritor y a su principal creación, don Quijote (*El caballero don Quijote*, Manuel Gutiérrez Aragón, 2002).

Cruz Delgado. Un Quijote de la animación española

España, 2008.

Producción: Antiego.

Productores: Guillermo Iborra, Cruz Delgado, Jr.

Director, Guion y Montaje: Pedro González Bermúdez.

Fotografía: César Ruiz.

Música: Juan Pedro Cabanas.

Sonido: Luis Fernández Prádanos.

Color.

Documental.

63 minutos.

Comentario: El productor y director de animación Palomo Cruz Delgado es uno de los más importantes de la historia de nuestro cine, y a él está dedicado este trabajo documental que adopta su título no solo de la que es una de sus obras más conocidas, la serie para Televisión Española *Don Quijote de la Mancha* (1979-1981), sino que también alude al arduo trabajo que supone hacer cine de animación en España.

El documental se estrenó en el marco del Festival Animadrid de 2008, con motivo del homenaje que se le tributó a Cruz Delgado.

Waiting for Sancho

Canadá, 2008.

Producción: Cinema Scope Productions.

Director, Productor, Guion y Fotografía: Mark Peranson.

Color.

Documental.

105 minutos.

“A finales de 2007, el crítico y programador Mark Peranson fue convocado por el director catalán Albert Serra para interpretar al personaje de José, padre de Jesús, en la película *El cant dels ocells*, versión libre del viaje de los tres Reyes Magos hacia el pesebre. La radicalidad de la experiencia de creación cinematográfica según Serra, ya demostrada en su película anterior *Honor de cavalleria*, fue el blanco de la cámara de Peranson, que además de actuar se dedicó a registrar un *making of* desde adentro, totalmente sumergido en el rodaje, sin ninguna distancia. Con un estilo parsimonioso de contemplación muy parecido al del cine de Serra, con planos largos donde el leve transcurrir se mezcla con el accidente, Peranson encuentra un universo de libertad y de limitaciones, de dudas y de certezas, de concentración y de dispersión. Y en el corazón de este viaje cinematográfico está la utopía de un grupo de cruzados que persigue un sueño con su manera libertaria de hacer cine, tratando de convertirse en un destello poético natural y mítico, como el canto de los pájaros

o como esa niebla sedosa que el equipo persigue en cierto momento.” (De la página del Festival Bafici).

Donnie Quijote

Episodio de la serie **Las grandes aventuras de Epi y Blas (Bert and Ernie's Great Adventures)**

EE UU, 2008.

Producción: Sesame Workshop, NDR Norddeutscher Rundfunk, Channel 5, Misseri Studio.

Color.

Animación.

5 minutos.

Sinopsis: Epi y Blas se convierten en escuderos de don Quijote, con quien parten con la misión de rescatar a una damisela. Pero cuando el caballero pierde sus gafas, confunde a un burro con la dama, a un arbusto con un monstruo al que ataca y a un molino de viento con un dragón. Tendrán que ser Epi y Blas quienes salven el día.

Ex Libris

España, 2009.

Productora: Clara Trénor.

Directora y Guion: Maria Trénor.

Fotografía: Jordi Pla, Antonio Marín, Yolanda García Palomares, Javier Castañeda, Patricia Jiménez.

Montaje: Josep Bedmar.

Sonido: Paco Cated, Maria Trénor.

Animación: Javier Alamán, Patricia Pons, Eduardo Martínez-Mora, Clara Trénor, Marc Martínez.

Intérpretes: Tomàs Serra, Ariadna González, Gerard Miquel, Yolanda Lluch, Vincent Gisbert.

Color.

Animación.

14 minutos.

Comentario: Poema visual que rinde homenaje a los libros usados, a las librerías de segunda

mano y al placer de leer a través de una de las obras más importantes de la literatura española, el cortometraje *Exlibris* emplea varias técnicas, desde el *stop motion* hasta las siluetas animadas, pasando por la pixilación, la animación de arena y los dibujos animados, y se constituye tanto en un breve compendio de la historia de la animación como en un bello homenaje a la lectura por medio de un ejemplar de la novela *Don Quijote de La Mancha*, que pasa desde el estante de una librería de viejo a las manos de diversos lectores que se sumergen en su lectura en diferentes ambientes.

Antonio Tabucchi. Miguel de Cervantes e il Don Chisciotte della Mancia

Italia, 2010.

Producción: Digitale media Publishing, para el Gruppo Editoriale L'Espresso.

Director: Michele Calvano.

Redacción: Alice Serughetti, Claudia Durastanti, Valentina Maffucci, Giorgia Serughetti, Katia Lacarbonara, Eva Pianfetti.

Grabación: Maurizio Bonino, Timothy Heys Cerchio.

Montaje: Silvia Monaci, Federido Manera, Roberto Allegro.

Sonido: Enrico Cipri.

Locución: Oliviero Cappellini.

Color.

Documental.

65 minutos.

Sinopsis: Desde el despacho de su casa, el escritor italiano Antonio Tabucchi nos cuenta la obra cumbre de Miguel de Cervantes, señalando de inicio la enorme importancia de la misma en la historia de la literatura y la cultura occidental. Pero, sobre todo, asistimos a una clase magistral en la que Tabucchi va diseccionando el texto mediante lúcidas reflexiones sobre su argumento y sus personajes, sobre su contenido y su significado. El análisis del escritor se intercala con diversas piezas que contextualizan la novela de Cervantes y la vida y la época de este. La producción está dividida en los siguientes capítulos 1. Introducción; 2. Miguel de Cervantes; 3. La locura de don Quijote; 4. El género caballeresco; 5. Novelas y caballeros andantes; 6. Las aventuras de don Quijote; 7. Entre la realidad y la fantasía; 8. El pacto de don Quijote; 9. Comedia, ilusión y nostalgia; 10. La España del 1600; 11. El arte del

sueño; 12. El caballero y su doble; 13. De la vida al personaje; 14. La modernidad del *Quijote*; 15. La ficción en la ficción; 16. ¿Quién narra *Don Quijote*?; 17. En aras de la libertad.

Comentario: Esta obra forma parte de la colección titulada *Il Caffè Letterario. Il racconto dei grandi della letteratura*, una serie de 25 DVD que se podía adquirir junto con el diario *La Repubblica* y la revista *L'Espresso* (pertenecientes al grupo de comunicación Gruppo Editoriale L'Espresso) y en la que, en cada capítulo, un escritor, filósofo o crítico literario, todos ellos eminentes personalidades de la cultura contemporánea, se acercan de manera muy personal a los grandes autores de la literatura occidental. Cervantes y su *Don Quijote de La Mancha* fueron la elección del gran escritor italiano Antonio Tabucchi (1943-2012), que fallecería dos años después de realizar esta producción. El DVD, que iba acompañado de un libreto sobre la obra y el autor y de una pista de audio con la lección, es muy sencillo en cuanto a su producción y realización: las piezas que se intercalan son un montaje de imágenes de cuadros, dibujos y grabados, mientras que Tabucchi nos habla siempre desde la mesa de su despacho, acompañado de sus notas y teniendo ante sí dos ediciones de *Don Quijote*, que utiliza para leer determinados párrafos: una en castellano, que es la impulsada por la Real Academia Española y la Asociación de Academias de la Lengua Española con motivo del IV Centenario, preparada por Francisco Rico y editada por Alfaguara (Madrid, 2004); y otra en italiano, que cuenta con traducción del eminente hispanista y poeta Vittorio Bodini, en una edición de la obra debida a la editorial Einaudi (Turín).

Cervantes

Dinamarca, 2010.

Capítulo de la serie Hvide Slaver.

Producción: Danish Broadcasting Corporation, Departamento de Artes y Estudios Culturales de la Universidad de Copenhague y The Animation Workshop, en colaboración con Nordvisionsfonden, NRK, YLE, RUV y CT.

Productor: Thomas Houkjær.

Directora: Anna Elisabeth Jessen.

Fotografía y Sonido: Johnny Hanna, John Johansen, Phil Wild, Ann Michel.

Montaje: David Rue.

Sonido: Gert Gregersen.

Música: Upright.

Animación: Mark Film.

Artista: Aleksander Rostov.

Gráficos: DR Design.

Locución: Anna Elisabeth Jessen, Carsten Wiedemann.

Color.

Documental.

40 minutos.

Sinopsis: El 26 de septiembre de 1575, la galera Sol, de camino desde Nápoles a España, es atacada por piratas norteafricanos frente a la costa de Cataluña. A bordo estaba un joven soldado español llamado Miguel de Cervantes; él y los demás a bordo que sobreviven al ataque son capturados y llevados a Argel, donde son vendidos como esclavos. Cervantes es tomado por una persona principal, por lo que sus captores piensan que pertenece a una rica familia española y fijan un elevado precio por su liberación. Obligado a realizar duros trabajos mientras espera que llegue su rescate, diariamente es testigo de la tortura y la violencia contra sus compañeros de prisión. En septiembre de 1580 por fin logra su familia reunir el dinero del rescate y Cervantes es liberado. Pero, si bien en su obra *Don Quijote de La Mancha* Cervantes narra la historia de un cautivo que regresa de Argel (capítulos 37 a 42 de la primera parte), no escribió ningún diario estando en cautiverio. Pero gracias a otro esclavo, el benedictino portugués Antonio de Sosa, conocemos detalles del cautiverio y de los cuatro intentos de fuga de Cervantes. Ya en España, la Inquisición obligará a Cervantes a demostrar que se ha comportado como un cristiano en los cinco años que duró su cautiverio. Pasó la prueba, y el soldado llegaría a convertirse en uno de los autores más grandes y más leídos en la historia de la literatura.

Comentario: La serie *Hvide Slaver (Esclavos blancos)* estaba dedicado a una de las páginas más desconocidas de nuestra historia: entre 1500 y 1830, un millón de marineros y pasajeros europeos fueron capturados por piratas musulmanes en el Mediterráneo y en el Atlántico. La mayor amenaza provino del norte de África, desde las costas berberiscas, donde los piratas, dotados de permisos estatales, tomaron cautivos y los vendieron en los mercados de esclavos. Para contar esta historia, la serie focalizó cada uno de sus tres capítulos en la historia de un esclavo en particular, de los cuales el tercero y último estaba protagonizado por nuestro Miguel de Cervantes. Los otros dos capítulos se ocupaban de la

historia de Hark Olufs, un marinero de 14 años que en 1724 fue capturado por los piratas y esclavizado por el gobernante local en Constantine; y a Gudridur, una mujer islandesa capturada junto con su pequeño hijo y otros cuatrocientos compatriotas más en Islandia en 1627. El capítulo dedicado a Cervantes sigue la tónica general de toda la serie, y en él se alterna la información de una voz en *off* con las intervenciones de prestigiosos especialistas, como la profesora española de Estudios Hispánicos de la Universidad de Cornell de Nueva York María Antonia Garcés, historiadora especializada en el estudio de las relaciones entre el Islam y el Cristianismo, así como en la vida de Cervantes, en especial durante su cautiverio, al que ha dedicado su libro *Cervantes en Argel: historia de un cautivo* (Gredos; Madrid, 2005); los historiadores daneses Mikkel Thorup, de la Universidad de Aarhus, y Anne Fastrup, de la Universidad de Copenhague; el historiador alemán Wolfgang Kaiser, de la Universidad de la Sorbona, París; y los historiadores tunecinos Sadok Boubaker y Raja Bahri Yassine, de la Universidad de Túnez. Para ilustrarlo, se emplean dibujos, grabados, secuencias de películas, recreaciones ficcionalizadas y unas sencillas animaciones creadas por el estudio danés Mark Film en colaboración con el artista estonio Aleksander Rostov.

Don Quichot

Holanda, 2010.

Producción: Het Nationale Ballet y 3 Minutes West, en asociación con la NTR.

Productores y Directores: Adrienne Liron, Jeff Tudor.

Productor y Coreografía adicional: Alexei Ratmansky.

Coreografía: Marius Petipa y Alexander Gorski.

Música: Ludwig Minkus.

Música interpretada por: Holland Symfonia.

Conducida por: Kevin Rhodes.

Música adicional: Anton Simon, Volodymyr Shishkov, Cesare Pugni, Yuli Gerber, Eduard Nápravník, Riccardo Drigo.

Decorados y vestuario: Jérôme Kaplan.

Iluminación: James F. Ingalls.

Fotografía: Arno Warmerdam.

Sonido: Willem van den Berg, Jorik de Beer, Tim Meijers.

Bailarines: Anna Tsygankova (Kitri), Matthew Golding (Basilio), Peter de Jong (Don Quijote), Karel de Rooij (Sancho Panza), Dario Mealli (Camacho), Altin Kaftira (Lorenzo, padre de Kitri), Natalia Hoffmann (Mercedes), Moises Martin Cintas (Espada), Maiko Tsutsumi (Piccilia), Nadia Yanowsky (Juanita), Maia Makhateli (Cupido), Sasha Mukhamedov (reina de las ninfas), Juanjo Arqués (Arlequín), Erica Horwood (princesa), Steven Etienne (diablo), Remi Wörtmeyer (diablo), Milán Madar (rey), Natasja Lucassen (reina).

Color.

Ficción.

128 minutos.

Sinopsis: (Introducción) Don Quijote está en su estudio, leyendo libros de caballería y cae dormido. En sus sueños ve a su amada Dulcinea. Al despertar, trastornado por lo que leyó, decide armarse caballero andante. Le pide a su criado Sancho Panza que le vista con una armadura, y salen en busca de aventuras. (Primer acto) En la plaza de un mercado en Barcelona, la joven Kitri es obligada por su padre, el mesonero Lorenzo, a comprometerse en matrimonio con Camacho, el hombre rico del pueblo, pero Kitri ama al barbero Basilio. Don Quijote llega al pueblo y confunde a Kitri con su amada ideal, Dulcinea. Sacado de su error, decide facilitar la huida de Kitri y Basilio. (Segundo acto) Kitri y Basilio se fugan a las montañas, donde son acogidos por una compañía de actores, a quien cuentan sus andanzas y que les ocultan de la persecución de Lorenzo y Camacho. Aparecen Don Quijote y Sancho, y los actores les invitan a una representación teatral en la que ponen en escena la historia de Kitri y Basilio. Don Quijote, en su locura, confunde la trama con la realidad y la emprende con su lanza contra escenario y actores. En su delirio, se enfrenta a molinos de viento, y cae desmayado. Todos huyen dejándolo solo, y sueña, primero con unos monstruos que le acosan y luego que está en el jardín de su amada Dulcinea, junto a las hadas del bosque. Al despertar de su sueño está su amigo Sancho esperándolo y continúan sus aventuras. (Tercer acto) A la taberna del pueblo llegan Basilio y Kitri a saludar a los amigos. Entran Lorenzo y Camacho buscando a Kitri, la encuentran y Lorenzo le recuerda su compromiso de boda con Camacho. De pronto entra un desconocido, que no es más que Basilio, y en un ataque de supuesta locura finge suicidarse y pide como último deseo casarse con Kitri. El padre de Kitri accede, y entonces Basilio deja de fingir y se une a Kitri. En la plaza del pueblo se celebran las bodas de Kitri y Basilio.

Comentario: Puesta en escena del famoso *ballet* de Minkus/Petipa, cuyo argumento se basa

en diversos episodios de la segunda parte de la novela de Cervantes, sobre todo ‘Las bodas de Camacho’ (capítulos 19 a 22), pero también ‘La aventura de la Cueva de Montesinos’ (capítulos 22 y 23) y ‘El retablo de Maese Pedro’ (capítulos 25 y 26), mientras que la Introducción se toma de los primeros capítulos de la primera parte. Este *ballet* vio la luz por primera vez el 14 de diciembre de 1869 en el Teatro Bolshoi de Moscú y fue objeto de una segunda versión a cargo de Petipa presentada en el Gran Teatro de San Petersburgo el 9 de noviembre de 1871. Ahora, para esta producción a cargo del Het Nationale Ballet de Amsterdam, el prestigioso bailarín y coreógrafo ruso Alexei Ratmansky (director artístico del Bolshoi entre 2004 y 2008, y desde 2009 artista en residencia en el American Ballet Theatre) se basa en la coreografía creada en 1900 por Alexander Gorski sobre la segunda de Petipa, y en la adaptación llama la atención la sustitución de la *troupe* de gitanos que acoge a los huidos Kitri y Basilio en la obra original por una compañía ambulante de actores, lo que permite sustituir la función de títeres de aquella por una representación teatral. Digno de mención es el brillante diseño de vestuario de Jérôme Kaplan, que alcanza su momento más delirante en la pesadilla de Don Quijote del segundo acto, con esos monstruos que le atacan y que parecen sacados de la imaginería de El Bosco. La *première* de la función tuvo lugar el 13 de febrero de 2010 en el Het Muziektheater de Amsterdam, donde fue grabada para la televisión holandesa (NTR/Nederland 2) y emitida el 25 de diciembre de 2010, siendo comercializado en DVD al año siguiente por la compañía Arthaus Musik.

Reseña: “Disfrutamos especialmente de que la versión sea diferente en muchos detalles a la de Rudolf Nureyev, cambiando las partes de la historia y añadiendo más música de Ludwig Minkus, que no estamos acostumbrados a escuchar, nosotros que estamos familiarizados con los arreglos de John Lanchberry realizados para la versión de Rudolf Nureyev para la televisión y que disfrutamos muchas veces en la década de 1980 con el Ballet Nacional Noruego, cuando Rudolf Nureyev y Patrick Dupont bailaron el papel de Basilio en Oslo junto con las bailarinas Leonie Leahy y Sissel Westnes. Este arreglo musical refresca la historia, y aporta muchos detalles nuevos, y no solo detalles, y la posibilidad de nuevos solos. Además, los modernos diseños para los trajes de *ballet* y la escenografía, a cargo del reconocido diseñador francés Jérôme Kaplan, se refieren a los tiempos de Cervantes.” Henning Høholt: “Don Quichotte from Amsterdam at Mezzo”, en *Kulturkompasset*, 4 de febrero de 2012 (última revisión, 20 de enero de 2017).

Don Quichotte

Bélgica/Francia/Alemania, 2010.

Producción: La Monnaie/De Munt, ARTE G.E.I.E, RTBF.be, CANVAS y EXQI-Culture.

Productores: Benoît Jacques de Dixmunde, Kristin Verboven, Jean Wittersheim, Simon Scales, Bernard Coutant, Marianne Wéry.

Realizador: Benoît Vlietinck.

Dirección escénica: Laurent Pelly.

Guion: Henri Cain.

Argumento: basado en la obra *Le Chevalier de la Longue Figure* de Jacques Le Lorrain.

Música: Jules Massenet.

Dirección musical: Marc Minkowski.

Interpretada por: Orquesta sinfónica y coros de La Monnaie.

Escenografía: Barbara de Limburd.

Fotografía: Olivier Losson.

Iluminación: Joël Adam.

Vestuario: Laurent Pelly.

Maquillaje: Suzanne Pisteur.

Sonido: Karl Ancla, Thierry Lequeux, Bertrand Vanvarebergh, Elsa Grelot.

Intérpretes: Silvia Tro Santafé (Dulcinea), José van Dam (Don Quijote), Werner van Mechelen (Sancho Panza), Julie Mossay (Pedro), Camille Merckx (Garcías), Vincent Delhoume (Rodríguez), Gijs van der Linden (Juan), Bernard Villiers (jefe de los bandidos), Aldo De Vernati (bandido), Jacques Does (bandido), Gérard Lavalle (bandido), Pascal Macou (bandido), Marc Coulon (lacayo), André Grégoire (lacayo).

Color.

Ficción

138 minutos

Sinopsis: (Acto 1) Desde el balcón de su casa, Dulcinea escucha, coqueta, las serenatas de cuatro admiradores. Cuando ella se marcha, uno de ellos empieza a alabar a Don Quijote, pero otro, Juan, se burla de "El Caballero de la Larga Figura". Llegan Don Quijote y Sancho, vitoreados por la gente. Cuando queda solo Don Quijote, también canta a Dulcinea, despertando los celos de Juan, que lucha a espada con él. Dulcinea les frena y, encantada

por la caballerosidad de Don Quijote, le pide, para demostrarle su devoción, que este recupere un collar de perlas que le había robado el bandido Ténébrun. (Acto 2) De camino a su misión, Don Quijote escribe un poema a la dama de sus pensamientos, y Sancho le manifiesta su mala opinión sobre ella y sobre las mujeres en general. De repente, divisan unos molinos de viento que Don Quijote toma por gigantes y, ante el horror de su escudero, ataca al más próximo, siendo izado y golpeado por sus aspas. (Acto 3) Es de noche en la sierra, el caballero supone que los bandidos están cerca. Hace guardia mientras Sancho duerme. Los bandidos aparecen y hacen prisionero a Don Quijote, mientras Sancho se esconde. Los bandidos intentan matarlo y él se encomienda a Dios. Ténébrun, el jefe, impresionado por el coraje del anciano, se compadece y le perdona la vida. Don Quijote le explica que necesita recuperar el collar, y Ténébrun se lo entrega y le deja libre. (Acto 4) Hay una fiesta en el jardín de Dulcinea, pero ella está melancólica, rechazando a todos sus pretendientes. Cuando se van todos a cenar llegan Don Quijote y Sancho. Éste le pide una recompensa por sus trabajos y el Quijote le habla de ínsulas, castillos y riquezas. Vuelven Dulcinea y sus invitados y Don Quijote le entrega el collar ante la aclamación general. Aprovechando la ocasión, él la pide matrimonio, no consiguiendo más que risas. Dulcinea, conmovida, dice a sus invitados que se vayan y pide disculpas al caballero, explicándole que sus destinos son diferentes. Regresan todos y se burlan de nuevo de Don Quijote, mientras Sancho le defiende y se lo lleva de allí. (Acto 5) Don Quijote agoniza en una clara noche en el bosque. Recuerda su promesa de recompensa a Sancho y le habla de una isla de sueños. En su último aliento escucha en una estrella brillante la voz de Dulcinea llamándolo desde el otro mundo, y expira.

Comentario: *Don Quichotte* es una ópera del compositor francés Emile Frédéric Jules Massenet (1842-1912), la más exitosa de las seis que le encargó Raoul Gunsbourg para el Teatro de la Ópera de Montecarlo, donde se estrenó el 19 de febrero de 1910 como “comedia heroica” en 5 actos, con libreto de Henri Cain basado en *Le Chevalier de la Longue Figure* de Jacques Le Lorrain (escrito en 1904, y a su vez inspirado en la novela *Don Quijote* de Miguel de Cervantes). La puesta en escena de *Don Quichotte* que ahora nos ocupa fue grabada en directo desde el Théâtre Royal de la Monnaie de Bruselas y emitida el 8 de mayo de 2010 en el canal ARTE, dentro de un espacio presentado por Corinne Boulanger que condujo, durante el intermedio, una semblanza del gran bajo-barítono belga José van Dam en la que se contó con la opinión de Stephan Mösch, redactor jefe de la revista *Opéra*

international, con una entrevista actual grabada al propio cantante y otras con el tenor Frédéric Anspach y el director musical Gérard Mortier. Y es que esta representación fue sin duda excepcional porque José van Dam celebraba sus cincuenta años de carrera, además de su septuagésimo cumpleaños, y porque suponía su adiós a la escena. Señalemos que, para el cine, el cantante intervino en la película *Don Giovanni* de Joseph Losey (1979), en el papel de Leporello, y protagonizó *El profesor de música* (*Le Maître de musique*, 1988), de Gérard Corbiau. Volviendo a esta representación, indiquemos que el diseño de vestuario prescinde de los trajes de época y viste a Don Quijote de manera contemporánea, a los pretendientes con frac y a los bandidos con trajes, sombreros de copa y bombines, y que estos portan pistolas, mientras que Don Quijote sí conserva su lanza y su espada; y el gran acierto conceptual de la escenografía, que forra con hojas de libros el enorme decorado de la sierra y la lengua de libros que desciende desde el balcón de la casa de Dulcinea (lo que hace pasar un momento difícil a la cantante Silvia Tro de Santafé cuando tenga que bajar por ella cantando en el primer acto), corporeizando así la causa de la locura de Don Quijote. En 2012, la grabación de la función fue editada en DVD por el sello Naïve, aportando como extra un documento que seguía la gestación del proyecto, desde la elección de los solistas hasta los últimos ensayos, pasando por la construcción de los decorados, e incluía entrevistas con José van Dam, Laurent Pelly y Peter Caluwé, director de La Monnaie.

Reseña: “Tal vez las palabras pronunciadas por el moribundo Quijote de Jacques Ibert sirvieron de base para el concepto de la puesta en escena de la ópera de Massenet dada en Bruselas hace dos años. ¡Por fin un *Don Quichotte* inteligente, que tiene algo más que ofrecer que recetas trasnochadas como el teatro dentro del teatro! Laurent Pelly abrió con una idea simple: Don Quijote ha devorado demasiadas novelas, ha consumido demasiado papel, y es un anciano leyendo solo en casa cuando le encontramos al levantarse el telón. Cuando aparezca el coro, entendemos que estas son las criaturas nacidas de su imaginación: los hombres visten trajes de españoles de comedia, pero realizados con una tela idéntica al papel pintado, y las mujeres están vestidas de bailaoras de flamenco, pero sus trajes blancos están hechos de papel garabateado. Y montones de hojas de papel se van a multiplicar por el discurrir de los actos, formando el paisaje por el que evolucionan Don Quijote y Sancho en el curso de sus aventuras.

Marcada por el centenario de la creación de la obra, esta serie de representaciones en Bruselas supuso principalmente la ceremonia de despedida para José Van Dam, en la que

tuvo la oportunidad de lucir la testa de Massenet -bigote y cabellos blancos-, además del aspecto quijotesco mediante el añadido de una de una barba afilada a partir del segundo acto. Obviamente, ni Chaliapin ni Vanni-Marcoux, los dos creadores del papel en Montecarlo y París, estaban en el final de su carrera, y sabemos que lo encarnaron en plena posesión de sus facultades, pero esto está lejos de ser el caso del gran cantante belga, devenido más barítono que bajo, contrariamente a lo que establece la partitura. El problema se planteó ya, en mucha menor medida, durante la grabación realizada en el año 1993. Si la voz no siempre cumple con las intenciones, las cualidades de actor y la fortuna siguen sin embargo intactas (excepto cuando José Van Dam se equivoca con el texto, que pasa varias veces).

Un Oliver Hardy al encuentro de Stan Laurel, Werner Van Mechelen es un colorido Sancho Panza, cuya silueta tiene la redondez requerida: apenas uno le oye un instante deducimos que su lengua materna es más el flamenco que el valón. Ridículo como es debido en los tres primeros actos, luego asume el papel de defensor de su amo con toda la brillantez vocal necesaria. Más conocida en el repertorio barroco –cantó muchas veces bajo la dirección de René Jacobs- Silvia Tro Santafé es una rossiniana, pero también cantó Charlotte en *Werther*. La *mezzo* española sostiene en Dulcinea un timbre de una oscuridad apreciable en los graves, que a veces recuerda a Agnès Baltsa, y una dicción un tanto exótica (¡las ees mudas!) pero muy claramente articulada. Y su acento tiene al menos el mérito de ser «geográficamente correcto». Los cuatro galanes de Dulcinea, bien que francófonos tres de ellos, no siempre tienen un francés muy natural, pero su papel es tan limitado que no supone demasiado inconveniente.

Viejo cómplice de Laurent Pelly para los Offenbach que han hecho historia, Marc Minkowski fustiga y azota su orquesta, sin dejar nunca que la música languidezca (gana diez minutos con respecto a la versión de Plasson). Ni un tiempo muerto, sino que la emoción está siempre ahí, sobre todo en la fantasía para violonchelo que separa los actos 4 y 5, y en general a lo largo del último acto (...). (Bury, Laurent: “Si tous les livres m’ont tué, il suffit d’un pour que je vive”, en *ForumOpera.com*, 6 de abril de 2012; última revisión, 21 de enero de 2017).

Don Quixote

Irlanda, 2010.

Producción: Good Dog Films Ltd-

Director: Peter J McCarthy.

Color.

Ficción.

4 minutos.

Sinopsis: Un anciano recorre las calles y los parques de una ciudad con mirada alucinada, mientras vemos lo que parecen ser unos *flashbacks* de su vida pasada con su familia. No sabemos lo que busca, pero al final parece encontrar algo de placer en la luz del sol.

Comentario: Videoclip realizado para la canción *Don Quixote*, perteneciente al álbum *Hither Thither* de la banda de rock O Emperor, quinteto procedente de Waterford (Irlanda) al que podemos ver tocando en la calle. La obra estuvo nominada a Mejor videoclip del año en los Irish Music Television Awards de 2010. A la vista del contenido de la imagen y de la letra de la canción, la referencia al hidalgo cervantino se antoja sumamente tenue.

El andante y su sombra

España, 2010.

Producción: El Baldoquín.

Producción ejecutiva: María Gracia Merlo.

Dirección y guion: Ignacio Guarderas Merlo.

Argumento: inspirado en el libro *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes.

Fotografía: Xavier Macià Fernández.

Montaje: Ignacio Merlo.

Sonido: Sebastián Fernández Fuentes, Manolo Martínez Moreno, Miguel Calvo 'Maiki'.

Intérpretes: Eduardo Carrasco Galdó (Juan), Manuel Jesús Luis Rodríguez (Manuel), María Khan Ayesha (María), Sebastián Fernández Fuentes (Sebas), Manolo Martínez Moreno.

Color.

Ficción.

28 minutos.

Sinopsis: Juan y Manuel salen de Granada para grabar con una cámara de video y un micrófono. En Capileira se alojan en una casa rural regentada por una pareja, Sebas y Jamila. Juan es testigo de las discusiones de la pareja, pero piensa que la mujer está cautiva y hay que rescatarla, a lo que Manuel le pide que no se meta. Otro día, grabando en una calle del pueblo, Juan confunde unos ruidos con el fragor de una batalla a caballo entre los moriscos y el rey Felipe II, lo que provoca la risa y la preocupación de Manuel. El día que se marchan de la casa rural, Juan le roba a Sebas su boina, y además María se une a ellos. Los tres llegan a una ciudad costera, donde esa noche María y Manuel se acuestan. Grabando al día siguiente, Juan, que lleva puesta la boina de Sebas, confunde una barca con un navío de Tarik, pero Manuel le dice que la barca es una patera. Por su parte, María trata de vender un paquete de droga, que ha robado a Sebas, a un traficante local. Mientras, la patera llega a tierra y sus ocupantes saltan y corren tierra adentro. Juan va tras de ellos y Manuel lo graba todo, tras lo que tiene una especie de revelación y empieza a delirar con la posibilidad de realizar una gran producción histórica de moros y cristianos. Juan y Manuel regresan a Granada, donde este último prosigue con su sueño de la superproducción y empieza a escribir el guion de la misma, ante lo que Juan sale corriendo a su casa y se mete en la cama.

Comentario: En este cortometraje Ignacio Guarderas (Málaga, 1976) nos propone una relectura de la novela de Cervantes donde la pareja literaria trasmuta en un equipo de cineastas, y en sus andanzas podemos encontrar sobre todo el espíritu de aquella, empezando por la fisonomía y el carácter de sus protagonistas: Juan, alto y delgado, barbado e introvertido, con la percha de sonido en ristre cual lanza, es sin duda la imagen del Caballero de la Triste Figura; mientras que Manuel más bajo, extrovertido y con cojera, cargando con el pesado equipo de grabación, es la del fiel escudero Sancho Panza. Juan, al igual que Don Quijote, oye cosas que confunde en su imaginación, ante la mirada incrédula de Manuel, y esto lo explica así el propio Guarderas: “El sonido es por donde entra la locura, digamos, y Sancho representa el objetivo, lo objetivo, lo que representa la cámara, eso que parece que no engaña. Esa es un poco la dinámica que yo le imprimo a esos dos personajes” (Samuel Alarcón: *El cine que viene*, en Radio 5, el 25 de marzo de 2014; <http://www.rtve.es/alacarta/audios/el-cine-que-viene/cine-viene-andante-su-sombra-25-03-14/2452389/>). Si bien, como en *Don Quijote*, hacia al final se producirá la quijotización de Manuel, mientras que por su parte Juan parece recobrar la cordura.

El cortometraje fue grabado en febrero de 2008 en Granada, Capileira y Almuñécar, si bien

su montaje fue posterior. Y, al parecer, en un principio este proyecto debía ser un largometraje, según relata el propio director en una entrevista de 2008: "Estoy trabajando en un largo que se titulará *El caminante y su sombra* y que estamos rodando en la Alpujarra y en la costa de Granada" (Valverde, Fernando: "Imágenes de poesía", en *El País*, 23 de marzo de 2008).

Las aventuras de Don Quijote

España, 2010.

Producción: Milímetros S.A., M5 Audiovisual, S.L., Canal Sur Televisión S.A.

Productores: Ángel Izquierdo, Carmen Pérez, Pilar Ortega Espejo.

Productora ejecutiva: Lucía Gómez.

Dirección: Antonio Zurera.

Guión: Antonio Zurera.

Argumento: basado en la obra de Miguel de Cervantes.

Música: Emilio Alquézar.

Montaje: Ángel Izquierdo.

Directora de producción: Elena Gómez.

Director de animación: Javier Guijarro.

Diseño fondos: Miguel Ángel Aisa.

Modelos de personajes: Miguel Ángel Aisa, José Marcelo Souto, Jordi Codina, Manuel Trujillo.

Sonido: Raquel Valls, Carmelo Hurtado, Jaume Espinal, David Rodríguez Amarica.

Director de doblaje: Carlos Nogueras.

Intérpretes (voces): Alfonso Valles (Don Quijote), Jorge Pons (Sancho), Pepe Antequera (Cervantes), Nuria Trifolk (sobrina), Michael Cermeno (maese Gastón), Pilar Morales (mamá Ratón), Carmen Ambrós Cerón (Inés), Carme Clavell (Íñigo), Ariana Giménez (Diego), Vicente Gil (ventero), Rosa Guillén (Pinokio), Rafael Turia (don Pedro/loro), Carles Lladó (conejo), Joan Massotkleiner (dragón), Nick Chapman (león), Gloria González (ventera), Albert Vilar (Rocinante/guardia Sargento), Joaquím Rosell (guardia Cabo), Óscar Redondo (caballero), Ramón Rocabayera (gigante/Segismundo), Tasio Alonso (John Silver), Daniel Albiac (diablillo).

Color.

Animación.

76 minutos.

Sinopsis: Un caballero de blanca armadura lucha, sucesivamente, con un caballero vestido de negro, con una especie de planta carnívora y con un robot venido del espacio manipulado por un buitre, y a todos vence. Es don Quijote de La Mancha, personaje salido de la pluma de Miguel de Cervantes, quien comparte su escritura en soledad con un ratoncito que cada noche acude a su escritorio a robarle algo de queso. El ratón comienza a contarle a su familia las aventuras que relata el libro, protagonizadas por Alonso Quijano, quien de leer muchos libros de caballería decide hacerse caballero andante, ante el estupor del ama y de su sobrina. Se hace llamar don Quijote de La Mancha y a su caballo, Rocinante. Busca a una dama a quien servir, y la encuentra en la persona de la señorita Dulcinea, la profesora de la escuela, y parte en busca de aventuras para que le encuentren. Don Quijote llega a un hostel que toma por un castillo, y al ventero y su mujer por los señores del mismo. Mientras, el ama y la sobrina descubren su ausencia, y se lo cuentan al cura, quien decide dar parte a las autoridades. En la venta, don Quijote prueba las delicias de la *nouvelle cuisine* de la mano del cocinero francés y, más tarde, le pide a un sorprendido ventero que le arme caballero. Imaginando que se pueda tratar de una buena publicidad para el hostel, el ventero sigue la corriente a don Quijote, quien esa noche vela sus armas en el patio, junto al pozo en el que una rana le dice que se trata de una princesa encantada y que para romper el hechizo tiene que echar cinco monedas de oro al pozo. En esto llegan dos arrieros, uno de ellos se acerca al pozo y tira la armadura de don Quijote, quien indignado le reta, tirándole al suelo con una llave de judo. El ventero decide vestirle caballero para que no cause más problemas, y don Quijote parte orgulloso hacia su casa pensando en buscarse un escudero. De camino auxilia a un joven criado al que su amo amenaza con azotar por, según él, perder sus ovejas, a lo que el joven replica que aquel no le paga lo que le debe. Don Quijote hace prometer al amo que pagará al muchacho, pero cuando se marcha, el amo persigue al chico para azotarlo. Don Quijote recalca en un área de recreo donde se celebra el 7º Congreso Interplanetario de Vendedores de Seguros, cuyos integrantes invitan al caballero a compartir su paella, pero este acepta si aquellos confiesan que Dulcinea es la más bella dama; pero estos se burlan, y Don Quijote arremete contra ellos con tan mala fortuna que pincha un nido de avispas con su lanza, desperdigando la reunión y dando con el caballero

con sus huesos en el suelo. Al atardecer, llega al lugar, montado en su burro Platero, el guardabosque Jr, vecino de Alonso Quijano, a quien auxilia y acompaña a su casa, donde el ama y la sobrina cenan con el cura y el barbero, quienes concluyen que los libros de caballería son la causa de su locura, y deciden quemarlos al día siguiente. Pero durante el escrutinio se entretienen con la lectura y se arrepienten, tomando la decisión de tapiar la biblioteca y acordando decirle a don Quijote que un malvado genio se los llevó. Pasan los días y don Quijote, que parece recuperado, comparte veladas con el cura y el barbero, pero sobre todo pasa largo tiempo en compañía de un vecino llamado Sancho, al que convence de que sea su escudero a cambio de hacerle gobernador de una ínsula. Familia y amigos ven con preocupación que don Quijote parece volver a las andadas y, aprovechando que ha llegado al pueblo un famoso psicoanalista de Viena, Sigmund Freud, deciden pedirle que lo trate. Pero este resulta estar como una regadera, confesando al caballero que él lo que desea es ser explorador espacial y teme ser espiado por extraterrestres, dejando a todos estupefactos. Así, Don Quijote y Sancho parten al amanecer y, en una pausa para el desayuno, se encuentran con un inglés que pregunta por el camino a Madrid, donde va a promocionar un nuevo deporte que consiste en darle patadas a una pelota: el fútbol, pero Don Quijote le dice que no le ve mucho futuro al invento. De nuevo en camino, de repente divisan unos molinos de viento que don Quijote toma por gigantes; aparece la pelota de fútbol rodando hacia ellos, y don Quijote, para salvarla, cabalga contra ellos lanza en ristre, pero le golpean y uno de ellos se lo traga... El interior del molino/gigante es como una gran fundición, sobre cuya lava flotan libros, y sobre uno de ellos vuelan don Quijote y Sancho, llegando hasta una isla con un árbol cuyas hojas son páginas de libros. Se trata del árbol del conocimiento, y en él habita un dragón llamado Friedrich Sócrates von Gutenberg, impresor y librero, al que le piden ayuda para salir del interior. Este les dice que la respuesta está en el corazón de la ballena que surca el firmamento, y allí les lanza, donde son tragados por el cetáceo. En su barriga se encuentran con Pinocho, quien les acompaña a la Casa del Tiempo para ver si les pueden dejar salir. Sobre una burbuja, viajan entre montañas y estructuras formadas por libros y se cruzan con muchos personajes, seres que esperan para nacer a través de los libros, decisión que se toma en la Casa del Tiempo, que está custodiada por un gigante de dos cabezas. Este pide la documentación a los dos extraños, ante lo que Don Quijote se indigna e insulta al gigante, que rompe a llorar. Pinocho les dice que es una buena persona, pero que han de tomar precauciones para evitar que destruyan su mundo.

Don Quijote ve la oportunidad de defender una buena causa, ante la impaciencia de Sancho que quiere salir cuanto antes, y se ofrece a ayudarles. Inmediatamente hace acto de presencia el mago Dun Dun, que quiere destruir la Casa del Tiempo y acabar con los libros. Es entonces cuando descubrimos que toda esta aventura en el interior del molino/gigante es una invención del padre ratón y no de Cervantes, pero sigamos... El mago reconoce a don Quijote, al que dice tener manía, y le dispara con su cañón, pero llega entonces hasta don Quijote el balón de fútbol y de una patada taponó el arma, destruyendo la nave del mago y salvando la Casa del Tiempo. Pinocho les da las gracias y les pregunta su nombre, y al saber que está frente a don Quijote de La Mancha y su escudero Sancho Panza les apremia a salir del interior de la ballena y buscar al conejo, con el que se han cruzado varias veces, para que les ayude a volver a su mundo. Fuera de la ballena, el Señor de los Mocos intenta capturarles, pero solo consigue atrapar a Sancho, a quien utiliza para atraer a don Quijote hasta la Isla de Capitán Flint. Camino de ella se adentra en un laberinto de libros, hasta que da con el de *La isla del tesoro*. Se mete dentro de él, dándose de bruces con unos piratas que buscan un tesoro y que tienen secuestrada a una niña. Somete a los piratas y libera a la niña que, ante su sorpresa, le dice a don Quijote que le estaba esperando para protegerle y se presenta: es Alicia, la del país de las maravillas. Pero aparece el Señor de los mocos sobre un robot de largas extremidades con el que quiere destruirle. Don Quijote lucha como puede, pero será Sancho quien de una certera pedrada destruya al robot. Sin apenas tiempo para despedidas, llega el conejo en un globo para ponerles en el camino a casa, atravesando mares de letras y mundos de libros hasta que llegan ante el de *Don Quijote de La Mancha* y, al abrir sus páginas, son transportados... Entonces vemos como Sancho despierta a don Quijote, que yace frente a un molino de viento. Recuperado, amo y escudero van por el camino charlando amigablemente cuando don Quijote divisa una polvareda que identifica con un poderoso ejército de rufianes, pero Sancho solo ve un rebaño de ovejas...

Comentario: Lo que a principios de 2005 se anunció como el ambicioso proyecto de adaptar la primera parte de *El Quijote* en una serie de animación 2d para Televisión Española, de 52 capítulos de 13 minutos de duración cada uno, con el título de *Aventuras y desventuras de don Quijote*, acabó convertido en 2010 en el largometraje que ahora nos ocupa. Por el camino se cayó la participación de la cadena pública y la palabra “desventuras” del título, y se procedió a una necesaria reducción del argumento, que además se vio sometido a un cambio de concepto. Y es que si bien la película adapta, a veces de manera

fiel y otras de manera más libre, solo algunos capítulos de la primera parte de la novela, los autores se toman continuas licencias en forma de anacronismos en la puesta en imágenes para potenciar la dimensión cómica, con continuos guiños a la audiencia infantil a la que va dirigida, limando de paso los aspectos más áridos y patéticos. Así, por la cinta desfilan extraterrestres y robots, superhéroes con forma de toro y caballeros como Godofredo Gorrón y hasta don Batman de Gotham, por no mencionar a esa familia de ratones que aparece cada cierto tiempo y que son quienes nos narran la historia de don Quijote. Por su parte, en los diálogos conviven frases literales de Cervantes con referencias contemporáneas, así como comentarios con algún leve apunte social (el machismo, el cambio climático, etc.). Pero lo más llamativo es que, tras el episodio de los molinos de viento, la película abre un largo episodio que supone toda una declaración de amor a la literatura y a los libros, una oda a la imaginación y a la necesidad de soñar, y que luego sabremos que es fruto del sueño de don Quijote mientras está inconsciente (reminiscencia quizás del episodio de la Cueva de Montesinos de la segunda parte de *El Quijote*), y a su vez una invención de papá ratón. Ya antes habíamos visto cómo, durante el escrutinio de la biblioteca de Alonso Quijano (donde conviven con total naturalidad desde el *Amadís de Gaula* a *Harry Potter*, de *Tirant lo Blanc* a *La bella durmiente*), la sobrina, el cura y el barbero se entretienen con la lectura de los libros y finalmente son incapaces de quemarlos, mientras que en el viaje onírico por el interior del molino aparecen desde el conejo blanco de *Alicia en el país de las maravillas* hasta Pinocho, pasando por la propia Alicia o los piratas de *La isla del tesoro*, y todo el episodio en sí nos trae a la memoria *El mago de Oz*.

Una de las ideas que se ha conservado del proyecto original es que, a excepción del propio Miguel de Cervantes, los principales personajes de la película son animales, buscando, según sus responsables, una mejor identificación y asimilación del contenido por parte del público infantil. Así, “Don Quijote será encarnado por un soñador lince, quizás el más quijotesco de los representantes de la fauna ibérica, y Sancho Panza por un inquieto ratón, contrapunto perfecto de nuestro quimérico amigo, por la aparente imposibilidad de su relación, y un guiño reconocible a la diversidad y multiculturalidad de las sociedades contemporáneas”. En otros personajes el antropomorfismo juega con gracia con diversos tópicos, como que el inglés sea un león, el malvado Dum Dum un buitre, o Freud... una cabra.

Los responsables de la película son dos veteranos como Ángel Izquierdo y Antonio Zurera, que a finales de los años setenta colaboraron en series de Hanna Barbera y que coincidieron

en los estudios de Cruz Delgado, donde Zurera trabajó en su *Don Quijote* televisivo. Ambos fundaron en 1983 la productora especializada en animación Milímetros, con la que crearon series televisivas como *D. Fenders* y películas como *Dragon Hill (La colina del dragón)* (2002) y su secuela, *El cubo mágico* (2006), *RH+. El vampiro de Sevilla* (2007) y la tercera entrega de la saga *Dragon Hill, El corazón del roble* (2012). Para la producción de *Las aventuras de don Quijote* emplearon más de dos años (del 1 de marzo de 2007 al 3 de junio de 2009, según datos del ICAA), estrenándose el 26 de noviembre de 2010, y, de nuevo según el ICAA, fue vista por 1.464 espectadores que dejaron una recaudación de 9.795,25 euros. Sin duda, mereció mucha mejor suerte una película que estuvo nominada a los Premios Goya de 2011 y que obtuvo los premios a la mejor película de animación en los festivales de Vancouver (Canadá, 2010), Montevideo (Uruguay, 2011) y Eurofilm (Marbella, 2011).

Reseña: “Desde luego, todo lo que sirva para promocionar –en caso de que hiciera falta– una obra literaria de tanta grandeza como la que sirve de base a la película ya sería motivo de alegría. Pero es que *Las aventuras de Don Quijote* amplía su marco de sintonía con el público infantil al filmarlo con la fluidez, sencillez y emotividad imprescindible en estos casos. De ahí que la recomendable cinta de Antonio Zurera cale en el ánimo de la chiquillería con evidente facilidad y capacidad de fascinación. Así pues, las peripecias del grandioso Manco de Lepanto están descritas aquí con el encanto propio de los cuentos de hadas clásicos. Al tiempo, todos los grandes temas del Quijote, que son los grandes temas de la humanidad, aparecen convenientemente extractados, simplificados y ordenados para el mejor entendimiento de los juveniles espectadores a los que va destinado. Desde la ambición, el amor y las armas, hasta el bien y el mal, la envidia, la muerte, la pobreza, la fantasía o los sueños, el pequeño espectador –y también el público adulto– tiene ahora la oportunidad de disfrutar de lo lindo con esta historia hecha con amor y situada ‘en un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme’.” (Merikaetxebarria, Anton: “En un lugar de La Mancha...”, en *elcorreo.com*, 7 de diciembre de 2010 (última visita, 22 de enero de 2017).

Quixote

EE UU, 2010.

Producción: Classics in Miniature, Inc.

Productora: Steven Ritz-Barr.

Productora asociada: Lynda Lester.

Productor ejecutivo: Beate Ritz.

Dirección: Hoku Uchiyama, Steven Ritz-Barr.

Guion: Steven Ritz-Barr.

Argumento: basado en la novela *Don Quijote* de Miguel de Cervantes.

Diseño de marionetas y fabricación: Eugene Seregin.

Fotografía: Hoku Uchiyama.

Música: Jeremy Yeremian.

Canción: *Colo Colo*; música e intérprete: Jeremy Yeremian; letra: Pablo Munguía, Jeremy Yeremian.

Montaje: Hoku Uchiyama, Gabe Sena, Heidi Zimmerman.

Director técnico, iluminación y atrezzo: Sebastian Chardon.

Dirección de marionetistas: Steven Ritz-Barr, Eugene Seregin, Leo Ritz-Barr.

Marionetistas: Beate Ritz, Julian Ritz-Barr, Sijia Luo, Clara Dykstra.

Dirección artística: Steven Ritz-Barr, Sebastian Chardon, Eugene Seregin, Sharon Burian, Sijia Luo, Clara Dykstra.

Sonido: Michael Simpson.

Efectos visuales: Luis López.

Intérpretes (voces): Michael York (don Quijote), Gino Compagna (Sancho Panza), Conrad Bishop (titiritero), Iliana Carter (sobrina), Lynda Lester (ama), Brooks Elms (señor del criado), Steven Ritz-Barr (criado/ventero), Hoku Uchiyama (mercader), Michael Simpson (mercader/pastor).

Color.

Ficción.

28 minutos.

Sinopsis: 1605, sur de España. Alonso Quijano se pasa las noches en vela leyendo libros de caballerías, ante la preocupación de su sobrina y del ama de casa. Cuando se queda dormido, sueña que es un caballero que protege a su dama de fieros dragones, y al despertar toma la determinación de convertirse en caballero andante. Del baúl de su abuelo consigue armadura, escudo, bacía y espada, decide llamarse don Quijote de la Mancha y a su caballo Rocinante, y parte a desfacen entuertos. Se topa con una campesina, y decide que

sea Dulcinea, la dama de sus pensamientos. Ya en camino, un pastor está dando latigazos a su joven criado, llamado Andrés, por no cuidar bien el ganado. El chico alega que le debe dinero, y don Quijote obliga al pastor a dejarle libre y pagarle lo debido, cosa que jura hacer el pastor en cuando llegue a casa, y don Quijote marcha satisfecho. Al poco se encuentra con dos mercaderes, a los que exige que confiesen que no hay mujer más bella que su Dulcinea. Como se niegan, don Quijote se lanza contra ellos, pero Rocinante tropieza y caen, aprovechando los mercaderes para darle una paliza en el suelo. Allí inconsciente le encuentra un campesino vecino suyo, Sancho Panza, que le lleva a su casa. Mientras convalece en la cama, la sobrina y el ama, que culpan a los libros de caballerías de lo sucedido, deciden quemarlos. Pero don Quijote no desiste, convence a su vecino de que sea su escudero con la promesa de darle el gobierno de una ínsula y parten de nuevo los dos. Enseguida se encuentran con unos molinos de viento, que don Quijote toma por gigantes y, sin que Sancho pueda impedirlo, se lanza contra el primero de ellos, quedando enganchado en sus aspas y dando con sus huesos en el suelo. Todo lo atribuye don Quijote a encantamientos que mudan las cosas, y prosiguen camino. Se topan con un rebaño de ovejas, que don Quijote toma por un poderoso ejército, y de nuevo acomete lanza en ristre. El pastor, horrorizado, la emprende a pedradas con don Quijote, dejándole malherido. Al día siguiente llegan a una venta, donde esa noche va a tener lugar una función de títeres. Se sientan con el público, entre el que se encuentra el criado Andrés, y el titiritero anuncia la representación: la historia de la princesa mora Zoraida, enamorada del caballero cristiano Saavedra cuando estaba preso en Argel, y encerrada por su hermano para impedir la relación. Saavedra la rescata y huyen, siendo perseguidos por el hermano. En ese momento, don Quijote encoleriza y decide intervenir para salvar a la pareja, destrozando el escenario y los títeres. Cuando le hacen ver que solo son títeres y no personas reales, don Quijote de nuevo piensa que ha sido objeto de encantamiento y acepta pagar los desperfectos. Se marchan de la venta, y al poco se dan cuenta de que alguien les sigue: es el criado Andrés, que le cuenta que su señor, al marcharse don Quijote, le dio tal paliza que casi le mata, y que por ello le maldice y le odia. Don Quijote, triste y avergonzado, decide emprender el regreso a casa. En el trayecto, don Quijote va recuperando la cordura y viendo la hermosa realidad tal cual es.

Comentario: Esta adaptación de la obra de Cervantes se centra fundamentalmente en los capítulos iniciales de la primera parte de *El Quijote*, de la que pone en escena con cierta

libertad determinados episodios de los capítulos 1, 2, 4, 5, 6, 7, 8 y 18. La última parte en la venta recrea el episodio del retablo de Maese Pedro, capítulos 25 y 26 de la segunda parte, pero con una variación: el titiritero, en lugar de representar el romance don Gaiferos y su esposa Melisendra de la novela, pone en escena la historia de la mora Zoraida y el cristiano Saavedra (una clara referencia a Cervantes), inspirada en la historia del cautivo Ruy Pérez de Viedma y Zoraida de los capítulos 39 a 42 de la primera parte de la misma (que, como sabemos, es muy probable que contenga vivencias del propio Cervantes de cuando estuvo cautivo en Argel). Y el final de la película se precipita con la reaparición del criado Andrés (capítulo 31 de la primera parte), que hace que don Quijote emprenda el camino de su casa en el “sur de España” (sic) y recobre la razón, sin necesidad de morir en la cama, como en el final de la segunda parte de la novela.

Lo más llamativo de esta producción es que, si bien no se trata de la primera vez (véase la serie portuguesa *Don Quixote e Sancho Panza*, realizada en 1992 por Cecília Netto), los “actores” son marionetas, detrás de las cuales está el talento artístico del estadounidense Steven Ritz-Barr, quien se formó en París, donde aprendió el arte de la marioneta de la mano Jean-Loup Temporal. Lleva más de treinta años dedicado a este mundo, combinando los espectáculos en vivo con el trabajo en películas como *Batman vuelve* (1992), *Hombres de negro* (1997) o *Alien resurrección* (1997), entre otras. Su carácter inquieto e innovador le decidió a plasmar su arte en piezas cinematográficas, con los clásicos de la literatura como fuente argumental. Surge así *Faust* (2008), al que siguen *Quixote* (2010) y *Lorelei* (2015), y con Juana de Arco como protagonista de la siguiente obra aún en producción, en una serie denominada *Classics in Miniature*. Son producciones muy cuidadas en todos sus aspectos artísticos, empezando por el atractivo diseño de las marionetas y de los diversos y variados decorados, pasando por la iluminación y el sonido, y terminando por el doblaje, para el que en ocasiones se cuenta con algún actor conocido, como es el caso de Michael York en esta adaptación de la obra de Cervantes. Volviendo a esta, señalemos el hecho de que la inclusión del episodio basado en el personaje del titiritero Maese Pedro da lugar a un curioso momento cuando los protagonistas (unas marionetas, no lo olvidemos) sean espectadores de un espectáculo de marionetas (más pequeñas y sencillas), lo que redonda en un juego metaficcional que haría las delicias del escritor alcalaíno. Y por último, indicar que se contó con el asesoramiento del destacado cervantista estadounidense Howard Mancing, profesor de la Universidad de Purdue (West Lafayette, Indiana), y que la película

está dedicada a la memoria del marionetista Steve Meltzer (1953-2009). La edición en DVD de este *Quixote* incluye como extras un *making of* de la película y una breve pieza sobre Don Quijote en el cine a cargo de Howard Mancing.

Por cierto, en la página web de la productora, en una nota fechada en junio de 2013, Steven Ritz-Barr anunciaba que estaba en negociaciones para producir 12 episodios de este *Quixote* para la Televisión Española, proyecto que le estaba ocupando la mayor parte de su tiempo, incluyendo la necesidad de aprender español para poder entender al intérprete. Proyecto del que no tenemos más noticias.

Tángjǐkědé/魔俠傳之唐吉可德/Don Quixote

China/Hong Kong, 2010.

Producción: Filmko Entertainment Limited, Shenzhen Golden Shores Films.

Productores: Kiefer Liu, Dominic Yip, Liu Qing, Han Lei, Sunny Chen.

Director: Ah Gan.

Director de escenas de acción: Hung Yan Yan.

Guion: Ah Gan, Yu Bai Mei, Jackie Poon.

Argumento: basado en la novela *Don Quijote de La Mancha* de Miguel de Cervantes.

Fotografía: Chan Chor Keung.

Música: Zhao Zhao.

Canción original: *Fearless*; letra: Riley Lam; música: James Ting; intérprete: Theresa Fu.

Coreografía: Hua Ming.

Montaje: TK Tang.

Diseño de producción: Daniel Fu, Angel Yu.

Dirección artística: Fang Ling.

Decorados: Wang Quan He.

Diseño efectos visuales: Ah Gan, Jenny Jiang.

Diseño efectos especiales de maquillaje: Wang Nai Peng.

Vestuario: Maggie Wang, Angel Yu.

Maquillaje y peluquería: Su Zhi Yong.

Sonido: Yin Jie, Zhao Ying.

Intérpretes: Guo Tao (Tang Fanghai/don Quijote), Wang Gang (Sang Qiu), Karena Lam (Sang

Cuihua/princesa Fragancia), Miao Pu (Jin Xiang Tong), Liu Hua (Ling Hu), Paul Chun (Dong Fang), Hai Yi Tian (Xi Men), Ying Zhuang (Si Ma Wan), Hong Jian Tao (ventero), Hung Yan Yan (eunuco de negro), Wang Shuang Bao (el Padrino), Li Jing (Hen San), Niu Ben (padre de don Quijote), Fang Qing Zhuo (madre de don Quijote), Ba Duo (mendigo anciano), Na Wei (asesor oficial), Li Jing Tong (padre de Xiao Yun), Feng Li (campesino de la isla), Deng Jia Jia (mujer en el burro), Dong Li Fan (esposa de Sang Qiu), Mo Xiao Qi (mujer de la isla), Zhang Jin Ming (prostituta famosa), Sun Xing (caballero errante 1), Xiao Jian (caballero errante 2), Li Xiao Chuan (caballero errante 3), Zhang Ke Jia (caballero errante 4), Jo Yang (caballero errante 5), Li Yu (caballero errante 6), Rong Xiang (carnicero), Liu Ya Jin (cocinero), Yan Guan Ying (sastre), Tao Rui (chica comprano un pájaro), Xiao Shen Long (actor), Jin Wawa (actriz), Liu Yong Ling (esposa de campesino), Gao Ya (esposa de campesino), Liu Jin (contable), Xing Xiao (aldeano), Chen Zhi (sirviente de negro), Chi Li Fei (hija de Sang Qiu), Zhou Hao (hijo de Sang Qiu), Deng Ming Jiang (sirviente de Dong Fang).

Color.

Ficción.

111 minutos.

Fecha de estreno: 15 de octubre de 2010.

Sinopsis: China, dinastía Tang. Tang Fanghai es una pesadilla para sus padres, un adulto soñador que vive en un mundo de novelas de artes marciales y de sus héroes, los caballeros andantes. Un día decide dejar su hogar y hacerse caballero andante, llamándose a sí mismo don Quijote, vistiendo una armadura, bautizando a su caballo con un nombre de fantasía, y convirtiendo a una chica de la aldea, Sang Cuihua, en su idealizada amante, la princesa Fragancia. Después de pagar a un viejo mendigo que vive en la cima de una montaña para que se deje vencer y así "desbloquear" sus poderes mágicos, Tang Fanghai combate con el villano Ling Hu, cuyo líder de la secta, el Padrino, desea fugarse con Sang Cuihua. Tang Fanghai es incapaz de evitar el secuestro de Sang Cuihua, pero recluta a su vecino Sang Qiu como su escudero con la promesa de convertirlo en gobernador de una isla. De camino hacia la capital, Chang'an, don Quijote se imagina que un molino de viento es un endemoniado torbellino que está a punto de aplastar a un ejército, y "lo derrota". Y en una venta, lucha y derrota a otro de los sicarios del Padrino, el epiceno Xi Men. Cuando don Quijote llega a la capital, ya se ha hecho famoso como un heroico caballero andante, y se enfrenta a Ling Hu, a Xi Men y a su tirano colega Dong Fang en el cuartel general de su secta,

donde Sang Cuihua está allí retenida para el placer del Padrino.

Comentario: Hasta donde sabemos estamos ante la primera adaptación de las aventuras del personaje de Cervantes en la cinematografía China, y también ante una versión muy libre de ella, tanto en el argumento como obviamente en la ambientación y demás aspectos iconográficos. Los productores destinaron un gran presupuesto para a película, que se rodó en 3D, siendo al parecer la primera película de su país en adoptar este formato de exhibición, estrenándose en unas 1.700 salas de todo el país. Como curiosidad, señalemos que su director, Ah Gan, cuenta en su haber con un título anterior que es un *remake* de la película de Pablo Berger *Torremolinos 73*, que allí se conoció, en su título en inglés, como *Two Stupid Eggs*, y que tuvo bastante éxito.

Reseña: “En suma, el enfoque de Ah Gan del personaje de don Quijote ofrece un cambio interesante en el desarrollo original de la historia. Mientras que en la novela de Cervantes, la derrota del caballero a manos de Sansón Carrasco representa la decadencia de un noble que finalmente acepta su propia existencia absurda, en la película de Ah Gan la paliza y derrota de don Quijote constituye una fase necesaria en el arte de la guerra para alcanzar la victoria al final. Siguiendo la filosofía de los estrategas Sun Tzu y Sun Bin, Ah Gan dibuja a su héroe como un individuo que controla la mente de su enemigo permaneciendo en calma y no dejándose llevar por su ira y sus impulsos. Esta nueva personalidad expone a don Quijote al castigo corporal. Sin embargo, este sufrimiento le ofrece al mismo tiempo una ventaja estratégica. No solo sus contrincantes piensan que no es un oponente digno, sino que también le dan tiempo y espacio para reunir sus habilidades de lucha para el momento en que más las necesita. El don Quijote de Ah Gan sale victorioso porque entiende que el poder de nuestra mente es mucho mayor que la fuerza de nuestro cuerpo. En otras palabras, la estrategia militar, engañosa o no, garantiza el éxito en el campo de batalla, porque nos da la ocasión de golpear duro cuando es necesario e inesperado. Como en la historia bíblica de David y Goliath, el don Quijote chino de Ah Gan nos enseña que la superioridad física no es todo y que deberíamos entrenar nuestro intelecto tanto como nuestros músculos”. (Jorge Abril Sánchez: “Ah Gan’s *Don Quixote* (2010): Sun Tzu, Sun Bin, and the Warrior Spirit of the Chinese Knight of La Mancha”, en Matthew D. Warshawsky y James A. Parr (eds.): *Don Quixote. Interdisciplinary Connections*; Juan de la Cuesta, Newark, 2013, págs. 133-134)

Bon Quixote

China, 2011.

Capítulo de la serie Chicken Stew.

Producción: Fantawild Animation.

Productor: Ming Li.

Directores de producción: Vincent Rong, Jerry Gao, Mike Liu, Wei Wang.

Dirección: Leon Ding, Chi Tian.

Guion: Tommy Wu, Zhe Hou.

Director

Color.

Animación.

13 minutos.

Intérpretes (voces): Ben Bostick (Glutton), Siobhan Lumsden (Small Fry), Paul 'Maxx' Rinehart (Slim), Toni Thompson (Free Range), Justin J. Wheeler (tío Wattles).

Sinopsis:

Comentario: Capítulo 63, correspondiente a la tercera temporada de la serie de animación 2D *Chicken Stew* (2009-2011), dirigida al público infantil, cuya historia comienza en una divertida granja en la que tiene lugar una de las luchas más duraderas en los anales de la historia de animales de corral: pollos contra comadrejas. No hemos podido verlo, por lo que no podemos aventurar la relación entre el título y el personaje de Cervantes.

Capítulo LXXV, De cómo el Quijote

México, 2011.

Director: Daniel Arvizu.

Texto y Diseño: Shenny Madrigal.

Música: Andrea Spalletti.

Voz: Daniel Crespo.

Color.

Animación.

4 minutos 30 segundos.

Sinopsis: Don Quijote dirige a Sancho unas palabras tras su muerte para decirle que no era

él el que renegó sus andanzas y lloró su locura en su lecho de muerte, y estas palabras van apareciendo en pantalla y conformando la figura del hidalgo y su caballo, quien al final se verá frente a frente con unos molinos de viento que se transforman en gigantes.

Comentario: Esta sencilla pieza videográfica pone en escena de manera conceptual una bella idea literaria, que empieza por el sentido que encierra el propio título, pues no existe un capítulo 75 en la novela de Cervantes, ya que Alonso Quijano muere en el capítulo 74 de la segunda parte, que es el último de la novela. El texto es obra de la escritora mexicana Shenny Madrigal, cuya novela más conocida es *A veces un pájaro* (2000), y su asociación con el fotógrafo, director de fotografía y videoartista, también mexicano, Daniel Arvizu ha dado varios proyectos, el último de los cuales es el largometraje documental *Los orígenes de la música* (Daniel Arvizu, Andrea Spalletti, 2016).

Cervantès, esclave des barbaresques

Francia, 2011.

Capítulo de la serie Histoires de pirates.

Producción: C Productions Chromatiques, Cap Canal.

Productor: Patrick Chiuzzi.

Productores delegados: Robin Chiuzzi, Patricia Bermont.

Director: Julien Favre.

Guion: Cécile Taillandier.

Consejero histórico: Jonathan Christiansen.

Jefes de animadores: Catherine Régnier, Matthieu Scanlon.

Música: Chkrrr.

Sonido: Charles Dubois.

Voces: Marc Chauvin, Katty Loisel, Augustin Jacob, Rafaël Gubitsch, Christian Fromont, Maryvette Lair, Etienne de Clerck, David Farjon.

Color.

Animación.

5 minutos.

Sinopsis: 1571. En la batalla naval de Lepanto, los cristianos tienen éxito por primera vez y derrotan a la flota del Imperio Otomano. El noble Miguel de Cervantes participó

valientemente en el combate, pero pierde el uso de su mano izquierda. En 1575, cuando regresaba a España desde Nápoles, su embarcación es capturada por los piratas berberiscos y él y los supervivientes son llevados hasta Argel, donde se convierten en esclavos del rais Dali Mamí, pirata de origen griego que exige un enorme rescate por su liberación. Cervantes urde diversos planes de fuga para él y sus compañeros, que fracasan. Y cuando una bella desconocida le ofrece dinero para comprar su libertad, él prefiere quedarse con sus compañeros. Tras el fracaso de su cuarta tentativa de fuga, finalmente Miguel de Cervantes será redimido. Volvió a España en 1580, después de más de cinco años de cautiverio y se convirtió en un gran escritor, el autor del *Quijote*.

Comentario: Esta obra pertenece a la serie de animación *Histoires de pirates*, compuesta por 26 capítulos agrupados en tres DVD, de los cuales es el primero del volumen dos. La serie, destinada al público infantil, pretendía dar a conocer las biografías de los principales piratas que han marcado la historia del mar. Por ella desfilan Francis Drake, Henry Morgan, Grace O'Malley o Barbanegra, entre otros muchos, si bien en este episodio la figura de Cervantes sirve para abordar el tema de los piratas de Berbería, para lo que emplea apenas cinco minutos, en los que condensa cinco años de cautiverio. Técnicamente, se trata de una propuesta muy sencilla en cuanto al diseño gráfico de personajes y fondos y en cuanto a la animación, de dibujos animados y *flash*.

Dan Quichotte & les femmes

Francia, 2011.

Producción: Alkrys Films.

Director: Christian Lavil.

Guion: Bertrand Cailac, Christian Lavil.

Director de producción: Patrick David.

Fotografía: Jean-Philippe Smelt, Seb Lemmy.

Música: John B. Curson.

Canción: *C'est ma vie*; música y letra: Frank Yvy, John B. Curson; intérprete: Phil Hollyday.

Montaje: Sbe, Christian Lavil.

Sonido: Jack Nayouz.

Maquillaje y Peluquería: Aude Acieuse, Jane Smith.

Vestuario: Maratier.

Intérpretes: Phil Hollyday (Dan/Don Quichotte), Sabrina Sweet (Panza), Robert O (Sancho), Angell Summers (Nana), Elsa Kryss (Juliette), Tiffany Doll (Cosette), Charlotte de Castille (Sophie), Coco Charnelle (Anna Karerine), Nathalie Vanadis (Chimène), Pascal St James (Cyrano), Ian Scott (comisario Maigret), Rico Simmons (Marcel el Cid), Bruno Aissix (Thénardier), Tony Carrera (Syphilis Fogg), Aurelie (Cher Razad).

Color.

Ficción.

130 minutos.

Sinopsis: Dan Quichotte, periodista un poco frío, es despertado por su antepasado, Don Quijote, que le reprocha su cobardía. A continuación, es investido con una misión: investigar a la Compañía Madoff (una empresa cuyos negocios son por lo menos dudosos). Flanqueado por Sancho Panza (su buena y mala conciencia), parte hacia su cruzada. Durante su larga búsqueda de la verdad, se encontrará con numerosos personajes de la literatura y de la Historia: Cyrano, Anna Karenine, el comisario Maigret, Marcel Le Cid, Syphilis Fogg, Nana.

Comentario: Película porno de imagen real que hace uso del nombre del caballero y otros de los personajes sin ninguna intención de versionar o adaptar la novela de Cervantes, por más que don Quijote aparezca al principio de la película.

Deux mondes

Francia, 2011.

Producción: Gobelins. L'école de l'image.

Directora: Pia Auteried.

Sonido y postproducción: Benjamin Alves y Dokan.

Música: Richard Wagner.

Blanco y negro.

Animación.

1 minuto 40 segundos.

Sinopsis: En un museo, una joven se encuentra frente a sendas imágenes de Don Quijote y Sancho debidas a Gustave Doré y Pablo Picasso, cuando en su cabeza cobran vida ambas, y la imagen picassiana arremete y mata con su lanza a una gigante, salida de la obra cubista

del propio Picasso.

Comentario: La austriaca Pia Auteried realizó esta pequeña pieza durante el primer año de formación de Diseño y Dirección de Films de Animación en la prestigiosa escuela parisina Gobelins, L'école de l'image. El corto fue concebido a partir de una propuesta gráfica en la que el dibujo de Picasso es la sombra del dibujo de Doré, en un curioso e interesante juego especular que fusiona dos estilos artísticos y dos épocas diferentes. El autor de dicha idea, que cierra el corto, es el ilustrador, dibujante y autor de cómics israelí, de origen belga, Michel Kichka, miembro de la asociación Cartooning for Peace, cuyo logotipo abre la pieza ya que esta forma parte de un taller a iniciativa del caricaturista Plantu. Señalemos que la ilustración de Gustavo Doré es el grabado titulado "Il était fort grand matin et les rayons du soleil ne les génaient past encore", realizado para la edición francesa de 1863 de la novela de Cervantes, y correspondiente al capítulo 7 de la primera parte; por lo que respecta a Pablo Picasso, su dibujo es *Don Quijote y Sancho* (1955), mientras que la gigante tiene la cabeza de su cuadro *Retrato de Dora Maar* (1937). Por último, la música de Wagner es un fragmento de la popularmente conocida como *La cabalgata de las valkirias* (1851-1854).

Don Quijote de La Mancha. Capítulo primero

Bélgica/Suiza, 2011.

Producción: P.B.C. Pictures, Goûter Raté.

Productor: Patrice Bauduinet.

Dirección y Animación: Alex Baladi, Isabelle Nouzha.

Decorados, Grafismo y Dirección artística: Alex Baladi.

Argumento: la novela de Cervantes *Don Quijote de La Mancha*.

Fotografía, Montaje y Desarrollo artesanal: Isabelle Nouzha.

Música y Efectos sonoros: Olivier Thys.

Sonido: Isabelle Nouzha, Alexis Oscari, Olivier Thys.

Vestuario y Maquillaje: Alex Baladi, Isabelle Nouzha, Kostum fundus Berlin.

Intérpretes: Alex Baladi (don Quijote), Beatriz Pedreira (voz de la narradora y Dulcinea).

Blanco y negro.

Animación e imagen real.

6 minutos.

Sinopsis: Adaptación del primer capítulo de *El ingenioso hidalgo don Quijote de La Mancha*, “que trata de la condición y ejercicio del famoso hidalgo don Quijote de la Mancha”, y en el que vemos como Alonso Quijano, tras leer muchos libros de caballería, enloquece y decide hacerse caballero andante.

Comentario: En su anterior trabajo en común, el suizo Alex Baladi (ilustrador, artista del cómic y director de animación), y la belga Isabelle Nouzha (directora de animación), adaptaban bajo su peculiar mirada la novela de Mary Shelley en el cortometraje *Frankenstein encore* (2009). Ahora se centran en el primer capítulo de la obra de Cervantes para llevar a cabo otro fascinante trabajo en el que inciden en la misma estrategia creativa, mezclando imagen real con diferentes técnicas de animación, como la pixilación y los recortables, en un conjunto fotografiado en blanco y negro cuya puesta en imágenes bebe de las fuentes del cine mudo expresionista, tanto a nivel formal como en la grotesca caracterización de ese Alonso Quijano al que interpreta el propio Baladi. La narradora va contando los sucesos mientras ante nuestros ojos se despliegan desde decorados de papel que parecen un libro *pop-up*, pasando por juguetonas sobreimpresiones, hasta monstruos y dragones sacados de la imaginería de Gustavo Doré (a quien se cita en los agradecimientos, junto a Anouschka Trock y Sophie Watzlawick).

Don Quixote/ ドンキホーテ

Serie de TV.

Japón, 2011.

Producción: Nippon Television Network (NTV)

Productor: Yukari Yamamoto.

Director: Satoru Nakajima.

Guion: Tetsuya Oishi.

Intérpretes: Shôta Matsuda (Masataka Shirota), Katsumi Takahashi (Sabashima Hitoshi), Ken Aoki (Ken), Miwako Ichikawa (Nanba Aki), Satomi Kobayashi (Mizumori Mineko), Mahiru Konno (Kodama Yasuko), Yutaka Matsushige (Hyodo Daisuke), Hiroki Miyake (Nishiwaki Sosuke), Riko Narumi (Matsuura Sachiko), Ai Tamura (Noguchi Kaede), Yuki Uchida (Sabashima Ayumi), Kenkichi Watanabe (Omori Shinji), Kazuma Yamane (Yasu).

Color.

Ficción.

58 minutos el capítulo 1; 46 minutos cada uno de los 10 capítulos restantes.

Sinopsis: Masataka Shirota es un joven de carácter apocado que trabaja como agente social en un Centro de Atención Infantil. Sabashima Hitoshi es el temible jefe de la organización *yakuza* local, que incluso silencia el llanto de los niños. Un día, un extraño fenómeno atmosférico hace que ambos intercambien sus almas sin cambiar de cuerpo, lo que hace que los dos hombres se encuentren en mundos completamente diferentes. Comienza una nueva vida para ellos y, para evitar más complicaciones, deberán mantener en secreto su circunstancia: Masataka Shirota tendrá que hacerse con el mundo de los *yakuzas*, mientras que Sabashima Hitoshi deberá aprender a ocuparse de los niños. Pero, desafortunadamente para ellos, no será tan sencillo y deberán hacer frente a la situación los dos juntos. Finalmente, Masataka Shirota se convertirá en un héroe que salva a los niños de acabar convertidos en delincuentes juveniles, a pesar de su aversión hacia ellos.

Comentario: Si bien el título no parecería ofrecer lugar a dudas, en realidad estamos ante una obra en la que la figura del protagonista cervantino actúa más bien como un ideal sobre el que pivota la trama de la serie y la actuación de los protagonistas, unos contemporáneos Don Quijote y Sancho Panza: diferentes en lo físico (Masataka es alto, joven y apuesto, mientras que Sabashima es más bajo, de más edad y menos agraciado), y también en el carácter, aquí asistimos a la progresiva quijotización de Masataka no por la lectura de libros sino por entrar en contacto con una realidad social a la que era ajeno, acompañado por la sanchificación de Sabashima. Pero hay más referencias quijotescas: al inicio del primer episodio, en lo que es una especie de *flashback*, una niña coge de la estantería un libro de *Don Quijote* del que vemos sus ilustraciones; al final del episodio, la niña es ya una joven que está convencida de que Masataka es el don Quijote de sus lecturas infantiles. Por otro lado, todos los episodios incluyen una breve animación que termina con el título de la serie y el número del capítulo, a partir de los dibujos de aquellas ilustraciones del libro; animación que, por cierto, tiene como fondo sonoro una canción en español de aire flamenco, y no será una excepción, pues diversos ritmos latinos salpican la banda sonora de la serie. Por último, en el capítulo 9 asistimos a una representación teatral de las aventuras de don Quijote a cargo de los niños del Centro, con Masataka haciendo, obviamente, del caballero. La serie consta de once capítulos, y fue emitida en Japón entre julio y septiembre de 2011.

El caballero de la imaginación

Capítulo de la serie **Imaginantes**.

México, 2011.

Producción: Televisa para la Fundación Teletón.

Productora ejecutiva: Alejandra Pastrana Oliver.

Director: Jorge Enríquez Rivas.

Guion: José Gordón.

Concepto: Alejandra Márquez Abella.

Directora creativa: Maribel Martínez Galindo.

Coordinación de animación y Diseño: Luis Cabrera.

Coordinación de arte y animación: Gabriela Badillo.

Ilustración: Enrique Torralba.

Música: Rodolfo Pérez Briseño.

Sonido: Ezequiel Malbergier, Carlos Reynoso.

Presentador: José Gordón.

Color.

Animación.

1 minuto.

Síntesis: Retrato del soldado, novelista, poeta y dramaturgo español Miguel de Cervantes, considerado una de las máximas figuras de la literatura española y universalmente conocido por haber escrito *Don Quijote de La Mancha*.

Comentario: *Imaginantes* es una serie educativa que está formada por cápsulas de un minuto de duración de difusión cultural en las que por medio de una atractiva animación, distinta para cada ocasión, se relatan anécdotas y reflexiones sobre obras, artistas, cineastas, músicos y escritores, y cuenta con guion y presentación del ensayista, novelista y divulgador cultural mexicano José Gordón.

El señor ha fet en mi meravelles

España, 2011.

Producción: Andergraun Films.

Productora ejecutiva: Montse Triola.

Director y Guion: Albert Serra.

Fotografía: Jimmy Gimferrer.

Montaje: Àngel Martín.

Sonido: Joan Pons, Jordi Ribas.

Canción: *Try to Remember*; letra: Tom Jones, Harvey Schmidt; interpretada por: Harry Belafonte.

Intervienen: Albert Serra, Lluís Carbó, Montse Triola, Eliseu Huertas, Jimmy Gimferrer, Jordi Pau, Àngel Martín, Lluís Serrat, Jordi Ribas, Glòria Masó.

Color.

Ficción.

146 minutos.

Sinopsis: Parte del equipo técnico y artístico de *Honor de cavalleria* se va a La Mancha para ver los escenarios reales de la vida del Quijote y filmar una nueva película.

Comentario: Como hemos visto por el breve apunte argumental, la presencia aquí de *El senyor ha fet en mi meravelles*, con su apariencia de *making of* de una película que nunca se rodará, se debe a su condición de artefacto jugueteón surgido a la sombra de la peculiar y libre aproximación de Albert Serra al *Quijote* en *Honor de cavalleria* (2006), y es muy interesante relatar el origen de su producción. La relación creativa entre Víctor Erice y Abbas Kiarostami con motivo de la exposición "Erice-Kiarostami. Correspondencias" (CCCB, Barcelona, 2006), dio impulso a un interesante formato cinematográfico: el intercambio de ideas filmadas entre dos cineastas unidos por la voluntad de compartir ideas y reflexiones sobre lo que les motiva como artistas. Desde entonces el CCCB invitó a otros cineastas a indagar sobre este formato en una experiencia que se tituló "Cinergias" (CCCB, 2008-2009), hasta culminar en la exposición, comisariada por Jordi Balló, "Todas las cartas. Correspondencias fílmicas" (CCCB, 2011-2012), coproducción entre el Centro de Cultura Contemporània de Barcelona (CCCB), La Casa Encendida, la Sociedad Estatal para la Acción Cultural en el Exterior (SEACEX) y el Centro Cultural Universitario Tlatelolco (CCUT)-UNAM, que exhibió la relación epistolar cinematográfica de seis parejas: Erice y Kiarostami, José Luis Guerin y Jonas Mekas, Isaki Lacuesta y Naomi Kawase, Jaime Rosales y Wang Bing, Fernando Eimbcke y So Yong Kim, y Albert Serra y Lisandro Alonso. En el caso de esta última pareja, mientras que Serra entregó el largometraje que nos ocupa, el director argentino respondió con una pieza de 23 minutos titulada *Sin título (carta para Serra)* rodada en 16

mm en la provincia de la Pampa y protagonizada por Misael Saavedra, el protagonista de su primera película *La Libertad* (2001). El cineasta catalán, por su parte, vio así la iniciativa: “El CCCB planteó el proyecto de las correspondencias fílmicas, un trabajo epistolar entre directores. Es una obra falsa puesto que el conocimiento personal entre unos y otros era escaso y cada uno se puso a filmar lo que quiso con independencia del otro... ¡alguien se limitó incluso a filmar a su mujer durmiendo! Yo me planteé mi opción como una provocación contra el formato breve y la idea en su conjunto. Contacté con Lisandro Alonso que es amigo (bueno, conocido, lo aprecio lo justo, lo normal) y acordamos hacer cada uno un documento.” (Entrevista de Antoni Peris en el blog *miradasdecine.es*; 15 de mayo de 2012).

La película, que fue presentada en el Festival Internacional de Cine de Locarno de 2011, fue editada en DVD ese mismo año por el sello Intermedio, dentro de un cofre titulado *Correspondencia(s)*, junto con el resto de las “cartas” (excepto las de Erice y Kiarostami) más un libro de 465 páginas y numerosos extras, como diálogos con el público de varios de estos autores.

Eran gigantes

España, 2011.

Producción: Iskra.

Productor: Juan José Mendy.

Director y Guion: Hugo Sanz.

Director de animación: Adolfo Ruiz.

Animación 2D: Rubén Paniagua, Jorge Donate.

Diseño y Animación 3D: Jorge Donate.

Fotografía: Adolfo Ruiz.

Música: Juan Poveda.

Montaje: Adolfo Ruiz, Hugo Sanz.

Sonido: Lara Pedraz, Adolfo Ruiz.

Color.

Animación.

7 minutos.

Sinopsis: Una civilización alienígena recorre el espacio en busca de un planeta que colonizar. Llegan hasta la Tierra donde, para pasar desapercibidos entre los humanos, se camuflan como molinos de viento. Pero un caballero andante que cabalga junto con su escudero ve a los robots gigantes donde el escudero ve molinos, y se lanza contra ellos, siendo volteado y herido. Pero él también ha herido a uno de los robots, provocando que se destruyan y frustrando la invasión alienígena, que deciden marcharse a buscar otro planeta.

Comentario: Esta modesta obra encierra una propuesta muy original con la que se atreve a, ni más ni menos, convertir la locura de don Quijote de la novela cervantina en la lucidez del Caballero del cortometraje, el único que ve la realidad que se esconde tras los robots disfrazados de molinos de viento. La obra, narrada sin diálogos y con dibujos animados de sencillo pero efectivo diseño de personajes y fondos, es el primer cortometraje de animación de su director, tras una trayectoria de cortos en imagen real.

Homenaje a El Quijote

Capítulo del programa **Saca la lengua**.

España, 2011.

Producción: Televisión Española, Notrotv.

Productor: Álvaro Ávila.

Director: Fernando Olmeda.

Realizador: Joaquín Martínez.

Guion: Lucía Carrero, Fernando Olmeda.

Operadores cámara: Marcelo Torretta, Joaquín Martínez.

Edición y postproducción: Eduardo Crespo, Antonio Vega, Enrique Castro.

Sonido: Mario Daganzo.

Presentadora: Inés Ballester.

Color.

Documental.

30 minutos.

Sinopsis: En el programa se analizan palabras, expresiones y refranes que Cervantes utilizó en su obra *El Quijote*, y que hoy en día todavía empleamos porque siguen bien vivas, si bien algunas han evolucionado y se han adaptado con el tiempo. El equipo se desplaza hasta

Toledo y Ciudad Real, tierras en las que Don Quijote luchó contra unos molinos que creyó gigantes y se enamoró de su querida Dulcinea. Inés Ballester entrevista a Carmen Caffarel (Directora del Instituto Cervantes), al escritor chileno Jorge Edwards (Premio Cervantes), a Felipe Pedraza (catedrático de Filología Hispánica de la Universidad de Castilla-La Mancha) y a Francisco Rico (catedrático de literatura y miembro de la Real Academia Española de la Lengua), sobre la razones de la popularidad de la novela en su época y por su vigencia a lo largo de los siglos, por los motivos de su universalidad y de su influencia en la literatura de todo el mundo. Y también hay tiempo para conocer algunos de los platos y expresiones gastronómicas que aparecen en el libro con César Egido (presidente del Museo de la Palabra) y para ver un fragmento de la serie de Televisión Española *El Quijote* (Manuel Gutiérrez Aragón, 1991). Por último, Alberto Gómez Font, de la Fundación del Español Urgente (Fundéu BBVA), despeja algunas dudas sobre, entre otras, la última palabra de la novela: “Vale”, una forma arcaica de decir adiós.

Comentario: *Saca la lengua* es una serie de veintiséis programas de treinta minutos de duración dedicada a la divulgación del uso del idioma. Cada programa tiene carácter monográfico y su objetivo es mostrar la riqueza del español, su variedad terminológica, el lado curioso de las palabras y las expresiones, el mestizaje lingüístico de nuestro país. La segunda temporada de *Saca la lengua* comenzó el 24 de septiembre de 2011 precisamente con este especial dedicado al léxico de *El Quijote*, cuya filmación tuvo lugar en El Toboso (Toledo), la Casa-Museo de Lope de Vega (Madrid), la Cueva de Medrano (Argamasilla de Alba, Ciudad Real), el Museo de la Palabra (Quero, Toledo) y los molinos de viento de Campo de Criptana (Ciudad Real). Fue emitido por La 2 de Televisión Española.

Operation John Quixote

Capítulo de la serie **Plankton Invasión.**

Francia/Bélgica, 2011.

Producción: TeamTO, Vivi Film, Tinkertree, Canal+, TeleTOON+.

Productores: Viviane Vanfleteren, Corinne Kouper, Perrine Gauthier, Guillaume Hellouin.

Director: Franz Kirchner.

Guion: Thierry Gaudin.

Biblia literaria: Joeri Christiaen, Frédéric Engel Lenoir.

Concepción gráfica y artística: Joeri Christiaen.

Director de animación: François Perreau.

Música: Nicolas Richard, Franck Roussel.

Montaje: Nazim Meslem.

Sonido: Pierre Aretino, Raphaël Seydoux.

Voces: Steve Hudson (capitán John C. Star), Tess Bryant (doctora Anna Medusa), David Gasman (sargento Pulpo Kalamarez), John Boyle (comandante Medusa).

Color.

Animación.

7 minutos.

Sinopsis: El comandante Medusa encarga una nueva misión al equipo: destruir unos grandes molinos de energía eólica. Ya en la playa, el comando confunde unos inofensivos molinillos de viento infantiles con los de la misión, y se emplean a fondo en su destrucción, con el capitán John C. Star y el sargento Pulpo Kalamarez cabalgando sobre cangrejos y lanza en ristre cual don Quijote y Sancho. Mientras, la doctora Anna Medusa ha encontrado la planta de fabricación de los molinillos (en realidad, un tenderete de playa), y tratan de destruirla. Una vez allí se topan con un gran molino de viento (en realidad, un ventilador), que el capitán inutiliza con un clip, no sin antes hacerles salir volando por los aires. Misión cumplida, ¿o no?...

Comentario: La referencia quijotesca aquí no va más allá de la imagen icónica de Quijote y Sancho en la aventura de los molinos de viento, sin otras connotaciones. Se trata del capítulo 2 de la primera temporada de la serie de animación digital creada por Joeri Christiaen *Plankton Invasion*, de 78 capítulos y de mensaje ecológico pero que curiosamente está protagonizada por un equipo de plancton venido de otro planeta con la misión de inundar la Tierra y restaurar la supremacía marina de su especie por todos los medios: contaminación, calentamiento global, desastres ecológicos, etc.; pero resultan ser muy pequeños, muy poco inteligentes y estar muy mal organizados como para vencer a su archienemigo, un tal señor... Kyoto. La serie televisiva, que obtuvo una distinción de las Naciones Unidas para la Educación con vistas al Desarrollo Sostenible, concedida por la UNESCO, se basa en la previa serie para la web de 2008 debida al propio Joeri Christiaen. En España fue emitida en 2014 por el canal Clan de Televisión Española, con el título de *La*

invasión del Plancton.

Quichote's Eiland/Quixote's Island

Bélgica/Holanda, 2011.

Producción: Vivi Film, Luna Blue Film, Elektrischer Schnellseher.

Productores: Viviane Vanfleteren, Serge Kestemont, Didier Volckaert.

Director: Didier Volckaert.

Guion: Didier Volckaert, Peter Vandekerckhove.

Fotografía: Danny Elsen.

Música: Hans Lamal.

Dirección artística: Chris Lievens.

Montaje: Matyas Veress.

Sonido: Antoine Vandendriessche, Yves de Mey.

Vestuario: Regina Van Eijden.

Maquillaje: Diana Dreesen.

Animación: Tom Olieslagers, Reinhart Cosaert.

Intérpretes: Tiemen Van Haver (San), Jeroen Willems (padre de San/Quijote), Eline Kuppens (Isabelle), Christine Verheyden (Stéphanie), Maarten Claeysens (Joeri), Annick Christiaens (directora de la escuela), Jakob Beks (profesor), Serdi Alici Faki (Serdi), Gloria Boateng (Flo), Patrick Pevenage (detective Lemmens), Günther Lesage (notario Caro), Roos Van Acker (hechicera de Paradisco), Joke Devynck (psicólogo).

Color.

Ficción.

75 minutos.

Sinopsis: San vive en la frontera entre los sueños y la realidad. No tiene amigos y vive con un padre absorto en su trabajo que se preocupa de que no le falte de nada pero que le tiene abandonado afectivamente desde que su mujer falleció cinco años antes, lo que ha convertido a San en un joven tímido y apocado. Cuando San conoce a la atractiva Isabelle, se enamora perdidamente de ella. Es la primera vez en su vida que le ocurre algo así. Desgraciadamente, Isabelle es una chica rebelde que no tiene ningún interés en él. La reacción de San, que se siente incomprendido, consiste en evadirse de una realidad que es

incapaz de aceptar. El impredecible don Quijote le está esperando fuera de ella, y tiene un ingenioso plan para conquistar el corazón de Isabelle. Pero un día San se ve envuelto accidentalmente en un asunto de drogas que se descontrola, y una alumna de su colegio queda en coma tras consumir una sustancia estupefaciente y ser violada, por lo que San huye al pensar que sospecharán de él. Y así es, tanto la inoperante policía como la irresponsable dirección de la escuela culpan al desaparecido San. Su amiga, una prostituta drogadicta, será la única pista con la que su descorazonado y preocupado padre intentará encontrar a San y la verdad del caso.

Comentario: Como vemos, en esta película de ambiente contemporáneo la figura de don Quijote vive en la mente del protagonista cuando éste se evade de una realidad que no le comprende y que le hiere, física y psicológicamente. En sus sueños, don Quijote adquiere los rasgos de su padre, en lo que es un deseo transferido, pues en la realidad su padre ha sido negligente en su responsabilidad como progenitor. Isabelle, por su parte, deviene, literalmente, la Dulcinea de sus pensamientos, ya que en realidad la chica no le hace ni caso. Añadamos la inserción de algunos planos de molinos de energía eólica, que vienen bien para afianzar la referencia quijotesca de esta historia de superación que supone la primera película de ficción del documentalista Didier Volckaert. El estreno en Bélgica tuvo lugar el 28 de septiembre de 2011.

The Ingenious Gardener Don Lewis of Staines

Gran Bretaña, 2011.

Productores: Charlotte McEwan, Miguel Lloro, Chema Gómez.

Directores, Guion y Montaje: Chema Gómez, Miguel Lloro.

Fotografía: Peter Cooke.

Música: Juanjo Javierre.

Dirección artística: Laura Ayerbe Lasierra, Gisela Hannah Santos.

Sonido: Rob Bingham, Tony Gibson, Chris Braithwaite, Stefano Marchetti.

Vestuario: Charlotte McEwan.

Maquillaje: Alex Tudser, Kate Blackmore.

Efectos visuales: James Smith, Dean Rolins.

Intérpretes: Alan Thorpe (Don Lewis), Ashleigh Berridge (Sam Clark), Monika Gluba (Magda),

Lieve Carchon (madre de Don), Clive Llewelyn (oficial), Andy McEwan (trabajador enfundado).

Color.

Ficción.

23 minutos.

Sinopsis: En la pequeña población inglesa de Staines reside Don Lewis, jardinero de profesión y caballero andante de vocación. Al igual que el mundialmente conocido don Quijote de La Mancha, héroe y ejemplo a seguir para nuestro jardinero, Don Lewis está obsesionado por dos cosas: las historias de caballería y el amor hacia su muy particular Dulcinea. Don Lewis se embarcará en una gran aventura, acompañado por un peculiar escudero, con el afán de conseguir el respeto y la notoriedad de una sociedad en la que no encaja y, por supuesto, conquistar el corazón de su amada.

Comentario: Cortometraje del oscense Miguel Lloro y del extremeño Chema Gómez, ambos residentes en Londres. Miguel y Chema estudiaron en la Universidad de Artes de Londres, donde se conocieron. Han colaborado en la dirección, producción, fotografía, montaje y guion de sus cortometrajes, asimismo han participado en otros proyectos tales como documentales, vídeos musicales y promos. *The Ingenious Gardener Don Lewis of Staines* es su cortometraje final de carrera que les valió la graduación con la máxima calificación de su promoción. El cortometraje además está inspirado en una de las figuras literarias que mejor ha expresado las relaciones entre creación y locura: Don Quijote de La Mancha. La película cuenta con extractos musicales de obras clásicas, y al final reza esta dedicatoria: “Mr. Gilliam, esperamos poder ver su película”.

Verbo

España, 2011.

Producción: Telecinco Cinema, Apaches Entertainment.

Productores: Enrique López-Lavigne, Belén Atienza, Álvaro Augustin.

Productores ejecutivos: Jesús de la Vega, Jorge Tuca.

Director y Guion: Eduardo Chaperó-Jackson.

Fotografía: Juan Carlos Gómez.

Director de arte: Gustavo Ramírez.

Música: Pascal Gaigne; con la colaboración de Nach.

Montaje: Elena Ruiz.

Sonido: Agustín Peinado, David Rodríguez.

Supervisor Efectos Visuales: David Heras.

Vestuario: Rocío Redondo.

Maquillaje: Cecilia Escot.

Peluquería: Eduardo Torres.

Intérpretes: Alba García (Sara), Miguel Ángel Silvestre (Líriko), Verónica Echegui (Medussa), Víctor Clavijo (Tótem), Macarena Gómez (Prosak), Adam Jezierski (Foco), Nasser Saleh (Darío), Najwa Nimri (Inés), Djedje Apali (Hermes), Fernando Solo (Rafa), Michelle Assante (Night), Manolo Solo (profesor), Álvaro Cañete (Luis), Miriam Martín (niña de blanco), Peter Peralta (adolescente japonés), José María Moreno (Fede), Sergio Villalba (Hugo), Carla Díaz (Isa), Irene Esteban (Lara), Álvaro García (Miguel), Borja de Miguel (José), Eva Martos (Reme), Patrick Mahoney (adolescente submundo), David "Líriko" Gilaberte (Antídoto), Nach (Guardián), Mala Rodríguez (Sapho).

Color.

Ficción.

84 minutos.

Sinopsis: Sara es una joven y tímida heroína del siglo XXI que empieza a intuir que en el mundo tiene que existir algo más que su triste vida. Entonces comienza a encontrar una serie de inquietantes mensajes, grafitis y pistas de alguien llamado "Líriko" que le empujan a entrar en una nueva dimensión, peligrosa y terrorífica, en la que deberá iniciar un viaje para salvar su vida. En el transcurso de este devenir perturbador pero lleno de aventuras, Sara encontrará un nuevo reto: el modo de cambiar su mundo.

Comentario: Eduardo Chaperó-Jackson es un director con una filmografía como cortometrajista de gran éxito, que dio el salto al largometraje con este *Verbo*, una película arriesgada y sorprendente en la que *El Quijote* no es una mera referencia sino que actúa como verdadero motor del comportamiento de Sara, tal y como explica su director: "(...) en el fondo *Verbo* es la historia de una 'Quijota' del extrarradio que, igual que el personaje de Miguel de Cervantes, se siente vacía. La protagonista de la película tarda en entender que su historia es, en cierto modo, la del Quijote. Está estudiando esta obra en clase, pero tarda en conectar con la novela porque se la explican de un modo rutinario, que no le acaba

de llegar.” (Entrevista concedida a www.abcguiionistas.com/; 14 de noviembre de 2011). Rodada en Madrid y Seseña (Toledo), cuenta con la participación de artistas del grafiti como Otes, El niño de las pinturas, Yatusabes, San o Morse.

Reseña: “En la última década y media el cine español, con sus alegrías y sus penas, ha logrado algo impensable: que determinados cortometrajistas alcancen tal prestigio que su llegada al mundo de los mayores, el del largo, adquiera categoría de acontecimiento. A Eduardo Chaperero-Jackson, que a estas alturas ya no es ningún niño (40 años), hace tiempo que se le esperaba. Y, tras los galardonados *Contracuerpo* (2005), *Alumbramiento* (2007, mejor corto europeo del año) y *The end* (2008), aquí está *Verbo*, armada con los habituales simbolismos, imaginaria visual y perfección técnica de su autor, y un rosario de referencias que la hacen una obra de su tiempo.

En *Verbo* se unen las influencias de la animación japonesa, el *hip-hop*, la cultura del grafiti y el universo de los videojuegos, con la sucesiva superación de pantallas como metáfora de los pasos que hay que dar en la vida. Aunque también en ella está *El Quijote*, su dualidad entre realidad y sueño a partir de uno de sus personajes, un poeta de la calle llamado Líriko, y, cómo no, la vida. La angustia adolescente, las sociedades multiculturales, la incomunicación entre generaciones, el paraíso prefabricado que no es sino el infierno disfrazado de piso impoluto, avenidas sin gente y reductos de aislamiento. “¿Por qué no hemos ido nunca al centro?”, pregunta la protagonista a su madre. Contestación: “Vamos casi cada fin de semana al centro comercial”. “No, digo al centro, a la parte antigua de la ciudad”. La burbuja del suburbano.

Férrea en su libertad narrativa y verosímil en sus ambientes y actitudes a pesar de cabalgar a lomos de la fantasía (los insultos en el instituto, la sosería juvenil: “¿Pero tú en qué planeta vives?”), *Verbo* solo crea dudas alrededor de su efectividad como producto comercial para un tipo de público, el joven de extrarradio que retrata, al que puede espantar su casi nula acción y un aura de solemnidad en el que no hay hueco para la efervescencia. Su público tiene la respuesta a partir de hoy.” (Javier Ocaña: “*Lírika de extrarradio*”; *El País*, 4 de noviembre de 2011).

Don Quichotte

Francia, 2012.

Producción: Rec and Rew.

Dirección, Guion, Fotografía, Montaje y Sonido: Roman Scrittori, Pierric Favret.

Música: Ennio Morricone: *La muerte tenía un precio*; Popol Vuh: *Aguirre, la cólera de Dios*;
Julien Castet: *Lemme kuon*.

Voz en off: Guillaume Favroult.

Color.

Documental.

27 minutos.

Sinopsis: Los dos cineastas, tocados de toscos cascos de caballeros andantes, recorren desde el Sur al Norte de España siguiendo los pasos de Don Quijote y de los directores (Terry Gilliam y Orson Welles) que trataron de adaptar la novela de Cervantes, en un viaje que va desde los decorados del oeste del desierto de Tabernas en Almería a las tiendas de Toledo donde venden estatuas del hidalgo y su escudero; de los molinos de viento manchegos a los molinos de energía eólica que proliferan por nuestra península, trasuntos modernos de aquellos que Don Quijote tomara por gigantes; desde la abadía del Valle de los Caídos al Parque Natural de las Bárdenas Reales, donde se frustró el rodaje de la película de Terry Gilliam inspirada en el caballero de La Mancha; de la Alcaná de Toledo, donde Cervantes encuentra la continuación de las aventuras de don Quijote escrita por Cide Hamete Benengeli, a las llanuras pobladas de ovejas, como aquellas que el caballero tomara por ejércitos; de las enormes fábricas solitarias del interior al 'mar de plástico' del poniente almeriense; de las lagunas de Ruidera, que maravillaran a don Quijote, a las playas, como aquella donde fuera derrotado aquel por el Caballero de la Blanca Luna. Por último, volvemos de nuevo a Tabernas, donde los turistas disfrutaban con el espectáculo de unos actores que rememoran el viejo Oeste.

Comentario: En este interesante ensayo los autores plantean una especie de *road movie* en la obvian el dato geográfico preciso y prescinden de cualquier tipo de narración en beneficio de una serie de voces que dan forma a un comentario sonoro sobre las imágenes, y en el que se dan cita las palabras del propio Cervantes mediante extractos de la obra original recitados por Guillaume Favroult, del cantante belga Jacques Brel a través de una entrevista grabada con motivo de su actuación en el musical *L'Homme de La Mancha*, y del director británico Terry Gilliam en su intervención en el documental *Lost in La Mancha* (Keith Fulton y Louis Pepe, 2002); sin olvidar el que aportan las bandas sonoras de Morricone y Vuh, al

que se suma una bella creación original de Julien Castet. Este comentario sonoro va desde el juego con lo obvio de los fragmentos de los capítulos “La aventura de los molinos” (I:8) o “La aventura de los rebaños” (I:18), y que nos trae a la memoria los logros de *La ruta de don Quijote* (Ramón Biadiu, 1934), pasando por las palabras de Gilliam en las imágenes de la Bárdenas Reales; a otros que resultan más poéticos, como los mecidos por las reflexiones de Brel sobre la novela. En palabras de sus propios autores, que aparecen en algunos momentos de la obra casi como apunte paródico: "No es una adaptación de la novela, sino un objeto cinematográfico híbrido, donde la ficción, el cine y la realidad documental se alían para desorientar y prolongar la historia cinematográfica de la adaptación de la novela de Cervantes". Este *Don Quichotte* es la última colaboración por el momento entre los dos polifacéticos artistas franceses, tras *Je vous presente Pamela* (2005) y *Tais toi et dors* (2005), y para él contaron con el apoyo financiero de la DDJS (Isère) y con el apoyo técnico de la escuela de arte ESAD (Grenoble).

Don Quijote y los demonios

España, 2012.

Producción: La Nit Productions.

Director: Simón Fariza.

Guion: Gabriel Fariza.

Fotografía: Andrés Tamarit.

Música y Sonido: Ginés Gil, Jaume Ruiz.

Dirección artística: Simón Fariza, Gabriel Fariza.

Montaje: Simón Fariza, Alberto Gómez.

Efectos especiales: Andrés Tamarit, Alberto Gómez.

Vestuario: Maite Miralles.

Maquillaje: Lucía Villanueva.

Intérpretes: Bruno Tamarit (Quijote), Pol Paul (Sancho), Gabriel Fariza (maese Pedro), Laura Romero (posadera), Marcos Sprodston (trujamán), Sergio Escolano y Pedro Toledo (mono), José Olmi (espadachín enfermo), Sergio Escolano (enemigo de Quijote).

Color.

Ficción.

16 minutos.

Sinopsis: Don Quijote y Sancho están tranquilamente en una posada de Zaragoza cuando reciben la inesperada visita de maese Pedro. Un titiritero que porta el retablo de las Maravillas y a su famoso mono adivino. Quijote está seguro de que ese mono debe ser obra del mismísimo diablo. Todo se precipita cuando Quijote monta en cólera ya que viendo las marionetas de maese Pedro, cree que Melisendra va a ser atacada por los moros. Sangre, demonios, espadas, el mono endemoniado, ¿estará en lo cierto Quijote?

I, Don Quixote

EE UU, 2012.

Producción: Bottom Drawer Productions.

Directora, Guion y Animación: Shayne Hood.

Argumento: la obra *musical Man of la Mancha* de Dale Wasserman, con letras de Joe Darion y música de Mitch Leigh.

Arreglos musicales: Miroslav Tadić.

Sonido: Devin McNulty.

Voces: Steven Hood.

Color.

Animación.

6 minutos.

Sinopsis: Producción realizada con marionetas animadas que se basa en el musical de Dale Wasserman *El hombre de La Mancha*, de la que adapta una de sus emblemáticas canciones.

Don Quijote de la Láctea

Serie de TV.

Colombia, 2013.

Producción: Carlo Guillot, Señal Colombia.

Productores: Simón Santos, Andrés Carvajal, Ricardo Cortés.

Directores: Carlo Guillot, Juan Manuel Urbina.

Argumento y Guion: Carlo Guillot y J.M. Walter.

Música, Canciones y Diseño sonido: Manuel Borda.

Dirección artística: J.M. Walter, Landa.

Dirección de animación: Miguel Ortálora.

Voces: J.M. Walter (don Quijote), Carlo Guillot (S.A.N.C.H.O.), Angélica Blandón (la Infanta), Alejandra Olaya (Dulcinea 3000).

Color.

Animación.

13 capítulos de 13 minutos.

Sinopsis: El Imperio Hispacial cuyo idioma oficial es el español y el estandarte de la Ñ está en toda la galaxia. La Infanta doña Aldonza es la heredera del trono y antes de convertirse en emperatriz quiere ser reconocida entre sus súbditos y los miembros de la corte por su labor de cuidar el buen uso del lenguaje. Para ello encomienda a don Quijote y su fiel robot S.A.N.C.H.O. que busquen el origen de las palabras, guiados por el conocimiento de la guardiana de palabras: la súperordenadora Dulcinea 3000. Miles de idiomáticas aventuras les esperan cuando viajen en los Molinos del Tiempo o a bordo de su corcel espacial, Rocinan-T por todos los confines del Imperio, mientras gritan su lema: ¡HABRÁ PALABRA!

Comentario: Esta serie, creada por Carlo Guillot y J.M. Walter, tiene un objetivo claramente educativo, y fue emitida a partir del 9 de diciembre de 2016 por la franja infantil del canal Señal Colombia.

Don Quixote. The Ingenious Gentleman of La Mancha

EE UU, 2014.

Producción: Rabbit Bandini Productions.

Productores: Vanessa Pantley, Tarek Tohme.

Productores ejecutivos: James Franco, Vince Jolivet, Iris Torres.

Directores: David Beier, Dave Dorsey, Mahin Ibrahim, Austin Kolodney, Will Lowell, Drue Metz, Brandon Somerhalder, Alana Waksman, Jon YonKondy, Xu Zhang.

Argumento: Basado en la novela homónima de Miguel de Cervantes.

Guion: Anthony Twarog, Melanie Ansley, Elizabeth Eccher, Jonathan Maurer, Jamie Napoli, Amy Reedy, Michael Starr, Jordan Trippeer.

Fotografía: Carmen Emmi.

Música: Jeremy Lamb, Nathan Matthew David.

Diseño de producción: Angel Herrera.

Dirección artística: Erin O'Donnell.

Efectos especiales: Dave Dorsey.

Montaje: Jordan Ledy.

Sonido: Andrés de la Torre, Yasaman Kazerooni.

Vestuario: Jill Paz.

Maquillaje: Heather Galipo, Bianca Appice.

Intérpretes: Carmen Argenziano (don Quijote), Horatio Sanz (Sancho Panza), Luis Guzmán (campesino), Vera Cherny (Dulcinea), Lin Shaye (gran señora), James Franco (Pasamonte), Lorena McGregor (Antonia), Reinaldo Zavarce (Miguel), Anthony Skordi (cura), Jacquie Barnbrook (Teresa Panza), Steve Bannos (ventero), Michael Delaney (hombre de la bacía), Eduardo Yáñez (fraile a caballo), Gary Cervantes (fraile armado), Clint Lilley (carretero), Dominic Lee (gigante), Travie Ochoa (Sancho Jr.).

Color.

Ficción.

83 minutos.

Sinopsis: En sus aposentos, Alonso Quijano pelea contra un adversario invisible. Sostiene que es el sabio Frestón, el malvado encantador. Contra las protestas del Cura y de su sobrina, Quijano decide salir a correr aventuras, convencido de que es un caballero andante, y adopta el nombre de don Quijote. Confunde una venta de El Toboso con un castillo, y le pide al ventero que le haga el honor de armarle caballero. Este hace lo que don Quijote le pide. Las cosas se tuercen cuando el ventero le pide el pago por la comida y la bebida. Don Quijote replica que no es costumbre de los caballeros andantes llevar dinero, y es expulsado de allí violentamente. Solo la hija del ventero muestra algo de piedad por él. Don Quijote queda fascinado por ella, la llama Dulcinea del Toboso y le pide que le dé un recuerdo en prenda de su amor. Ella, enternecida por el viejo loco, le entrega un paño que utiliza para limpiar. Don Quijote se va, feliz, y mientras cabalga se encuentra con un aldeano borracho, de nombre Sancho Panza. Discuten sobre mujeres, porque don Quijote le pide que alabe a Dulcinea y toma la respuesta de Sancho por una afrenta. Cuando se dispone a arremeter contra él, por culpa de Rocinante cae al suelo, y queda magullado. Sancho lo lleva hasta el pueblo, donde la sobrina y el cura deciden quemar sus libros de caballerías, culpables de las majaderías que han entrado en su cabeza. Pero eso no detiene a don Quijote, que vuelve a

salir, esta vez con Sancho, al que convence para ser su escudero con la promesa de hacerle gobernador de una isla. Consigue el yelmo de Mambrino que un barbero lleva en la cabeza, convencido de que su aspecto de bacía de latón es un engaño de Frestón. Tienen varios encuentros: con el labrador que azota a su joven criado, con la Inquisición que lleva a varios galeotes... cuando el caballero andante libera a estos últimos, los presos arremeten contra ellos y, para colmo, Ginés de Pasamonte se lleva al asno de Sancho.

Más adelante, don Quijote arremete contra un gigante, que resulta ser un molino de viento: según él, ha sido una vez más Frestón quien ha realizado el encantamiento para transformarlo en molino. Finalmente, entre Sancho, la sobrina y el joven novio de esta, Miguel, trazan un plan para intentar que don Quijote deje de meterse en líos: Sancho acude a El Toboso a buscar a Dulcinea, le enseña el paño que le regaló a don Quijote y le pide que “ejerza” de Dulcinea y pida ayuda a don Quijote. Eso hace ella, diciéndole al hidalgo que un dragón está atacando sus tierras, y que la proteja. En lugar de quedarse a protegerla, don Quijote está decidido a ir al encuentro del dragón (conjurado, por supuesto, por Frestón), pero en ese momento aparecen hombres de la Inquisición y cogen preso a don Quijote. En el carromato donde lo llevan prisionero se encuentra de nuevo a Ginés de Pasamonte.

Mientras tanto, Sancho está de vuelta en su casa. Sus hijos le preguntan si les trae regalos, y él les da una piedra, diciéndoles que es un huevo de dragón: que si escuchan bien pueden oírlo moverse en su interior. Parece que se va a quedar con su familia, pero mientras hace el amor con su mujer empieza a alucinar y a ver, en la esquina del cuarto, a don Quijote. Sancho rescata a su señor, y se encuentra con Ginés, el ladrón de su burro, que escapa. Quijote y Sancho llegan junto a la sobrina y el cura, que le devuelve a Rocinante a su dueño. Ambos intentan detener al caballero, y el cura incluso se ofrece a comprarle libros nuevos. “Algunos son hombres de letras, yo soy un hombre de armas”. Se aleja cabalgando, y Sancho se dispone a seguirle. La sobrina le pregunta “¿Estás ahora tan loco como él?” y Sancho, orgulloso, responde “Sí. Recuerde, señorita, la fortuna favorece a los valientes”. Los dos cabalgan por las tierras manchegas y topan con un hombre en armadura: dice ser el caballero de la Blanca Luna, y desafía a don Quijote. Como condición al reto, le dice que el perdedor del duelo deberá retirarse de la caballería durante un año. Don Quijote acepta. “Pase lo que pase, Sancho, has de saber que me has servido bien”. Se lanza contra el caballero y es descabalgado de inmediato. Ahora a pie los dos, se batan con las espadas. Cuando el caballero de la Blanca Luna está a punto de asestar el golpe definitivo, la sobrina

aparece para detener el combate, y descubre que el caballero es en realidad Miguel disfrazado. Don Quijote admite su derrota y acepta retirarse. “Los libros de historia dirán que don Quijote es un hombre de palabra”. Regresa a casa, derrotado y enfermo, y en cama recupera su cordura. “He soñado que viajaba como un caballero andante”, le dice a la sobrina. “Y es tan absurdo como suena”. Sancho acude a ver al moribundo Quijano, que le dice: “Ojalá pudiéramos cabalgar juntos una vez más”. La película acaba con ellos dos a caballo, llegando a la posada en El Toboso a despedirse de Dulcinea. Ella confiesa ser solo la hija de un ventero, pero don Quijote le dice que él siempre cabalgará en su honor, antes de dirigirse con su escudero hacia el horizonte.

Comentario: Producida en el seno de la University of Southern California-School of Cinematic Arts, uno de cuyos profesores es el actor James Franco, a quien se debe la iniciativa y el impulso del proyecto (en calidad de productor, pero también de actor: interpreta a Ginés de Pasamonte), la película está escrita y dirigida por sus alumnos, quienes adaptan libremente varios de los capítulos de la novela de Cervantes, sobre todo de la primera parte, pero también de la segunda, en algunos casos con cambios notables, pero en esencia manteniendo el espíritu de la obra y, a pesar de su condición de práctica cinematográfica, exhibe un resultado cuidado y más que aceptable. Sin estreno comercial hasta el momento, la película tuvo su primera exhibición pública en el marco del Festival de Cine de Palm Springs.

Roberto Janz. Don Quixote in a Fragmented World

España, 2014.

Producción: Objetivo 2 Producción, Vela Llatina Films.

Directora, Productora y Guion: Violeta Barca-Fontana.

Montaje: Chem-Chem.

Sonido: M.D.

Interviene: Robert Janz (Roberto Janz)

Color.

Documental.

21 minutos.

Sinopsis: Robert Janz, artista callejero de 80 años, nos muestra su trabajo y su forma única

de ver el mundo. A los 84 años, mientras pinta la que probablemente es su última y mejor obra, reflexiona sobre lo que significa ser artista. Cuando se da cuenta de que le falta un color para terminar su trabajo, y al ver que no tiene dinero, toma una decisión drástica...

Cuento de Navidad sin título

Perú, 2015.

Producción: Quechua Films, Quinta Imagen Films.

Productora: Flavia Burelli.

Director y Argumento: Mauricio Franco Tosso.

Guión: Mauricio Franco Tosso, Jorge Serrano.

Fotografía: Hugo Carmona.

Dirección artística: Jorge Serrano.

Montaje: Mauricio Franco Tosso, Sergio García Locatelli.

Sonido: Giancarlo Peralta.

Intérpretes: Víctor Iribarren (Sancho Panza), Germán Sedano (don Quijote).

Color.

Ficción.

11 minutos.

Sinopsis: En el siglo XV, Sancho Panza, desquiciado por la ausencia de su compañero don Quijote, cae en un profundo sueño y despierta en el Madrid de 2015.

La española inglesa

España, 2015.

Producción: Televisión Española, en colaboración con Globomedia.

Producción ejecutiva: Maite L. Pisonero, Felipe Mellizo, Marco A. Castillo, Daniel Écija, Pilar Nadal.

Director: Marco Castillo.

Argumento: inspirado en la "Novela ejemplar" homónima de Miguel de Cervantes.

Guión: Felipe Mellizo, Guillermo Cisneros.

Fotografía: Gonzalo Florez.

Música: Daniel Sánchez de la Hera.

Dirección artística: Daniel Higuera, Alejandro Redón Selma.

Montaje: Arturo Barahona Solsona.

Sonido: Fernando del Pozo.

Vestuario: Mar Alonso, Cristina Caspueñas.

Peluquería y Maquillaje: Blanca Díaz Hisado.

Efectos digitales: Martín Van Hassel.

Intérpretes: Macarena García (Isabel), Carles Francino (Ricardo), Lola Herrera (reina Isabel I), Miguel Rellán (Cervantes), Ana Wagener (camarera mayor), Yolanda Arestegui (Catalina), Juan Díaz (Guillarte), Puchi Lagarde (Leonor), Bernabé Fernández (Arnesto), José María Blanco (Clotaldo), Julio Jordán (Diego), Juan Meseguer (don Juan), Paco Lahoz (don Pedro), Berta Castañé (Tansi), Mercedes Hoyos (Ana María).

Color.

Ficción.

109 minutos.

Sinopsis: Narrada por el propio Cervantes, la acción de *La Española Inglesa* arranca en Cádiz, en 1596, con la ciudad siendo saqueada por los ingleses. Isabel, una bella niña, es raptada por Clotardo, un noble inglés que se la lleva a su país, donde es criada por él y su mujer Catalina como si fuera su propia hija. La pareja de nobles, que mantienen secreta su fe católica en la protestante Inglaterra, tienen un hijo llamado Ricardo, un poco mayor que Isabel. Con el paso de los años, los dos jóvenes se enamoran, frustrando los planes de los padres de él, que planeaban casarle con una rica escocesa. Concertada la boda, interviene la reina Isabel I, que les llama a palacio para conocer a la bella española que tan celosamente guardaba la pareja de nobles. Al verla, la reina también queda encantada con ella, y decide poner a prueba el compromiso de Ricardo ordenándole salir de expedición para que demuestre su valía. Ricardo lucha en el mar contra los turcos, y en una de las batallas captura un barco en el que estaban secuestrados los padres de Isabel, que acudían a Inglaterra a buscar a su hija. Ricardo, al saber su historia, no les dice nada pero los coge bajo su protección y se los lleva consigo, no sin antes liberar al capitán turco y sus soldados supervivientes. De regreso a la corte inglesa, la reina, satisfecha por el valor de Ricardo, da su consentimiento a la boda y es testigo del feliz reencuentro de Isabel con sus padres biológicos. Pero la camarera mayor de la reina es madre de otro joven, Arnesto, quien también está perdidamente enamorado de Isabel y reclama casarse con ella, a lo que la

reina se niega. En venganza, la camarera envenena a Isabel. No consigue darle muerte, pero sí la desfigura el rostro terriblemente, por lo que Isabel se encierra y se niega a ver a su amado, decidiendo volver a España con sus padres y tratar de recuperar allí la salud. Ricardo consigue verla y le dice que está aún más enamorado de ella. Pero, ante la presión de sus padres para que retome su compromiso con la escocesa, acepta pero pone como condición que le dejen partir inmediatamente hacia Roma para confesar sus pecados al papa. Se trata de un engaño, pues secretamente Ricardo ha acordado con Isabel reencontrarse en España y casarse. Cuando Ricardo y su criado regresan de Roma, son capturados por los turcos y esclavizados en Argel. Tras una huida frustrada, son apresados y condenados a muerte, pero el capitán turco al que Ricardo perdonó la vida le reconoce y hace lo propio dándoles la libertad. Cuando se creían a salvo en un puerto español, hace su aparición Arnesto, quien dispara a Ricardo, que cae al mar y le da por muerto. Arnesto deja vivo al criado de Ricardo para que lleve la noticia de la muerte de este. Cuando Isabel, que milagrosamente ha vuelto a recuperar su belleza, se entera, cae en la desesperación y decide que no se casará con nadie y que se meterá a monja. Pero el día que va a ingresar en el convento, aparece Ricardo, que sobrevivió al disparo de Arnesto, y ambos felices por fin podrán contraer matrimonio.

Comentario: Con esta ambiciosa y pulcra adaptación de la obra homónima de Cervantes, emitida el martes 10 de noviembre de 2015 por La 1, Televisión Española se adelantaba a la celebración del Cuarto Centenario de la muerte del escritor que tendría lugar en 2016. Los adaptadores siguen los hechos de manera por lo general fiel al argumento de la *novela ejemplar*, y la mayor licencia que se toman es la presencia del mismo Cervantes, al que vemos en puntuales momentos de la película en su casa leyendo su propia obra a dos interlocutores: don Juan (deducimos que es Juan de la Cuesta), que desea hacerse con la edición del manuscrito, y don Pedro Fernández de Castro, Conde de Lemos, protector del escritor y a quien este dedicaría tanto las *Novelas ejemplares* como las *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos nunca representados*, la segunda parte de *El Quijote* y *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*.

Esta producción televisiva, cuyos exteriores fueron rodados en Toledo, Guadalajara, Pedraza y Chinchón, fue editada en DVD en enero de 2016 por el sello Divisa.

Buscando a Cervantes

España, 2016.

Producción: Minoria Absoluta, para Atresmedia Televisión.

Productor delegado de La Sexta: Carlos Gómez Palacios.

Producción ejecutiva: David Felani.

Dirección de producción: Mireia Gaitán.

Director: Francesc Escribano.

Realizador: David Barragán.

Guion: Manel Lucas, María Jaén.

Asesor de contenidos: Jordi Gracia.

Fotografía: Patricio Vial.

Dirección artística: Esther Alonso.

Ambientación: Irene Membrives, Amaia Txabarri.

Montaje: Roger Gispert.

Sonido: Quique López, David Arroyo, Àlex Vilches.

Diseño de vestuario: Catou Verdier.

Diseño de caracterización: Helena Fenoy.

Grafismo: Mateu Marcet.

Intervienen: Alberto San Juan (actor, intérprete de Miguel de Cervantes), Jordi Gracia (escritor y profesor UB), Matilde Asensi (escritora), Antonio López Alonso (profesor de Traumatología y Ortopedia de la UAH), Francisco Rico (filólogo e historiador), Santiago López Navia (profesor, escritor y cervantista), Rosa Navarro (catedrática de Literatura Española de la UB), Manuel Gutiérrez Aragón (director de cine), Javier Cercas (escritor).

Color.

Documental.

47 minutos.

Lugares de rodaje: Universidad de Barcelona, Universidad de Alcalá, Imprenta Juan de la Cuesta (Madrid), Biblioteca Nacional de España (Madrid), Museo Casa Natal de Cervantes en Alcalá de Henares, Biblioteca de Foment del Treball (Barcelona), Museo Arqueológico de Alicante.

Sinopsis: El actor Alberto San Juan acepta el reto de ponerse en la piel del escritor Miguel de

Cervantes, y para poder hacer bien el papel se propone saber todo lo posible de su personaje entrevistándose con destacadas personalidades de la cultura, que le van proporcionando datos sobre su biografía y la de su familia, sobre su época y sus contemporáneos, así como pistas y claves de su obra literaria, en especial sobre su obra cumbre, *Don Quijote de la Mancha*. Por el documental desfilan el escritor y profesor de la Universidad de Barcelona Jordi Gracia, la también escritora Matilde Asensi, el profesor de Traumatología y Ortopedia de la Universidad de Alcalá de Henares Antonio López Alonso, el filólogo e historiador Francisco Rico, el profesor, escritor y cervantista Santiago López Navia, la catedrática de Literatura Española de la Universidad de Barcelona Rosa Navarro, el director de cine Manuel Gutiérrez Aragón y el escritor Javier Cercas.

Comentario: Esta producción, que fue estrenada el 21 de abril de 2016 a las 22,30 horas por la cadena La Sexta, es una amena obra divulgativa sobre la vida de Cervantes a través de entrevistas con las personalidades citadas, y que se distingue de otras muchas obras similares por el acierto de incluir la figura de un actor, un espléndido Alberto San Juan, en una doble condición de entrevistador e intérprete del personaje Miguel de Cervantes, quien como tal aparece aseverando y completando la información aportada por los entrevistados, cuando no haciendo algún que otro comentario irónico. Entre los entrevistados, no podía faltar una autoridad como Francisco Rico, uno de los mayores expertos mundiales en *El Quijote*. Junto a él, predominan los escritores, como Matilde Asensi, especialista en novela de aventuras con trasfondo histórico; Javier Cercas, autor de *El punto ciego* (2016), un ensayo sobre el arte de la novela que arranca con *El Quijote*; o Jordi Gracia, a la postre asesor del documental, y autor de la biografía *Miguel de Cervantes. La conquista de la ironía* (2016). Señalemos como curiosidad el testimonio de Antonio López Alonso, profesor de Traumatología y Ortopedia y autor entre otros de los libros *Cervantes: manco y bien manco* (1997) y *Enfermedad y muerte de Cervantes* (1999), que nos habla de los problemas de salud de Cervantes que le llevaron a la muerte, así como de las heridas sufridas en Lepanto, en especial en su mano izquierda, que no la perdió sino que le quedó deformada. La intervención del cineasta Manuel Gutiérrez Aragón da pie a hablar de su adaptación de la Primera Parte de *El Quijote* en la serie producida por Televisión Española en 1991, que se ilustra con algunos fotogramas de la misma. Formalmente, el documental incorpora junto a las entrevistas imágenes de grabados, pinturas y dibujos de diversas épocas y sobre los más variados temas que se van desgranando en los testimonios, imágenes que por lo general son

tratadas con efectos visuales que las dotan de cierto dinamismo animado.

Cervantes contra Lope

España, 2016.

Producción: Televisión Española, Minoria Absoluta, Onza Entertainment.

Productores ejecutivos: Francesc Escribano, Maite Pisonero, David Felani, Gonzalo Sagardia.

Directora de producción: Maite Fontanet.

Jefe de producción: Bernat Llonch.

Director: Manuel Hueriga.

Guión: María Jaén.

Argumento: María Jaen, Manel Lucas.

Fotografía: Mario Montero.

Dirección artística: Oriol Puig.

Montaje: Pablo Montes Frouchtman.

Música: Xavier Capellas.

Sonido: Pau Tolosa.

Vestuario: Elena Ballester i Suñé.

Maquillaje y Peluquería: Helena Fenoy, Vicen Betí.

Intérpretes: Emilio Gutiérrez Caba (Miguel de Cervantes), José Coronado (Lope de Vega) Pere Ponce, Albert Pérez (Gerónimo de Pasamonte), Lluís Villanueva (Luis de Góngora), Pol López (Francisco de Quevedo)

Color.

Ficción.

83 minutos.

Fecha de emisión: 5 de diciembre de 2016, a las 22:50 horas en TVE1.

Sinopsis: Madrid 1614, acaba de hacer aparición el libro conocido como el *Quijote de Avellaneda*. Han pasado ya nueve años desde la publicación de la primera entrega de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes, pero los editores siguen esperando la prometida segunda parte. La nueva publicación va a hacer estallar con toda su fuerza el enfrentamiento entre dos genios: Lope y Cervantes. El nuevo *Quijote* contiene ataques muy directos a Cervantes y éste no duda en sospechar que el autor del

libro es un seudónimo tras el que se esconde el mismísimo Lope de Vega. El argumento se interna en la intriga sobre la identidad de Avellaneda y descubre también la personalidad de los dos genios: dos personajes brillantes, pero también profundamente humanos. Cervantes ha malvivido de diversos oficios durante mucho tiempo y aunque ahora es un autor popular, sigue frustrado por no haber triunfado en la poesía, el género de prestigio del momento, ni en el teatro, el que da más ingresos. Lope de Vega, al contrario, es un triunfador que ha conseguido el favor del público con sus comedias populares. Es un hombre más mundano, va de amante en amante y está más presente en la vida social de Madrid, aunque aspira sin éxito a entrar en el mundo de la nobleza. A las conversaciones con los protagonistas y la recreación de la época se suma también la presencia de algunos de los episodios más famosos de *El Quijote*.

Cervantes, la búsqueda

España, 2016.

Producción: Troto Int.

Productores ejecutivos: Yousaf Bokhari, Concha Campins.

Director y Productor: Javier Balaguer.

Argumento: Sobre una idea de Javier Balaguer, Juanjo Díaz Polo.

Guión y Escenas Cervantes: Juanjo Díaz Polo.

Fotografía: Ignacio Valenzuela.

Música: Carles Cases.

Dirección artística: Cristina Mampaso.

Montaje: Javier Castello.

Sonido: Antonio Rodríguez Mármol.

Vestuario: Eva Arretxe.

Maquillaje y Peluquería: Mariló Serrano.

Locutor: Antonio Esquivias.

Intérpretes: Ramón Barea (Cervantes), Ginés García Millán (Lope de Vega), Enrique Simón (guía turístico), Charo Gabella (Catalina de Salazar), Velilla Valbuena (Constanza de Orando), Emma Caballero (criada Juana), Felipe Guillén (escribano), José Manuel Serrano (médico francés 1), Manuel Real (médico francés 2), Aurora de la Cruz (madre superiora 1808), M^a

Ángeles Paniego (madre superiora 1870), Juan Rueda (marqués de Molíns), Francisco Clavero (sacristán Ortigosa).

Color.

Documental-Ficción.

79 minutos.

Fecha de estreno: 13 de mayo de 2016.

Sinopsis: Febrero de 2015: El paradero de la tumba de Miguel de Cervantes sigue siendo un misterio, cuatro siglos después de su muerte. Un equipo científico puntero busca sus huesos en un antiguo convento del centro de Madrid. Las pistas son equívocas y la ayuda que encuentra el equipo en las instituciones, mínima. El primer día de excavaciones, se produce un hallazgo que da la vuelta al mundo: una tabla con las siglas M.C., que podría pertenecer al ataúd del escritor. A partir de ahí, la excavación se complica. Gran parte de lo que creíamos saber sobre Cervantes y el convento, no era cierto. El trabajo conjunto de científicos e historiadores desentraña los errores y misterios que han mantenido oculto el lugar de enterramiento del escritor más genial, con William Shakespeare, en el centenario de la muerte de ambos. Una búsqueda universal, y a veces quijotesca, que aúna lo científico, lo humano y lo cultural. Un relato apasionante y riguroso, construido con las únicas imágenes -inéditas hasta ahora- que existen de las excavaciones; con las declaraciones de testigos y protagonistas del hecho, incluido el propio espíritu de Don Miguel de Cervantes.

Comentario: La película surge con la noticia de que los restos de Miguel de Cervantes van a ser buscados en el Convento de las Trinitarias, situado en el madrileño Barrio de Las Letras, pero a partir de aquí el director Javier Balaguer amplía el arco de interés, que va más allá de levantar acta de una búsqueda en la que interviene un nutrido grupo de forenses, geólogos, historiadores, investigadores, arquitectos, antropólogos, etc., para acercarnos también a los datos biográficos del escritor en el Madrid en el que vivió sus últimos años. Para ello se sirve de dramatizaciones, que se van alternando con la opinión de reconocidos expertos, como Francisco Etxeberría Alonso, Francisco Marín Perellón, Luis María Ansón, Almudena García-Rubio, José Manuel Megías, Darío Villanueva, Luis Avial, Jorge López Teulón o la priora sor María Amada de Jesús.

El Quijote y los invencibles

España, 2016.

Producción: Círculo de Bellas Artes.

Director de escena y Autor del texto: Erri de Luca.

Realizador: Miguel Balbuena.

Operadores: Gabriel Tineo, Silvia Torrico, Miguel Balbuena.

Sonido: Jacobo Blasco.

Intervienen: Erri de Luca, Gianmaria Testa (voz y guitarra), Gabriele Mirabassi (Clarinete).

Color.

Ficción.

93 minutos.

Comentario: Grabación del espectáculo representado en el Círculo de Bellas Artes de Madrid el 23 de abril de 2009, y editado en DVD en 2016 acompañado de un libro con el texto del espectáculo y otros textos de Erri de Luca (1950), poeta, ensayista y escritor napolitano.

Reseña: “¿Quiénes son los invencibles que acompañan a Quijote en el título de esta película y de este libro? En palabras de Erri de Luca, «no los que suben el escalón más alto del podio sino los que, siempre vencidos, vuelven a ponerse en pie para batirse de nuevo». Quijote, que se levanta del polvo tras los golpes, es, literalmente, invencible.

En torno a una mesa de taberna, trasladada al centro de un escenario teatral, Erri de Luca, acompañado por la guitarra y las palabras de Gianmaria Testa y el clarinete de Gabriele Mirabasi, homenajea al héroe perfecto de Cervantes que, sin miedo al peligro ni – lo que es aún más admirable – al ridículo, se siente interpelado por cada abuso, por cada injusticia. De Luca rescata para nuestro presente a un Quijote que condena la cínica distancia del espectador en la que nuestra civilización se ha instalado. Y lo hace entreverando sus reflexiones con poemas y canciones de Bertolt Brecht, Ungaretti, Nazim Hikmet, Alberti, Izet Sarajlić o Boris Vian. Sin prescindir del humor, Erri de Luca evoca los lugares y figuras de algunos invencibles contemporáneos: los migrantes, los presos, los suicidas...” (Texto en la contraportada del libro que acompaña al DVD de la película).

Tiempo de hidalgos

Capítulo de la serie El Ministerio del Tiempo.

España, 2016.

Producción: RTVE, en colaboración con Onza Entertainment.

Producción ejecutiva: María Roy, Maite L. Pisonero (TVE); José María Irisarri, Gonzalo Sagardía (Onza Entertainment); Javier Olivares (Cliffhanger TV).

Dirección de producción: Luis Gutiérrez.

Jefa de producción: Chus San Pascual.

Coordinación de contenidos: Anaïs Schaaff, Abigail Schaaff.

Dirección de la serie: Marc Vigil.

Coordinador de dirección: Julio Montejo.

Directora: Abigail Schaaff.

Argumento: Pablo Olivares, Javier Olivares.

Guión: Carlos de Pando, Anaïs Schaaff.

Fotografía: Curro Ferreira.

Dirección artística: Julio Torrecilla.

Montaje: Laura Montesinos, Josu Martínez.

Música: Dario González Valderrama.

Sonido: Asier González, Alejandro López, Pelayo Gutiérrez.

Maquillaje y Peluquería: Eli Adánez, Natalia Sesé.

Vestuario: Bubi Escobar.

Supervisión VFX: David Heras.

Intérpretes: Hugo Silva (Jesús Méndez, 'Pacino'), Aura Garrido (Amalia Folch), Nacho Fresneda (Alonso de Entreríos), Cayetana Guillén-Cuervo (Irene Larra), Juan Gea (Ernesto Jiménez), Francesca Piñón (Angustias Vázquez), Jaime Blanch (Salvador Martí), Pere Ponce (Cervantes), Jimmy Shaw (Paul Walcott), Markos Marín, Pilar Massa, Isidre Montserrat, Juanfra Juárez, Jesús Hierónides, David Moreno, José Ramón Iglesias, Miguel Rellán (Gil Pérez), Víctor Clavijo (Lope de Vega), Manuel de Blas, Mar Saura (Susana Torres), Julián Villagrán (Diego Velázquez), Natalia Millán (Lola Mendieta), Iván Cózar, Óscar Ramón, Zigor Bilbao.

Color.

Ficción.

70 minutos.

Sinopsis: El Ministerio del Tiempo recibe un aviso de finales de 1604 desde el taller de Juan de la Cuesta, en Madrid. La imprenta tiene apalabrada con Miguel de Cervantes la edición Príncipe de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, pero les consta que su autor no ha presentado el original al Consejo de Castilla para pedir la licencia de impresión. Eso podría significar que *El Quijote* no vea la luz en 1605 o peor: nunca. Este hecho parece no preocupar mucho al mismo Cervantes, pues su interés está en triunfar en el mundo del teatro, por lo que acepta la enorme cantidad de dinero que le ofrecen dos ingleses (Walkott y otro compinche) por el manuscrito y así poder montar su propia compañía teatral. Para resolver el caso, Salvador manda a la patrulla, de la que formará parte por primera vez Pacino, quien tendrá que encajar con Amelia y Alonso, lo que no será nada fácil. La misión del grupo consistirá en sabotear el montaje de *Los baños de Argel*, la primera obra de teatro de Cervantes, que se propone poner en escena él mismo con el dinero obtenido por la venta del manuscrito, para que así abandone y decida volver a su novela. Antes de eso, Pacino va a visitar a Cervantes para sonsacarle quien le compró el manuscrito, y el escritor describe perfectamente a Walcott. Velázquez, que está escuchando la conversación por un micrófono que lleva Pacino, hace un retrato robot y, así, Salvador averigua a quién se están enfrentando. Por su parte, Amelia y Alonso se hacen pasar por actores para intentar trabajar en la obra teatral de Cervantes. El plan es, aprovechando la ley de la época que obligaba a los matrimonios a participar juntos en la misma obra, que uno de sus dos compañeros debe seducir a una de las actrices de la obra y que el marido les pille in fraganti, para que ellos les sustituyan en la obra y poder boicotearla. Alonso, que sabe hablar correctamente el lenguaje de la época, es el encargado de intentarlo, pero, obviamente, la mujer prefiere a Pacino. En cualquier caso el plan sale bien y Alonso y Amelia se infiltran en la obra. Poco a poco, reclamando derechos de los trabajadores y haciendo preguntas sobre las lagunas argumentales de la obra de teatro, hacen mella en el ánimo de Cervantes. No obstante, él les ofrece un porcentaje de la recaudación a los actores, todo con tal de que la obra siga adelante. A su vez, Irene y Ernesto averiguan que Darrow, la compañía americana para la que trabaja Walcott, quiere el manuscrito para venderlo en el presente por una fortuna, pero no es el único escritor al que han tentado. Al parecer, van a tener una reunión con Lope de Vega. Dado que Lope conoció a Amelia y a Alonso quince años antes y ellos apenas

han envejecido, deciden que sea Pacino el que le visite. Gracias a él, Pacino averigua donde va a reunirse con Walcott. Al ver que los intentos de boicotear la obra no están dando fruto, Pacino, sabiendo que Lope era el autor más conocido de la época, decide tentar a la compañía de teatro de Cervantes con actuar en una obra de Lope y así dejarle tirado. Por otro lado, Alonso coincide con un soldado que combatió con él y lo reconoce. Dado que él es un anciano y Alonso no ha envejecido, le acusa de brujería. Alonso le amenaza y, en ese momento, al anciano le da un infarto, muriendo en el corral de comedias. Debido a esto, se suspende la obra, lo que sume en una depresión a Cervantes. Pacino informa de sus avances a Alonso y Amelia y propone un plan: emboscar a los ingleses durante la reunión con Lope. Amelia, al enterarse de que Lope está cerca, se niega a utilizarlo como cebo, pero entra en conflicto con Pacino y, al final, acaba cediendo. No obstante, se marcha a ver a Lope en secreto. Mientras Alonso y Pacino acuden al lugar y esperan tras una roca, Amelia conversa con Lope, fascinado porque ella apenas había envejecido. Hablan sobre Julián, su supuesto marido cuando le conocieron la última vez. Lope, como buen amante de las mujeres, no acude a la reunión con tal de estar con Amelia. Alonso y Pacino emboscan a Walcott, pero este, utilizando una pulsera, desaparece de repente. No necesitan las puertas del tiempo para viajar a través de él. La misión ha sido un fracaso. Han perdido *El Quijote* por culpa de Amelia. Si Lope hubiera acudido a la reunión, el americano hubiera estado más desprevenido. La única solución que se le ocurre a Amelia es conseguir que Cervantes lo reescriba de nuevo, pero antes han de encontrarlo. En su casa encuentran lo que parece ser una carta de suicidio, pero llegan a tiempo antes de que se ahorque. Inconsciente, le llevan consigo al presente, donde le convencen de que vive un sueño premonitorio en el que comprobará la enorme fama que tendrá en los siglos venideros gracias a su libro *Don Quijote de La Mancha*. Vuelto a su época tras ser drogado, Cervantes se despierta del sueño y se pondrá manos a la obra para volver a escribir la novela, salvándose para la posteridad la gran obra del escritor alcalaíno.

Comentario: Estamos ante el capítulo 3 de la segunda temporada de la serie *El Ministerio del Tiempo*, que fue emitido el lunes 29 de febrero de 2016 por La 1 de Televisión Española, con una audiencia estimada en 2.382.000 espectadores (12'4% de cuota de pantalla). En esta serie, el Ministerio del título es una institución gubernamental secreta fundada en tiempos de Isabel la Católica (esto les permite a los productores de RTVE hacer un guiño a otra de sus series estrella, *Isabel*, emitida con gran éxito entre 2012 y 2014), cuyo trabajo

consiste en detectar e impedir que cualquier intrusión en el pasado pueda cambiar nuestro presente y que nadie pueda utilizar nuestra Historia en su propio beneficio. Para ello disponen de patrullas que viajan a través del tiempo para solucionar los problemas que se presentan, siendo la principal y protagonista la formada por Amelia Folch (una de las primeras mujeres universitarias de la España de finales del siglo XIX), Alonso de Entrerriós (un soldado de los Tercios de Flandes condenado a muerte en 1569) y Julián Martínez (un enfermero del SAMUR de este siglo que ha perdido a su mujer en un accidente) en la primera temporada; este último será sustituido en la segunda temporada por Jesús Méndez (un policía de los años 80 del pasado siglo, apodado 'Pacino'). A lo largo de la serie aparecen personajes históricos, como El Empecinado, Himmler, Picasso, Velázquez, Isabel la Católica, Torquemada, Isabel II, Dalí, Lorca, Buñuel, El Cid, Napoleón, Houdini o Felipe II, entre otros. Por ello, resulta significativo que hubiera que esperar a la segunda temporada y que transcurrieran 11 capítulos para que hiciera aparición el personaje de Miguel de Cervantes, máxime cuando ya lo había hecho de manera temprana (capítulo 2 de la primera temporada: *Tiempo de gloria*) su gran rival literario de la época, Lope de Vega, ese "Monstruo de la naturaleza", como lo definió el propio Miguel de Cervantes. También es cierto que el Fénix de los Ingenios les ha dado mucho juego a los guionistas gracias a la relación sentimental de aquel con Amelia Folch surgida en *Tiempo de gloria*, que se reanuda, y de que manera, en este *Tiempo de hidalgos* donde también interviene. Como es lógico por la naturaleza de una serie como *El Ministerio del Tiempo*, en el personaje de Miguel de Cervantes se dan cita detalles reales de su biografía para que, a partir de ellos, los guionistas den rienda suelta a la imaginación y puedan urdir un entretenido capítulo con la intriga de la posibilidad de que nunca hubiéramos conocido *El ingenioso hidalgo Don Quijote de La Mancha* (puede verse una comparativa entre el Cervantes real y el de la ficción en Lázaro, Margarita: "¿Se parece Cervantes al Cervantes de *El Ministerio del tiempo*?"; *El Huffington Post*; 19 de abril de 2016). Este juego ficcional da pie a diversas bromas ingeniosas, como cuando tras el "viaje al futuro" Cervantes reconoce que ninguno de los retratos y esculturas que ha visto le hacen justicia: "La realidad sin duda es mucho peor", sentencia; o, al final, cuando Cervantes, gracias a lo que él cree que ha sido un sueño, se ha convencido de que puede alcanzar la gloria como escritor de novelas y comienza a escribir de nuevo *El Quijote*, con las primeras y muy conocidas líneas del capítulo 1 de la novela. Pluma en ristre, escribe decidido: "En un lugar de La Mancha...". Pero se detiene, duda:

“mmm... ¿cómo se llamaba?, bah”. Y continua: “de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho tiempo que vivía...”.

CUARTA PARTE

Bibliografía

Alicia Potes

Monografías

CERVERA, Elena y HEREDERO, Carlos F.: *Don Quijote y el cine*. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales/Filmoteca Española, 2005.

ESPAÑA, Rafael de: *De la Mancha a la pantalla. Aventuras Cinematográficas del Ingenioso Hidalgo*. México/Barcelona: Universidad Autónoma de Zacatecas/Universitat de Barcelona, 2007.

Don Quijote en la pantalla [Catálogo de la exposición organizada por la Consejería de Cultura y Deportes de la Comunidad de Madrid]. Madrid: 2005.

FERNÁNDEZ CUENCA, Carlos: *Cervantes y el cine*. Madrid: Orion, 1947.

FERNÁNDEZ CUENCA, Carlos: *Historia cinematográfica de Don Quijote de La Mancha*; revista "Cuadernos de literatura". Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1948.

FERNÁNDEZ CUENCA, Carlos: *Imágenes del manchego sin par*. Madrid: Ministerio de Información y Turismo, 1970.

HEREDERO, Carlos F.: *Espejos entre ficciones. El cine y el Quijote*. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2009.

HERRANZ, Ferran: *El Quijote y el cine*. Madrid: Cátedra, 2005. (Signo e imagen, 88); segunda edición: Madrid, 2016.

LOSADA, Miguel (coord.): *Don Quijote deja huellas*. Madrid: Fundación Autor, 2005.

PAYÁN, Miguel Juan (coord.): *El Quijote en el cine*. Madrid: Jaguar, 2005.

RAMÍREZ MORALES, Dulce-Néstor: *Don Quijote de La Mancha en el cine universal*. Ciudad Real: Instituto de Estudios Manchegos, 1958.

SANTOS, Antonio: *El sueño imposible. Aventuras cinematográficas de don Quijote y Sancho*. Santander: Fundación Marcelino Botín, 2006.

VV.AA.: *Don Quijote en el cine*; revista "Nosferatu", nº 50. San Sebastián: Donostia Kultura, diciembre de 2005.

Guiones y novelas editadas de las películas para su estreno

BLANCO, Carlos: *Don Quijote cabalga de nuevo*. Madrid: Fragua, 1972.

Don Quijote de La Mancha. Barcelona: Biblioteca Films, c.1927. (Novela).

Don Quijote de La Mancha. Barcelona: Alas, 1948. (Biblioteca Cine Nacional; 37. Serie especial; 72). (Novela).

Don Quijote de Orson Welles. Fragmentos del guion en "Archivos de la Filmoteca" (Valencia); 5, marzo-mayo 1990, p.37-45. (Traducción de Juan Cobos).

Don Quijote de Orson Welles. Páginas del guión de Don Quijote. "Griffith", 5, febrero-marzo 1966, p. 14-18; "Nickel Odeon", 16, Otoño 1999.

GIL, Rafael: *Don Quijote de La Mancha*. 1948. (Guión mecanografiado).

La gitanilla. Barcelona: Bistagne, [1940]. Novela Semanal Cinematográfica. Ediciones Especiales, Serie Producción Nacional; 9. (Novela).

El huésped del Sevillano. Barcelona: Bistagne, 1940. Novela Semanal Cinematográfica. Ediciones Especiales, Serie Producción Nacional; 8. (Novela).

Leyenda rota. Barcelona: Alas. (Biblioteca Films Nacional; 15). (Novela).

SCAPARRO, Mauricio; AZCONA, Rafael: *Don Quijote: fragmentos de un discurso teatral*. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España, 1992.

Textos generales

ALFONSO, Enrique: *Cervantes en la pantalla*. "Cámara", 119, 15 de diciembre de 1947, p. 42.

AMO ALGARA, Antonio del: *El cinema como lenguaje*. Madrid: 1948.

BARBERO, Antonio: *La literatura en el cine. I. La novela española en la pantalla mundial*. "Revista Internacional del Cine", 3, agosto de 1952, p. 21-32. (Artículo).

BLANCO MALLADA, Lucio: "La Mancha en el documental cinematográfico español", en DOTRAS BRAVO, Alexia; LUCÍA MEGÍAS, José Manuel; MAGRO GARCÍA, Elisabet; y MONTERO REGUERA, José (eds.): *Tus obras los rincones de la tierra descubren. Actas VI Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Alcalá de Henares: Asociación de Cervantistas/Centro de Estudios Cervantinos, 2008.

BLANCO MALLADA, Lucio: "Don Quijote en el cine de ficción español", en PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. y GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael (eds.): *Con los pies en la tierra. Don Quijote*

en su marco geográfico e histórico. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2008.

BRIONES MANZANO, Luisa: "Los Quijotes de Gil, Gutiérrez Aragón, Welles y Gavaldón: nuevas aproximaciones teóricas", en ZECCHI, Barbara (ed.): *Teoría y práctica de la adaptación fílmica*. Madrid: Editorial Complutense, 2012.

CARPENTIER, Alejo: *Don Quijote en la pantalla y Un absurdo intento*. En *Letra y solfa: cine: crónicas sobre cine 1951-1959*. Madrid: Mondadori, 1989, p. 190-193.

CASARES, Francisco: *Cervantes y el sentido del humor*. "Radiocinema", 140, 1 de octubre de 1947. (Artículo).

CASTÁN PALOMAR, Fernando: *Existen unas cien versiones líricas del "Quijote"*. "Primer Plano", 133, 2 de mayo de 1943. (Artículo).

COLLAZO GÓMEZ, Cristina: "Animado hidalgo de la Mancha", en STROSETZKI, Christoph (ed.): *Visiones y revisiones cervantinas. Actas selectas del VII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2011.

CUEVA, José de la: *¿Por qué fue hidalgo el ingenioso Don Quijote de La Mancha?* "Radiocinema", 140, 1 de octubre de 1947. (Artículo).

ESPAÑA, Rafael de: *Don Quijote en el cine: ¿un sueño imposible?*. "Teatro", nº 25, otoño de 2012.

FERNÁNDEZ FLÓREZ, Wenceslao: *El "Quijote" en el cine*. "Abc", 14 de marzo de 1948. (Artículo).

FLAVIANO: *La música y el "Quijote"*. "Radiocinema", 140, 1 de octubre de 1947. (Entrevista al maestro Azagra).

GARCÍA-RAYO, Antonio: *Don Quijote y Sancho Panza cabalgan por el cine*. "AGR", 22, verano 2004. (Artículo).

GARCÍA JAMBRINA, Luis: *Cien años de adaptaciones quijotescas*. "Blanco y negro cultural", 9 de noviembre de 2002.

GIVANEL MAS Y GAZIEL, Juan: *Linterna mágica, fotografía y cinematógrafo*. En *Historia gráfica de Cervantes y del Quijote*. Madrid: Plus Ultra, 1946, p. 509-524.

GÓMEZ MESA, Luis: *La literatura española en el cine nacional 1907-1977: documentación y crítica*. Madrid: Filmoteca Nacional de España, 1978.

GÓMEZ MESA, Luis: *Pasadas y posibles versiones cinematográficas del Quijote*. "Radiocinema", 109, 28 de febrero de 1945. (Artículo).

GÓMEZ MESA, Luis: *Cervantes en el cine*. "Radiocinema", 140, 1 de octubre de 1947.

(Artículo).

GÓMEZ TELLO, José Luis: *Discurso sobre el ingenio de Don Quijote*. "Radiocinema", 140, 1 de octubre de 1947.

HEREDERO, Carlos F.: *Don Quijote desde la butaca*. "El Cultural", 12 de enero de 2005.

LARA, Fernando: *El Quijote, variaciones sobre un mito*. Revista "CLIJ", nº 97; Madrid, septiembre de 1997.

LÓPEZ RUBIO, José: *La figura de Sancho Panza*. "Radiocinema", 140, 1 de octubre de 1947. (Artículo).

MARQUERIE, Alfredo: *Lección, norma y símbolo de Don Quijote y Sancho*. "Radiocinema", 140, 1 de octubre de 1947. (Artículo).

PÉREZ CAMARERO, Arturo: *La ruta de Don Quijote*. "Radiocinema", 140, 1 de octubre de 1947. (Artículo).

PÉREZ FERRERO, Miguel: *"Azorín" y el Quijote en película*. "Abc", 1 de agosto de 1957, p. 27. (Artículo).

PÉREZ ORNIA, José Ramón: *El padre del videoarte presenta dos instalaciones sobre el Quijote. Nam June Paik inaugura en Madrid su primera exposición monográfica*. "El País", 2 de febrero de 1989. (Artículo).

QUESADA, Luis: *La novela española y el cine*. Madrid: JC, 1986. (Imágenes; 8-9).

RETAMAR, Ángel: *Pasiones ajenas. Vuelven don Quijote y el Cid*. "Academia", 32, verano 2002. (Artículo).

RODRÍGUEZ MERCHÁN, Eduardo: *La quijotesca historia de un hidalgo en el cine. En El Quijote desde el s. XXI*. Nicasio Salvador y Santiago López Ríos. Centro de Estudios Cervantinos. Alcalá de Henares, 2005.

RUIZ-CRESPO, Esperanza: *Estampas del "Quijote". Evocación*. "Radiocinema". 140, 1 de octubre de 1947.

SARTO, Juan del: *Al habla con Don Quijote y Sancho*. "Radiocinema". 140, 1 de octubre de 1947. (Conversación ficticia).

SEGUIN, Jean-Claude: "Las *Novelas Ejemplares* en tiempos del cine silente", en MARIGNO, Emmanuel; MATA INDURAÍN, Carlos; y HERNÁN RAMÍREZ SIERRA, Hugo (eds.): *Cervantes creador y Cervantes recreado*. Pamplona: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2015.

SOBRADO DE ONEGA, José (Focus): *"Don Quijote" en película*. "El Sol" (Madrid), 5 de enero

de 1926, p. 2. (Artículo).

VILCHES, Ángel: *Lo que opinan sobre Don Quijote de La Mancha diversas personalidades*. "Radiocinema". 140, 1 de octubre de 1947. (Artículo).

VILCHES, Ángel: *Enrique Jardiel Poncela habla del "Quijote" desde el ángulo del humor*. "Radiocinema". 140, 1 de octubre de 1947. (Entrevista).

Artículos y críticas de películas

Les Aventures de Don Quichotte de la Manche (Ferdinand Zecca, Lucien Nonguet).

TOULET, Emmanuelle: *Don Quichotte. Tirages et restaurations de la Cinémathèque Française II*. París: La Cinémathèque Française, 1987, p. 47.

Don Quichotte (Camille de Morlhon)

FILM-OMENO: *Don Quijote*. "Arte y Cinematografía", 31 de enero de 1913, p. 4-5. (Crítica).

LE ROY, Eric: *Camille de Morlhon, homme de cinema 1869-1952*. Paris: L'Harmattan, 1997.

LE ROY, Eric: "Les relations entre Charles Pathé et Camille de Morlhon: de l'union au désaccord", en KERMABON, Jacques (Bajo la dirección de): *Pathé. Premier empire du cinéma*. París: Centre Georges Pompidou, 1994.

Il sogno di Don Chisciotte (Amleto Palermi)

ROSSO, Antonio: *Il sogno di Don Chisciotte*. "Apollon" (Roma), maggio 1916. (Crítica).

VERITAS: *Il sogno di Don Chisciotte*. "La vita cinematografica" (Torino), dicembre 1915. (Crítica).

Don Quixote (Edward Dillon)

"*Don Quixote*" *Film Not Like Cervantes*. "The New York Times", 20 December 1915. (Crítica).

Don Chisciotte in frack

DA CASTELLO, Pier: *Don Chisciotte in frack*. "La vita cinematografica" (Torino), 22/30-8-1916.

(Crítica).

Mademoiselle Don Quichotte (Aldo Molinari)

LEGA, Giuseppe: *Mademoiselle Don Quichotte*. "Apollon" (Roma), 31-3-1919. (Crítica).

Il cavaliere della lieta figura (Ubaldo Maria del Colle)

CATTONARO, E.: *Il cavaliere della lieta figura*. "La vita cinematografica" (Torino), 21, 15-11-1923. (Crítica).

ROGNONI RANDI, Eva: *Il cavaliere della lieta figura*. "Bianco e Nero", 7-8, 1952. (Crítica).

La gitanilla (André Hugon)

La gitanilla. "Le film français", 19, 1 mars 1924, p. 873-876. (Artículo).

Don Quijote de La Mancha (Lau Lauritzen)

CABERO, Juan Antonio: *Don Quijote de La Mancha*. "El Heraldo de Madrid", 28 de diciembre de 1927. (Crítica).

FOCUS [Sobrado de Onega, José]: *Don Quijote de La Mancha*. "El Sol", 28 de diciembre de 1927. (Crítica).

GÓMEZ MESA, Luis: *Carl Schenstrøm y Marina Torres en Don Quijote de la Mancha*. "Primer Plano", nº 96, 16 de agosto de 1942. (Artículo).

KENDREW [Edward G. Kendrew]: *Don Quichotte*. "Variety", 17 de octubre de 1928. (Crítica).

Don Quijote de La Mancha. "El Imparcial", 31 de diciembre de 1927. (Crítica).

La ilustre fregona (Armando Pou)

CABERO, Juan Antonio: *La ilustre fregona*. "El Heraldo de Madrid", 28 de marzo de 1928. (Crítica).

FOCUS [Sobrado de Onega, José]: *La ilustre fregona*. "El Sol", 28 de marzo de 1928. (Crítica).

La ilustre fregona. "Arte y Cinematografía", 316, agosto de 1927. (Crítica).

La ilustre fregona. "El Imparcial" (Madrid), 31 de marzo de 1928, p. 6. (Crítica).

Don Quijote (Georg Wilhelm Pabst)

AMENGUAL, Barthélemy: *Georg Wilhelm Pabst*. París: Seghers, 1966. (Cinéma d'Aujourd'hui; 37).

AMO ALGARA, Antonio del: *Mi concepto sobre la literatura en el cinema*. "Popular Film", 415, 26 de julio de 1934. (Artículo).

BARBERO, Antonio: *Don Quijote*. Madrid: Cine-club del Círculo de Escritores Cinematográficos, 28 de noviembre de 1945.

BUACHE, Freddy: *G.W. Pabst*. Lyon: Serdoc, 1965. (Premier Plan; 39).

DEL FRA, Lino; GUERRINI, Tito: *Vita e monte dell'Hidalgo*. "Filmcritica", 34-35, 1954, p. 138-144. (Artículo).

FERNÁNDEZ CUENCA, Carlos: *G.W. Pabst*. Madrid: Filmoteca Nacional de España, 1967.

FERNÁNDEZ-SANTOS, Ángel: *Filme reliquia*. "El País", 13 de noviembre de 1982. (Crítica).

FRANK, Nino: *Pabst, Chaliapine, Dorville... et Cervantès*. "Pour vous", nº 198, 1 de septiembre de 1932, pág. 3. (Artículo).

GRIERSON, John: "The Cinema of Ideas". En HARDY, Forsyth (ed.): *Grierson on the Movies*. Londres: Faber and Faber, 1981; p. 95-97. (Crítica. Publicada originalmente en "New Britain", 7 June 1933).

GROMO, Mario: *Don Chisciotte*. En *Film visti: dai Lumière al cinerama*. Roma: "Bianco e Nero", 1957, p. 131-134. (Crítica).

HARTMANN, Donald Conrad: *The Don Quichotte à Dulcinée of Maurice Ravel and the Chansons de Don Quichotte of Jacques Ibert: A study of two songs cycles composed for the film Don Quixote, which starred Feodor Chaliapin*. Oklahoma: University of Oklahoma, PDH, 1994.

JAOUAN-SANCHEZ, Marie-Pierre: "L'Étrange histoire d'une adaptation cinématographique de *Don Quichotte* dans la France des années folles (Morand, Pabst, 1932-1933)". En PERROT, Danielle (Editora): *Don Quichotte au XXe siècle. Réceptions d'une figure mythique dans la littérature et les arts*. Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal, 2003, págs. 121-139.

JARNÉS, Benjamín: *La gran aventura quijotesca*. En *Cita de ensueños (Figuras del cinema)*. Madrid: Biblioteca del Grupo de Escritores Cinematográficos Independientes (GECI), 1936, p. 107-112.

JOLO [Joshua Lowe]: *Don Quixote*. "Variety", 6 June 1933. (Crítica).

LAND [Robert Landry]: *Don Quixote*. "Variety", 8 January 1935. (Crítica).

LATORRE, José María: *Don Quijote tiene voz de bajo*. "Dirigido por...", 98, p. 44. (Crítica).

MACPHERSON, Kenneth: *A Night Prowl in La Mancha*. "Close Up", vol. 9, n. 4 December 1932, p. 225-230. (Artículo).

MARINERO, Manolo: *El austríaco Pabst no da en el clavo*. "Diario 16", 14 de noviembre de 1982. (Crítica).

MATTHEWS, Herbert L: *Feodor Chaliapin in a French Pictorial Versión of "Don Quixote"*. "The New York Times", 23 Apr. 1933. (Artículo).

F.S.N. [Frank S. Nugent]: *Chaliapin as Quixote*. "The New York Times", 24 December 1934. (Crítica).

PATRIS, Ludo: *G.W: Pabst and Don Quixote*. "Cinema Quarterly" (Edimburgo), 4, Summer 1933, p. 209, 239-240. (Artículo y entrevista a Pabst).

PURIFICATO, Domenico: *Una lezione di Pabst*. "Bianco e Nero", 4, Aprile 1941, p. 45-51 y 125-126. (Artículo).

SANTUGINI, José: *Al margen de un film: Don Quijote y Pabst*. "Nuevo Mundo", número especial cinematográfico, noviembre 1933. (Artículo).

TORRES, Juan Francisco: *Don Quijote*. "El Noticiero Universal", 13 de noviembre de 1982. (Crítica).

TYLER, Parker: *Don Quixote*. En *Classics on the Foreign Film*. London: Spring Books, 1966, p. 84-87. (Artículo).

UBIETA, José G. de: *Otra vez Pabst*. "Popular Film", 380, 23 de noviembre de 1933, p. 21. (Crítica).

ZÚÑIGA, Ángel: *El "Don Quijote" de Pabst*. "Cinema", 23, 15 de marzo de 1947. (Artículo).

"Don Chisciotte". "Eco del cinema", vol. 3 núm. 33, 30 septiembre 1951. (Crítica).

"Don Quijote". "Popular Film", 377, 2 de noviembre de 1933, p. 12. (Artículo).

"Don Quijote". "Popular Film", 379, 16 de noviembre de 1933, p. 19. (Crítica).

"Don Quijote" visto por Pabst. "Popular Film", 379, 16 de noviembre de 1933, p. 4-5, 20. (Artículo).

Don Quichotte. "Variety", 11 April 1933. (Crítica).

Don Quichotte. Concierto Proyección en el Teatro de la Zarzuela. 14 de abril de 2005. Madrid: Área de las Artes (Ayuntamiento de Madrid)/Instituto Nacional de las Artes

Escénicas y de la Música (Ministerio de Cultura), 2005.

Don Quixote. "Picturegoer", 108, 17 June 1933. (Crítica).

Don Quixote. "Sight and Sound", vol. 2 n. 6, Summer 1933. (Crítica).

Don Quixote. "Picturegoer", 135, 23 December 1933. (Crítica).

Don Quixote. "Monthly Film Bulletin", vol. 14, n. 158, February 1947, p. 25 (Crítica).

The Films of G.W. Pabst: An Extraterritorial Cinema/edited by Eric Rentschler. New Brunswick (N.J.): Rutgers University, cop. 1990.

G.W. Pabst/herausgegeben von Wolfgang Jacobsen. Berlin: Argón; Stiftung Deutsche Kinemathek, 1997.

Un film inspirado en "Don Quijote". "Popular Film", 378, 9 de noviembre de 1933, p. 11. (Artículo).

La ruta de Don Quijote (Ramón Biadiu)

BIADIU, Ester; BIADIU, Mercè; y CAPARRÓS, Josep Maria: *Ramon Biadiu (1906-1984). Cineasta d'avantguarda*. Súria: Ajuntament de Súria/Centre d'Estudis del Bages, 2007.

GÓMEZ GALLEGU, Luis: "La ruta de Don Quijote de Ramón Biadiu como documento histórico", en CAPARRÓS LERA, Josep Maria; CRUSELLS, Magí; y SÁNCHEZ BARBA, Francesc (eds.): *Memoria histórica y cine documental. Actas del IV Congreso Internacional de Historia y Cine*. Barcelona: Centre d'Investigacions Film-Història, 2015, págs. 113-124.

La ruta de Don Quijote. "Noticiero Cifesa", n. 10, noviembre 1935. (Reportaje).

ZUNZUNEGUI, Santos: "La ruta del realismo", en POYATO, Pedro (ed.): *El realismo y sus formas en el cine rural español*. Córdoba: Diputación de Córdoba, 2008.

ZUNZUNEGUI, Santos: "Al pie de la letra". *Cahiers du cinéma. España*, nº 19, enero de 2009. (Artículo).

ZUNZUNEGUI, Santos: "La ruta de Don Quijote", en CASARES RODICIO, Emilio (ed. y coord.): *Diccionario del cine iberoamericano. España, Portugal y América, volumen 10 (Antología de Películas)*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores (SGAE)/Fundación Autor, 2011.

ZURBARÁN, Martín: *Don Quijote y el cine*. "Cine Arte", 10, diciembre 1934. (Artículo).

El huésped del Sevillano (Enrique del Campo)

ABANADES, Claro: *El huésped del Sevillano*. "El Alcázar", 30 de enero de 1940. (Crítica).

CUEVA, José de la: *El huésped del Sevillano*. "Informaciones", 30 de enero de 1940. (Crítica).

DUALDE GIL, Josefa: *Viendo filmar "El huésped del Sevillano"*. "Radiocinema", 45, 30 de enero de 1940. (sobre el rodaje).

GÓMEZ MESA, Luis: *El huésped del Sevillano*. "Arriba", 30 de enero de 1940. (Crítica).

NADAL-RODÓ, Antonio: *El huésped del Sevillano*. "El Correo Catalán", 11 de abril de 1940. (Crítica).

ROMÁN, Antonio: *El huésped del sevillano*. "Radiocinema", 49, 30 de marzo de 1940. (Crítica).

ZÚÑIGA, Ángel: *El huésped del Sevillano*. "El Noticiero Universal", 10 de abril de 1940. (Crítica).

El huésped del Sevillano. "Ya", 30 de enero de 1940. (Crítica).

El huésped del Sevillano. "Las Provincias", 13 de febrero de 1940. (Crítica).

El huésped del Sevillano. "Heraldo de Aragón", 16 de abril de 1940. (Crítica).

Leyenda rota (Carlos Fernández Cuenca)

ABANADES, Claro: *Leyenda rota*. "El Alcázar", 6 de marzo de 1940. (Crítica).

CUEVA, José de la: *Leyenda rota*. "Informaciones", 6 de marzo de 1940. (Crítica).

GÓMEZ MESA, Luis: *Leyenda rota*. "Arriba", 6 de marzo de 1940. (Crítica).

RODENAS, Miguel: *Leyenda rota*. "Abc", 5 de marzo de 1940. (Crítica).

ROMÁN, Antonio: *Leyenda rota*. "Radiocinema", 50, 15 de abril de 1940.

R.P.: *La leyenda rota*. "El Correo Catalán", 12 de noviembre de 1940. (Crítica).

Leyenda rota. "Las Provincias", 23 de enero de 1940. (Crítica).

Leyenda rota. "El Alcázar", 4 de marzo de 1940. (Nota sobre los decorados y el estreno).

Leyenda rota. "Ya", 5 de marzo de 1940. (Crítica).

La gitanilla (Fernando Delgado)

CUEVA, José de la: *La gitanilla*. "Informaciones", 11 de mayo de 1940. (Crítica).

FERNÁNDEZ CUENCA, Carlos: *La gitanilla*, "Ya", 11 de mayo de 1940. (Crítica).

G.L.: *El realizador de "La gitanilla"*. "El Alcázar", 15 de mayo de 1940. (Artículo sobre Fernando Delgado).

GÓMEZ MESA, Luis: *La gitanilla*. "Arriba", 11 de mayo de 1940. (Crítica).

NADAL-RODÓ, Antonio: *La gitanilla*. "El Correo Catalán", 1 de octubre de 1940. (Crítica).

REYNALDOS, Juan de: *Siete artistas excepcionales en torno a "La gitanilla" de Cervantes*. "Radiocinema", 52, 30 de mayo de 1940. (Artículo sobre los actores).

RODENAS, Miguel: *La gitanilla*. "Abc", 12 de mayo de 1940. (Crítica).

RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco: *"La gitanilla" y los grandes autores en la pantalla*. "Noticiero Cifesa", 15 de mayo de 1940. (Artículo).

ROMÁN, Antonio: *La gitanilla*. "Radiocinema", 53, 30 de junio de 1940. (Crítica).

ZÚÑIGA, Ángel: *La gitanilla*. "El Noticiero Universal", 1 de octubre de 1940. (Crítica).

ZÚÑIGA, Ángel: *La gitanilla*. "El Mundo Deportivo", 2 de octubre de 1940. (Crítica).

Estrellita Castro, protagonista de "La gitanilla". "Noticiero Cifesa". Pantalla, 25 de enero de 1940. (Entrevista).

Genio y donaire cervantinos en la pantalla. "El Alcázar", 17 de mayo de 1940. (Nota sobre el éxito del estreno).

"La gitanilla" y la revista Fotos. Un reportaje muy interesante. "Noticiero Cifesa", 15 de mayo de 1940. (Artículo).

La gitanilla. "El Alcázar", 13 de mayo de 1940. (Crítica).

La gitanilla. "Madrid", 11 de mayo de 1940. (Crítica).

La gitanilla comentada por los Académicos de la Lengua. "Noticiero Cifesa", 15 de mayo de 1940.

Un gran triunfo de nuestra cinematografía. "El Alcázar", 10 de mayo de 1940. (Información sobre el estreno).

La Real Academia Española honra con su presencia el rodaje de "La gitanilla". "Noticiero Cifesa", abril de 1940.

La gitanilla. "La Vanguardia", 1 de octubre de 1940. (Crítica).

La gitanilla. "Heraldo de Aragón", 1 de octubre de 1940. (Crítica).

La gitanilla. "Las Provincias", 2 de octubre de 1940. (Crítica).

La gitanilla y la crítica. "Noticiero Cifesa", 9 de noviembre de 1940. (Extractos de críticas de prensa).

Dulcinea (Luis Arroyo)

ARDILLA, Luis: "*Dulcinea*", cinta de interés nacional de Luis Arroyo, obtiene un rotundo éxito. "Pueblo", 10 de junio de 1947. (Crítica).

BARBERO, Antonio: *Dulcinea*. "Cámara", 108. 1 de julio de de 1947, p. 44-45 (Crítica).

BENDAÑA, Jesús: *Dulcinea*. "Radiocinema", 137, 1 de julio de 1947. (Crítica).

CUEVA, José de la: *Dulcinea*. "Informaciones", 10 de junio de 1947. (Crítica).

DONALD [Miguel Pérez Ferrero]: *Dulcinea*. "Abe", 10 de junio de 1947. (Crítica).

GARCÍA-ABAD, María Teresa: «Lo que allí pongo y sobrepongo y sotopongo»: literatura, teatro y cine en *Dulcinea*. Versiones y perversiones del mito", en *Anales cervantinos*, vol. XXXIX, 2007.

GAUNA, Ángel G.: *Dulcinea*. "Imágenes", 45, marzo de 1949. (Crítica).

GÓMEZ MESA, Luis: *Dulcinea*. "Arriba", 10 de junio de 1947. (Crítica).

GÓMEZ TELLO, José Luis: *Dulcinea*. "Primer Plano", 348, 15 de junio de 1947. (Crítica).

HITA, Valerio: *Galatea Films editora de Dulcinea*. "Radiocinema", 125. 1 de julio de 1946. (reportaje rodaje).

SÁNCHEZ, Alfonso: *Dulcinea*. "El Alcázar", 11 de junio de 1947. (Crítica).

ZUMALDI ARREGI, Imanol: *Dulcinea*. En *Antología crítica del cine español 1906-1995: flor en la sombra*/Julio Pérez Perucha, ed. Madrid: Cátedra; Filmoteca Española, 1997.- (Serie Mayor), p. 202-204.

El ambiente de nuestro inmortal "Don Quijote" llevado a la pantalla. "Radiocinema", 126. 1 de agosto de 1946. (Declaraciones de Luis Arroyo y Ana Mariscal sobre el rodaje).

"Dulcinea", o la historia de amor de Don Quijote. "Pueblo", 9 de junio de 1947. (Información sobre el estreno).

Don Quijote de La Mancha (Rafael Gil)

ALCARAZ, Juan de: *Guionistas del cine español: Antonio Abad Ojuel*. "Radiocinema", 140, 1 de octubre de 1947. (Entrevista).

ARDILA, Luis: "*Don Quijote de La Mancha*", de Rafael Gil, obra cimera del cine español. "Pueblo", 3 de marzo de 1948. (Crítica).

BARBERO, Antonio: *Don Quijote de La Mancha*. "Cámara", 125, p. 6. 15 de marzo de 1948.

(Crítica).

BARÓN, Rafael: *"Crítica en Cinema"*, 46, abril de 1948. (Postal de la quincena: Estos quince días en Madrid).

CÁNDIDO [Carlos Luis Álvarez]: *Don Quijote de La Mancha*. "Abc", 3 de marzo de 1948. (Crítica).

CANO, Luchi: *Don Quijote de La Mancha*. "Cámara", 110, 1 de agosto de 1947. p. 10-11. (Artículo. Declaraciones de Rafael Gil, José Luis Robles y Juan Calvo).

COELLO, Vicente: *Nuestro Don Quijote*. "Triunfo", 110, 6 de marzo de 1948, p. 3. (Artículo).

COMBA, Manuel: *La época cervantina y sus trajes masculinos a través del "Quijote"*. "Radiocinema", 140, 1 de octubre de 1947.

CUEVA, José de la: *Se estrena con gran éxito "Don Quijote de La Mancha"*. "Informaciones", 4 de marzo de 1948. (Crítica).

DIEGO, Gerardo: *Glosa en Sierra Morena*. "Abc", 11 de marzo de 1948. (Artículo).

FERNÁNDEZ CUENCA, Carlos: *En busca del ambiente de Don Quijote*. "Cámara", 106, 1 de junio de 1947, p. 30-31. (Artículo sobre las localizaciones).

FERNÁNDEZ CUENCA, Carlos: *Filmografía crítica de Rafael Gil*. "Revista Internacional del Cine", 11-12, enero-febrero 1955, p. 35-62. (Artículo).

GASCH, Sebastián: *El "Don Quijote" de Rafael Gil*. "Destino", 558, 17 de abril de 1948, p. 18. (Crítica).

GIL, Rafael: *La del alba sería...* "Radiocinema", 140, 1 de octubre de 1947. (Reflexiones de R.G. sobre el rodaje).

GARCÍA SERRANO, Rafael: *Don Quijote de La Mancha*. "Arriba", 10 de marzo de 1948. (Crítica).

GÓMEZ MESA, Luis: *La gran prueba de admiración del cine español a Cervantes: "Don Quijote de La Mancha"*. "Primer Plano", 365, 12 de octubre de 1947. (Artículo).

GÓMEZ TELLO, José Luis: *Don Quijote de La Mancha*. "Primer Plano", 386, 7 de marzo de 1948. (Crítica).

GONZÁLEZ GARCÍA, Fernando: *"Don Quijote de la Mancha (1948), en su contexto"*. Revista *Latente*, nº 4, julio de 2006, págs. 9-25.

JARDIEL PONCELA, Enrique: *Nueve reflexiones sobre "El Quijote" de Rafael Gil*. "Madrid", 15 de marzo de 1948, p. 9. (Artículo).

JUANES, José de: *En función de gran gala se estrenó anoche "Don Quijote de La Mancha"*.

"Arriba", 3 de marzo de 1948. (Crítica).

LASA, Juan Francisco de: *Nueva salida de D. Quijote*. "Cinema", 47, 1 de mayo de 1948. (Crítica).

LATINO, Américo: *Don Vicente Casanova nos habla, como productor, de Don Quijote de La Mancha*. "Radiocinema", 140, 1 de octubre de 1947.

MANJAVACAS, J.A.S.: *Don Quijote en La Mancha*. "Radiocinema", 140, 1 de octubre de 1947. (Artículo).

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", en *Anales Cervantinos*, Vol. XXXVIII, 2006.

MARINERO, Francisco: *"Don Quijote", de Rafael Gil*. "Diario 16", 18 de febrero de 1985. (Crítica).

MARTÍ, Octavi: *Sin sorpresas*. "El País", 18 de febrero de 1985. (Crítica).

MERELO, Fernando: *Este señores Manolo Comba*. "Radiocinema", 135, 1 de mayo de 1947. (Declaraciones del asesor histórico).

MORALES, María Luz: *La última salida de Don Quijote*. "Fotogramas", 36, 1 de mayo 1948. (Crítica).

N: *Don Quijote de La Mancha*. "Abc", 3 de marzo de 1948. (Crítica).

NADAL-RODÓ, Antonio: Rafael Gil contesta cuatro preguntas sobre su "Don Quijote". "El Correo Catalán", 30 de marzo de 1948. (Entrevista).

NADAL-RODÓ, Antonio: *Don Quijote de La Mancha*. "El Correo Catalán", 27 de abril de 1948 (Crítica).

NARBONA, Francisco: *Rafael Gil comenzará en mayo el rodaje de Don Quijote*. "Cinema", 24, 1 de abril de 1947.

NIETO JIMÉNEZ, Rafael: "Don Quijote en el cine español (1). *Don Quijote de la Mancha* (Rafael Gil, 1948)". *Rinconete*, Centro Virtual Cervantes, 17 de marzo de 2015.

PÉREZ BOWIE, José Antonio: "El *Don Quijote* cinematográfico de Rafael Gil (1947). Los condicionantes ideológicos de la traslación del texto cervantino a la pantalla". *Revista Cuadernos del Lazarillo*, nº 28, 2005.

RAMOS DE LEÓN: *Don Quijote de La Mancha*. "Radiocinema", 147, mayo de 1948. (Crítica).

RODRÍGUEZ MIJARES, Enrique: *Don Quijote de La Mancha*. "Diario de Barcelona", 27 de abril de 1948. (Crítica).

ROMERO-MARCHENT, Joaquín: *Cinema nacional: el IV centenario de Cervantes. Don Quijote de La Mancha: tema cinematográfico actual*. "Radiocinema", 140, 1 de octubre de 1947. (Artículo).

ROMERO-MARCHENT, Joaquín: *Don Quijote de La Mancha*. "Radiocinema", 145, marzo de 1948. (Crítica).

SÁENZ GUERRERO, Horacio: *Don Quijote de La Mancha*. "La Vanguardia Española", 27 de abril de 1948. (Crítica).

SÁNCHEZ, Alfonso: *"Don Quijote de La Mancha" obtiene un clamoroso éxito en Rialto*. "El Alcázar", 3 de marzo de 1948. (Crítica).

SASSONE, Felipe: *Don Quijote de La Mancha*. "La Vanguardia española", 21 de marzo de 1948. (Crítica).

H.H.T.: *Don Quixote*. "The New York Times", 13 May 1949. (Crítica).

VALLINA, Salvador: *Don Quijote de La Mancha*. "Proa" (León), 12 de marzo de 1948. (Artículo).

VILCHES, Ángel: *Entrevista con Rafael Gil*. "Radiocinema", 140, 1 de octubre de 1947.

VILCHES, Ángel: *Entrevista con Alfredo Fraile*. "Radiocinema", 140, 1 de octubre de 1947.

VILCHES, Ángel: *Don Quijote enjuicia a Rivelles, y Juan Calvo a Sancho Panza*. "Radiocinema", 140, 1 de octubre de 1947. (Entrevista).

WALLACE, Graham: *El estreno del "Don Quijote" hispano*. "Cámara", 215, febrero 1952. (p. 14-15). Sección: "Cámara en Londres". (Contiene declaraciones del crítico Lionel Collier del semanario "Picturegoer").

WEAR [Mike Wear]: *Don quixote de La Mancha*. "Variety", 11 May 1949. (Crítica).

Don Quixote. "Monthly Film Bulletin", vol. 19, n. 216, January 1952, p.2. (Crítica).

Entrevista a Enrique Alarcón. "Radiocinema", 140, 1 de octubre de 1947.

Lo imposible se ha hecho realidad. "Radiocinema", 143, enero de 1948. (Artículo).

Rafael Gil: director de cine/[Catálogo de la exposición organizada por la Comunidad de Madrid y el Área de Cultura, Educación, Juventud y Deportes del Ayuntamiento de Madrid, noviembre y diciembre de 1997]. Madrid: [Celeste], 1997.

El curioso impertinente (Flavio Calzavara)

L. de A. [Luis de Armiñán]: *El curioso impertinente*. "Abe", 21 de abril de 1953. (Crítica).

BARREIRA: *El curioso impertinente*. "Primer Plano", 654, 26 de abril de 1953. (Crítica).

CUEVA, José de la: *El curioso impertinente*. "Informaciones", 21 de abril de 1953. (Crítica).

GÓMEZ MESA, Luis: *El curioso impertinente*. "Arriba", 21 de abril de 1953. (Crítica).

Don Quijote (Grigoriy Kózintsev)

BENAYOUN, Robert: *Don Qhichotte*. "Positif", 25-26, Rentrée 1957, p. 23-24. (Reportaje festival Cannes).

BUCK, Tony: *Cherkassov's Don Quixote*. "Sight and Sound", vol. 27, n. 6, Autumn 1958. (Artículo).

CABRERA INFANTE, Guillermo: *El cine soviético cabalga de nuevo II*. En *Un oficio del siglo XX*. Barcelona: Seix Barral, 1982, p. 393-394. (Crítica).

CASTELLS, Isabel: "El ingenioso hidalgo cabalga en Rusia: la versión cinematográfica de *Don Quijote*, de G. Kózinstev". *La Página*, nº 31, 1998.

CEBOLLADA, Pascual: *Don Quichotte*. "Revista Internacional del Cine", 28, abril-junio de 1957, p. 47. (Crítica).

CROWTHER, Bosley: *Don Quixote*. "The New York Times", 21 Jan. 1961. (Crítica).

DROWNE, Tatiana Balkoff: *Don Quixote*. "Films in Review", 9, November 1960, p. 554-555. (Crítica).

GÓMEZ MESA, Luis: *Nuestro gran Don Quijote en una película rusa*. "Arriba", 3 de junio de 1966. (Crítica).

J.G.: *Don Quixote*. "Monthly Film Bulletin", vol. 25, n. 296, September 1958, p. 110. (Crítica).

LASA, Juan Francisco de: *Don Quijote*. "Imagen y sonido", 41, noviembre 1966, p. 23-24. (Crítica).

LATORRE, Jorge: "El *Quijote* como puente cultural entre España y el mundo soviético", en MATA INDURAIN, Carlos (ed.): *Recreaciones quijotescas y cervantinas en la narrativa*; Pamplona: Eunsa, 2015; págs. 117-129.

MARÍAS, Julián: *Realidad e irrealidad. Don Quijote*. En *El cine de Julián Marías. Escritos sobre cine 1960-1965*. Barcelona: Royal Books, 1994, p. 195-197. (Crítica).

MARTÍNEZ REDONDO, José Luis: *Don Quijote*. "Abc", 4 de junio de 1966. (Crítica).

MARTÍNEZ ILLÁN, Antonio: "Don Quijote en el cine soviético: Kozintsev y Kurchesvski". *Área Abierta*, nº 27, noviembre de 2010.

MOSK [Gene Moskowitz]: *Don Quixote*. "Variety", 29 May 1957. (Crítica).

OMS, Marcel: *Grigori Kozintsev*. En *Anthologie du cinéma*. París: L'Avant-Scène, 1976. (Fascicule; 89, tome IX).

PALAU, José: *Veremos "Don Quijote" de Grigori Kozintsev*. "Destino", 1515, 20 agosto de 1966, p. 41. (Artículo).

PIGARIOVA, Tatiana: "El Quijote versus 1957: las aventuras de un ingenioso hidalgo en el país de los soviets", en BRIHUEGA, Jaime y SÁNCHEZ, Alcaén (ed.): *Memoria rusa de España. Alberto y El Quijote de Kózintsev*. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales/Empresa Pública Don Quijote de La Mancha/Fundación Provincial de Artes Plásticas Rafael Botí de Córdoba, 2005.

PORTER MOIX, Miguel: *Kozintsev, Don Quijote y la cultura*. "Destino", 1519, 17 septiembre de 1966, p. 40-41. (Artículo).

POZO, Mariano del: *Don Quijote*. "El Alcázar", 4 de junio de 1966. (Crítica).

REVAULT D'ALLONNES, Fabrice: *Don Quichotte*. "Cinema", 334, 18-24déc. 1985, p. 6 (Crítica).

RODRIGO, Pedro: *Don Quijote*. "Reseña", 14, octubre 1966, p. 306-308. (Crítica).

SÁNCHEZ, Alfonso: *Don Quijote*. "Informaciones", 4 de junio de 1966. (Crítica).

SHKLOVSKY, Viktor: *The Magnificent Irony of the Don*. "Films and Filming", vol. 4, n. 12, sept. 1958, p. 8. (Crítica).

STOLLER, James: *Don Quixote*. "Film Quarterly", Fall 1961, p. 43-44. (Crítica).

Don Quichotte. "Analyse générale des films". Saison 1966, p. 316-317. (Crítica).

Un Amleto shakespeañano. Colloquio con Gñgori Kosintzev. "Bianco e Nero", 7-8, luglio-agosto 1965, p. 37-51.

Orson Welles nella terra di Don Chisciotte (Orson Welles)

COBOS, Juan: *Orson Welles nella terra di Don Chisciotte*. En RIAMBAU, Esteve; COBOS, Juan: *Orson Welles.- Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana (IVAECM); Madrid: Filmoteca Española (ICAA), 1993. Vol. 1: Una España inmortal/Esteve Rimbau. Vol. 2: España como obsesión/Juan Cobos. (Documentos; 4). p. 181-196. (Fragmentos de las intervenciones escritas por Welles para la presentación de la serie).*

PONZI, Maurizio: *Welles a la TV*. "Cahiers du Cinema", 165, avril 1965, p. 30 (Artículo).

Dulcinea (Vicente Escrivá)

CAPILLA, Rafael: *Y después del Quijote... "Dulcinea"*. "El Alcázar", 20 de mayo de 1963. (Crítica).

CASTRO DE PAZ, José Luis: Dulcinea. En *Antología crítica del cine español 1906-1995: flor en la sombra*/Julio Pérez Perucha, ed. Madrid: Cátedra: Filmoteca Española, 1997. (Serie Mayor), p 527-530.

COBOS, Juan: Dulcinea. "*Film Ideal*", 105, 1 de octubre de 1962, p. 561. (Crítica).

GARCÍA DE LA PUERTA, Tomás: *Dulcinea*. "Pueblo", 18 de mayo de 1963. (Crítica).

GÓMEZ MESA, Luis: "*Dulcinea*", en *Palafox*, patrocinada por el Círculo de Escritores Cinematográficos. "Arriba", 17 de mayo de 1963. (Crítica).

MARTÍNEZ, Julio: Dulcinea. "*Film Ideal*", 122, 15 de junio de 1963, p. 405-406. (Crítica).

MORENO, Fernando: *Dulcinea*. "Cinestudio", 10, junio 1963, p. 8. (Crítica).

MOSK [Gene Moskowitz]: *Dulcinea*. "Variety", 12 September 1962. (Crítica).

PRIM, Samuel: *Dos excelentes caminos para un cine de evasión*. "Pantallas y escenarios", 22, marzo 1963. (Crítica).

SAN MIGUEL, Santiago: *Dulcinea*. "Nuestro cine", 21, junio de 1963, p. 60-61. (Crítica).

SÁNCHEZ, Alfonso: *Dulcinea*. "Informaciones", 21 de mayo de 1963. (Crítica).

Dulcinée. Analyse générale des films. Saison 1966, p. 319-320. (Crítica).

Don Quijote de La Mancha (Domingo Almendros. TV)

Don Quijote, figura popular en TVE. "Tele Radio", 249, 1-7 octubre 1962; 250, 8-14 de octubre 1962; 251, 15-21 octubre 1962 y 252, 22-28 octubre 1962. (Declaraciones de los intérpretes José Manuel Martín, Lola Alba y Joaquín Pamplona).

Una tal Dulcinea (Rafael J. Salvia)

GARCÍA ABAD, María Teresa: *Desvaríos cervantinos y humorismo circense en Una tal Dulcinea, de Alfonso Paso/Rafael J. Salvia: teatro y cine*. "Signa", nº 19, 2010.

HERNÁNDEZ MARCOS, J.L: *Una tal Dulcinea*. "Cinestudio", 14, octubre 1963, p. 18. (Crítica).

Quixote (Bruce Baillie)

ARTHUR, Paul: "*Quixote*" and Its Contents. "Film Culture", 67-69, 1979, p. 32-56. (Artículo).

Don Quijote (Carlo Rim)

BERROCAL, Sergio: *Don Quichotte*. "Tele Radio", 442, 13-19 junio 1966. (Artículo).

Don Quijote. "Tele Radio", 435, 25 abril-1 mayo 1966. (Nota sobre la emisión en Francia).

Los hombres de cristal (Fernando Delgado)

Los hombres de cristal. "Tele Radio", 442, 13-19 junio 1966. (Sinopsis de los 5 capítulos).

Un diablo bajo la almohada (José María Forqué)

BATLLE CAMINAL, Jordi: *Cosas de los celos*. "El País", 18 de febrero de 1988. (Crítica).

GÓMEZ MESA, Luis: *Un diablo bajo la almohada*. "Arriba", 29 de febrero de 1968. (Título colectivo: Dos películas españolas humorísticas de coproducción). (Crítica).

POZO, Mariano del: *Un diablo bajo la almohada*. "El Alcázar", 29 de febrero de 1968. (Crítica).

SÁNCHEZ, Alfonso: *Un diablo bajo la almohada*. "Informaciones", 28 de febrero de 1968. (Crítica).

TORRES, Juan Francisco: *Un diablo bajo la almohada*. "Tele Express", 9 de marzo de 1968. (Crítica).

Cervantes (Vincent Sherman)

CEBOLLADA, Pascual: *Cervantes*. "Ya", 11 de septiembre de 1968. (Crítica).

GARCÍA DE LA PUERTA, Tomás: "*Cervantes*", un atentado contra don Miguel. "Pueblo", 14 de septiembre de 1968. (Crítica).

GÓMEZ MESA, Luis: *La época juvenil del autor de "Don Quijote"*. "Arriba", 11 de septiembre de 1968. (Artículo).

HARPO: *Cervantes*. "Abc", 12 de septiembre de 1968. (Crítica).

PORTER MOIX, Miguel: *Cervantes*. "Destino", 1621, 26 de octubre de 1968. (Crítica).

POZO, Mariano del: *Cervantes*. "El Alcázar", 11 de septiembre de 1968. (Crítica).

TORRES, Juan Francisco: *Cervantes*. "Tele Express", 17 de octubre de 1968. (Crítica).

Cervantes. "Informaciones", 13 de septiembre de 1968. (Crítica).

Cervantes. "Monthly Film Bulletin"; vol. 36, n. 423, April 1969, p. 80 (Crítica).

Un Quijote sin mancha (Miguel M. Delgado)

CRESPO, Pedro: *Un Quijote sin mancha*. "Arriba", 23 de diciembre de 1970. (Crítica).

LASA, Juan Francisco de: *Un Quijote sin mancha*. "Imagen y sonido", 92, febrero 1971, p. 53. (Crítica).

MARTIALAY, Félix: *Un Quijote sin mancha*. "El Alcázar", 18 de diciembre de 1970. (Crítica).

OBREGÓN, Antonio de: *Un Quijote sin mancha*. "Abc", 19 de diciembre de 1970. (Crítica).

SÁNCHEZ, Alfonso: *Un Quijote sin mancha*. "Informaciones", 18 de diciembre de 1970. (Crítica).

Un Quijote sin mancha. "Variety", 25 February 1970, p. 15, 20. (Crítica).

El huésped del Sevillano (Juan de Orduña. TV)

CEBOLLADA, Pascual: *El huésped del Sevillano*. "Ya", 13 de febrero de 1970. (Crítica).

GALLEGO, D.: *Las zarzuelas de T.V.E.* "Reseña", 28, junio 1969, p. 203-207.

GARCÍA DE LA PUERTA, Tomás: *El huésped del Sevillano*. "Pueblo", 20 de febrero de 1970. (Crítica).

GÓMEZ MESA, Luis: *El huésped del Sevillano*. "Arriba", 13 de febrero de 1970. (Título colectivo: *Otra zarzuela y un enredo más de agentes*). (Crítica).

MARQUERIE, Alfredo; G.B.: *El huésped del Sevillano*. "Tele Radio", 760, 17-23 julio 1972. (Crítica).

La ínsula de Barataria (Cayetano Luca de Tena. TV)

MUÑIZ, Carlos: *La ínsula de Barataria*. "Tele Radio", 666, 28 sept.-4 oct. 1970. (Artículo).

SAN, Arturo: *Roberto Llamas y Alfonso del Real fueron... Don Quijote y Sancho Panza en "La ínsula de Barataria" que emitió TVE*. "Tele Radio", 667, 5-11 octubre de 1970. (Declaraciones de R.LI. y A. del R.).

Cervantes, ou le prisonnier d'Alger (Jean-Claude de Nesle. TV)

BERROCAL, Sergio: *Cervantes idealista, Goya un español del 39*. "Tele Radio", 659, 10-16 agosto 1970. (Artículo).

En un lugar de La Mancha (Enrique Montón Ciuret. Super 8)

CONTEL, Agustín: *En un lugar de La Mancha. En Concursos de la A.F.C. y U.C.A. - 69*. "Imagen y sonido", 81, marzo 1970, p. 28-29.

El casamiento engañoso (Luis Calvo. TV)

BAGET HERMS, Josep María: *El casamiento engañoso*. "Imagen y sonido", 85, julio 1970, p. 57-58. (Sección: Diario de un espectador inquieto).

GORTARI, Carlos: *El casamiento engañoso*. "Tele Radio", 646, 11-17 mayo 1970. (Artículo).

La gitanilla (Manuel Aguado. TV)

BAGET HERMS, Josep María: *La gitanilla*. "Imagen y sonido", 85, julio 1970, p. 57-58. (Sección: Diario de un espectador inquieto).

MARTÍNEZ FERROL, Manuel: *La gitanilla*. "Tele Radio", 642, 13-19 abril 1970. (Artículo).

M.H.: *La gitanilla*. "Tele Radio", 642, 13-19 abril 1970. (Artículo).

Rinconete y Cortadillo (Miguel Picazo. TV)

BAGET HERMS, Josep María: *Rinconete y Cortadillo*. "Imagen y sonido", 104, febrero 1972, p. 57. (Crítica).

GORTARI, Carlos: *Rinconete y Cortadillo*. "Tele Radio", 719, 4-10 octubre 1971. (Crítica).

GUARNER, Eduardo: *El realizador tuvo que ser actor*. "Tele Radio", 712, 16-22 agosto 1971. (Declaraciones de Miguel Picazo sobre el rodaje).

PÉREZ GÓMEZ, Ángel A.: *Rinconete y Cortadillo*. "Reseña", 50, diciembre 1971, p. 623-624. (Crítica).

ZABALA, José Ramón: *Rinconete y Cortadillo*. "Tele Radio", 712, 16-22 agosto 1971. (Artículo y declaraciones de Miguel Picazo).

Don Quijote del Oeste (Robert Butler)

CEBOLLADA, Pascual: *Don Quijote del Oeste*. "Ya", 31 de mayo de 1972. (Crítica).

P.R.: *Don Quijote del Oeste*. "El Alcázar", 8 de junio de 1972. (Crítica).

Don Quijote cabalga de nuevo (Roberto Gavaldón)

BONET MOJICA, Lluís: *Don Quijote cabalga de nuevo*. "La Vanguardia", 11 de marzo de 1980. (Crítica).

COBOS, Juan: *Conversaciones con Carlos Blanco. Un guionista para la historia*. Valladolid: Semana Internacional de Cine de Valladolid, 2001.

CÓRDOBA, Mariano de: *Cantinflas: un Quijote de esta época*. "Ya", 10 de noviembre de 1972. (Artículo).

CRESPO, Pedro: "*Don Quijote cabalga de nuevo*", de Roberto Gavaldón. "Arriba", 14 de marzo de 1973. (Crítica).

A.F. *Don Quijote cabalga de nuevo*. "Cineinforme", 172-173, abril 1973, p. 33. (Crítica).

LÓPEZ SANCHO, Lorenzo: *Acantinflamiento de Cervantes en "Don Quijote cabalga de nuevo"*. "Abc", 11 de marzo de 1973. (Crítica).

PÉREZ LOZANO, José María: *Don Cantinflas de La Mancha*. "Ya", 3 de diciembre de 1972. (Entrevista con Mario Moreno).

RUBIO, Miguel: "*Don Quijote cabalga de nuevo*" de Roberto Gavaldón. "Nuevo Diario", 23 de marzo de 1973. (Crítica).

Don Quijote cabalga de nuevo. "Informaciones", 17 de marzo de 1973. (Crítica).

"*Don Quijote cabalga de nuevo*", de Roberto Gavaldón. "El Alcázar", 20 de marzo de 1973. (Crítica).

El hombre de La Mancha (Arthur Hiller)

ALLOMBERT, Guy: *L'Homme de la Manche*. "La revue du cinema. Image et son", 278, nov. 1973, p. 136. (Crítica).

BUCKLEY, Peten: *Man of La Mancha*. "Films and Filming", vol. 19, n. 5, Feb. 1973, p. 48-49. (Crítica).

CANBY, Vincent: *Man of La Mancha*. "The New York Times", 12 December 1972. (Crítica).

CEBOLLADA, Pascual: *El hombre de La Mancha*. "Ya", 30 de diciembre de 1972. (Crítica).

COLACIELO, R.: *Man of La Mancha*. "InterA/iew", n. 29. January 1973. (Crítica).

COOK, Page: *Man of La Mancha*. "Films in Review"; vol. 24, n.3, March 1973, p. 175-177. (Artículo sobre la banda sonora).

CRESPO, Pedro: *El hombre de La Mancha*. "Arriba", 30 de diciembre de 1972. (Crítica).

ETHIER, J.-R.: *Man of La Mancha*. "Séquences", 71, janvier 1973, p. 36-37. (Crítica).

GAY, R.: *Man of La Mancha*. "Cinema Québec", 5, janvier-février 73, p.48. (Crítica).

GOW, Gordon: *Instinct*. "Films and Filming", vol. 20, n. 11, Au-gust 1974, p. 12-17. (Entrevista).

GRANT, Jacques: *L'Homme de la Manche*. "Cinema" (París), 181, novembre 1973, p. 149. (Crítica).

LAMET, Pedro Miguel: *El hombre de La Mancha*. "Reseña", 63, marzo 1973, p. 39. (Crítica).

LASA, Juan Francisco de: *Don Quijote y sus canciones*. "Imagen y sonido", 117, marzo 1973, p. 24. (Crítica).

LÓPEZ SANCHO, Lorenzo: *El hombre de La Mancha, versión lamentable de una novela inmortal*. "Abc", 7 de enero de 1973. (Crítica).

MACK, Deirdre: *Man of La Mancha*. "Films in Review", vol. 24, n. 1, January 1973, p. 52. (Crítica).

NICHOLLS, R.: *Man of La Mancha*. "Lumiére", 21, March 1973, p. 32 (Crítica).

PIRIE, David: *Man of La Mancha*. "Monthly Film Bulletin", vol. 40, n. 469, February 1973, p. 31. (Crítica).

RUBIO, Miguel: *El hombre de La Mancha, de Arthur Hiller*. "Nuevo Diario", 5 de enero de 1973. (Crítica).

SÁNCHEZ, Alfonso: *El hombre de La Mancha*. "Informaciones", 5 de enero de 1973. (Crítica).

WHIT[Whitney Williams]: *Man of La Mancha*. "Variety", 6 Decem-ber 1972, p. 16. (Crítica).

El hombre de La Mancha, de Arthur Hiller. "Alcázar", 4 de enero de 1973. (Crítica).

El hombre de La Mancha. "Triunfo", 536, 6 de enero de 1973. (Crítica).

The Adventures of Don Quixote (Arvin Rakoff. TV)

HILL, Richmond: *Don Quijote, para televisión*. Rex Harrison, protagonista, rueda en España. "Tele Radio", 753, 29 mayo-4 junio 1972. (Artículo).

RODRÍGUEZ SEPÚLVEDA, Carmen: *Don Quijote, para televisión. Habla el productor David Víctor*. "Tele Radio", 753, 29 mayo-4 junio 1972. (Entrevista con el productor David Víctor).

Lepanto (Jesús Fernández Santos. TV)

BAGET HERMS, Josep María: *Lepanto*. "Imagen y sonido", 104, febrero 1972, p. 57. (Crítica).

Don Quixote (Rudolf Nureyev, Robert Helpmann)

ELLIS, R.: *Don Quixote and the Dancer Directors*. "Lumiere", n. 20, January-February 1973, p. 8-11. (Entrevista a Robert Helpmann).

GOW, Gordon: *Don Quixote*. "Films and Filming", vol. 20, n. 5, February 1974, p. 41-42. (Crítica).

HARTNOLL, Gillian: *Don Quixote*. "Focus on Film", 17, Spring 1974, p. 11-12. (Crítica).

KESS [Norman Kessell]: *Don Quixote*. "Variety", 1 August 1973, p. 18. (Crítica).

LEWIS, Caroline: *Don Quixote*. "Monthly Film Bulletin", vol. 41, n. 482, March 1974, p.46-47. (Crítica).

LIPSCOMB, T. B.: *Don Quixote*. "Films in Review", vol. 25, n. 1, January 1974, p. 53-54. (Crítica).

El licenciado Rodaja (Antonio Chic. TV)

MARINAS, Jesús: *El licenciado Rodaja*. "Tele Radio", 806, 4-10 junio 1973. (Declaraciones de Pepe Sancho y Angeles Molí).

La ilustre fregona (Luis Sánchez Enciso. TV)

H.E.: *La ilustre fregona*. "Tele Radio", 814, 30 de julio-5 de agosto de 1973. (Reportaje sobre la emisión y entrevista con Almu-dena Cotos).

El licenciado Vidriera (Jesús Fernández Santos. TV)

CARABALLO, Rita: *Esta semana comienza la serie "Los libros". Humor y filosofía de Cervantes en "El licenciado "Vidriera"*. "Tele Radio", 842, 11-17 febrero 1974. (Declaraciones de Emilio Gutiérrez Caba).

Las eróticas aventuras de Don Quijote (Raphael Nussbaum)

CEBOLLADA, Pascual: *Las eróticas aventuras de Don Quijote*. "Ya", 18 de agosto de 1978. (Crítica).

COMBS, Richard: *When Sex Was a Knightly Affair*. "Monthly Film Bulletin", vol. 44 n. 523, August 1977, p. 177-178. (Crítica).

HERMES: *Unas "singulares" aventuras de Don Quijote*. "Abc", 18 de Agosto de 1978. (Crítica).

MACK [Joseph McBride]: *Amorous Adventures of Don Quixote and Sancho Panza*. "Variety", 21 April 1976, p. 23. (Crítica).

SANTOS FONTENLA, César: *Las eróticas aventuras de Don Quijote*. "Informaciones", 18 de agosto de 1978. (Crítica).

TRUEBA, Fernando: *¡Pobre Cervantes!*. "El País", 23 de agosto de 1978. (Crítica).

La ilustre fregona (Gabriel Ibáñez. TV)

Teresa Rabal *la ilustre fregona*. "Tele Radio", 1088, 30 oct.-5 nov. 1978. (Artículo sobre la realización con declaraciones de Gabriel Ibáñez y Teresa Rabal).

Don Quijote de la Mancha (Cruz Delgado)

CANDEL, José María: *La serie Don Quijote de La Mancha. En Historia del dibujo animado español*. Murcia: Filmoteca Regional de Murcia, 1993, p. 106-109.

MARTÍN-SÁNCHEZ, María Ángeles: *Don Quijote en "comic"*. "Tele Radio", 1129, 13-19 agosto 1979. (Artículo).

MARTÍN-SÁNCHEZ, María Ángeles: *Criado del Val, asesor cervantino*. "Tele Radio", 1138, 15-21 octubre 1979. (Entrevista con Criado del Val).

VIRIATO: *Don Quijote y Corocota*. "Hoja del lunes", 21 de agosto de 1978. (Crítica).

Cervantes (Alfonso Ungría)

GÓZALO, Miguel Ángel: *Cervantes, como símbolo*. "Tele Radio", 1221, 18-24 mayo 1981. (Artículo).

LIGERO, Ángel: *No os fiéis en eso, Sancho....*. "Tele Radio", 1224, 8-12 junio 1981. (Artículo).

MANZANO, Juan A.: *¿Es éste nuestro Cervantes?* "Tele Radio", 1220, 11-17 mayo 1981. (Declaraciones del investigador Ángel Ligeró Móstoles y de los guionistas Isaac Montero y Daniel Sueiro).

PÉREZ ORNIA, José R.: *Cervantes, un telefilme español para la primera cadena y Sinopsis oficial de la serie*. "El País", 19 de abril de 1981. (Artículo).

UNGRÍA, Alfonso: *Mi, tu, su, nuestro Cervantes*. "El País", 25 de junio de 1981. (Réplica al artículo de los guionistas Daniel Sueiro, Isaac Montero, Manuel Matji y Eugenio Martín).

VÁZQUEZ, J.R.: *Un ambicioso proyecto de TVE: "Cervantes"*. "Tele Radio", 1133, 10-16 septiembre 1979. (Artículo).

VÁZQUEZ, J.R.: *Miseria y libertad de un genio*. "Tele Radio", 1215, 6-12 abril 1981. (Artículo con declaraciones de Alfonso Ungría).

Cervantes, en Televisión. "El País", 21 de junio de 1981. (Artículo de los guionistas de la serie: Daniel Sueiro, Isaac Montero, Manuel Matji y Eugenio Martín).

Debate sobre Cervantes en "La clave". "El País", 29 de mayo de 1981. (Artículo).

Declaraciones de Alfonso Ungría en la sección Cartas de Tele Radio; 1221, 18-24 mayo 1981.

Protestas de un investigador por supuestos errores históricos en la serie "Cervantes". "El País", 22 de abril de 1981. (Artículo sobre las protestas del investigador de la vida de Cervantes Ángel Ligeró Móstoles).

La tía fingida (Antonio del Real)

VELASCO, Ángeles: *Antonio del Real debuta hoy en TV con "La tía fingida", de Cervantes*. "Diario 16", 8 de abril de 1983. (Artículo. Con declaraciones de Del Real).

Don Quijote (Maurizio Scaparro)

ANTÓN A, Mayte: *Un "Quijote" a la italiana con Els Comediants de comparsa*. "Diario 16", 17 de agosto de 1984. (Artículo).

ARIAS, Juan: *Maurizio Scaparro presenta en Roma su versión cinematográfica de "El Quijote"*. "El País", 29 de diciembre de 1984. (Artículo).

ARONICA, Daniela (coord.): *El Quijote según Scaparro. Entre melancolía, soledades y carnaval*. Logroño: Filmoteca de la Rioja "Rafael Azcona", 2014.

COMUZIO, Ermanno: *Don Chisciotte*. "Cinefórum", gennaio-feb-braio. 86, p. 79-80. (Crítica).

HERB: *Don Chisciotte*. "Variety", 25 April 1984, p. 18. (Crítica).

MANDUZIO, M.: *Don Chisciotte*. "Segnocinema", 16, gennaio 85, p. 77. (Crítica).

MONLEÓN, José: *Una nueva salida de Don Quijote*. "Diario 16", 12 de junio de 1983; suplemento Disidencias; 130. (Artículo con declaraciones de Scaparro).

Don Chisciotte. "Cinema Sessanta", 162, marzo-aprile 1985, p. 62. (Crítica).

Don Chisciotte. "Segnocinema", vol. 5, núm. 16, gennaio 1985, p. 77. (Crítica).

Scaparro y Rafael Azcona presentan su versión televisiva de "Don Quijote". "El País", 19 de noviembre de 1985. (Sobre el estreno).

La noche más hermosa (Manuel Gutiérrez Aragón)

ALBERICH, Enrique: *La noche más hermosa*. "Dirigido por...", 119, noviembre 1984, p. 67-68. (Crítica).

BARRIENTOS, Paloma: *Bibi Andersen, hombre-mujer, en "La noche más hermosa"*. "Tiempo", 9 de septiembre de 1984. (Declaraciones de Bibi Andersen).

BATLLE CAMINAL, Jordi: *Estiliza y vencerás*. "El País", 12 de abril de 1989. (Crítica).

BONET MOJICA, Lluís: *Con Bibi llegó el escándalo*. "La Vanguardia", 21 de septiembre de 1984. (Reportaje Festival de San Sebastián).

CEBOLLADA, Pascual: *La noche más hermosa, película comercial*. "Ya", 21 de septiembre de 1984. (Crítica).

COLÓN: *La noche más hermosa*. "Abc" (Sevilla), 28 de noviembre de 1984. (Crítica).

CRESPO, Pedro: *La noche más hermosa, de Manuel Gutiérrez Aragón*. "Abc", 27 de septiembre de 1984. (Crítica).

ESCARRÉ, Josep: *La noche más hermosa*. "Diario de Tarragona", 24 de noviembre de 1984. (Crítica).

GALÁN, Diego: *La comedia subterránea*. "El País", 2 de octubre de 1984. (Crítica).

GARCÍA GARZÓN, Juan I.: *Llegó "La noche más hermosa" y el certamen se divierte*. "Abc", 21 de septiembre de 1984. (Reportaje Festival de San Sebastián).

GUTTI, Antonio: *La noche más hermosa*. "5 Días", 2 de octubre de 1984. (Crítica).

KERCHER, Dona: *Cervantes on Film: Exemplary Tales and La noche más hermosa*. En *Cine-Lit: Essays on Peninsular Film and Fiction*/edited by George Cabello Castellet, Jaume Martí-Oli-

vella and Guy H. Wood.- Corvallis (Oregon): Portland State University, cop. 1992.

LARA, Antonio: *El viejo problema de los celos*. "Ya", 26 de septiembre de 1984. (Crítica).

MARINERO, Francisco: *La noche más hermosa*. "Diario 16", 12 de abril de 1989. (Crítica).

M. TORRES, Augusto: *Conversaciones con Manuel Gutiérrez Aragón*. Madrid: Fundamentos, 1992. (Arte; serie Cine; 96).

PINO, Marina: *Gutiérrez Aragón presenta en Barcelona un film donde todos persiguen "La noche más hermosa"*. "El Correo Catalán", 28 de septiembre de 1984. (Crítica).

SALVANY, Joan: *La noche más hermosa*. "El Noticiero Universal", 2 de octubre de 1984. (Crítica).

SANTOS FONTENLA, César: *La noche más hermosa, enredos en Prado del Rey*. "Abc", 12 de abril de 1989. (Crítica).

T. GIL DE MURO, Eduardo: *La noche más hermosa*. "Vida Nueva", 17 de noviembre de 1984. (Crítica).

La noche más hermosa. "Hoja del lunes", 1 de octubre de 1984. (Crítica).

La noche más hermosa. "El Periódico", 12 de octubre de 1984. (Crítica).

Monsignor Quixote (Rodney Bennett. TV)

CASAS, Quim: *Monsignor Quixote*. "Dirigido por...", 139, septiembre 1986, p. 9. (Crítica).

DAKU [D. Kaufman]: *Monsignor Quixote*. "Vahety", Vol. 326, n. 7, 11 March 1987, p. 80. (Crítica).

DURAN, Leopoldo: *"Monseñor Quijote"*. "Ya" (Dominical), 29 de septiembre de 1985. (Artículo).

FERNÁNDEZ, Miguel A.: *La última parte de la película "Monseñor Quijote" se rodará en Carballiño, Ribadavia y Oseira*. "La Voz de Galicia", 20 de mayo de 1985. (Artículo).

JARQUE, Fietta: *Alee Guinness y Graham Greene filman en La Mancha "Monseñor Quijote"*. "El País", 27 de abril de 1985. (Reportaje sobre el rodaje).

LOARCE, José Luis: *El impasible*. "El País", 27 de abril de 1985. (Reportaje sobre el rodaje).

O'CONNOR, J.J.: TV Weekend: *Guinness in "Monsignor Quixote"*. "The New York Times", 136, 13 Feb. 1987 (C 34). (Crítica).

OUTEIRINO, Maribel: *Graham Greene visitó al equipo que rueda "Monseñor Quijote", en Oseira*. "La Región" (Orense), 24 de mayo de 1985. (Artículo).

Las gallinas de Cervantes (Alfredo Castellón. TV)

PÉREZ ORNIA, José Ramón: *Un relato de Sender representará a TVE en el Premio Italia*. "El País", 31 de agosto de 1987. (Artículo).

"Las gallinas de Cervantes" obtuvo el Premio Europa de televisión. "El País", 28 de septiembre de 1988.

La vida de Don Quijote y Sancho (Rezo Chjeidze. TV)

ARROYO, Julia: *Se busca una Aldonza española para un "Don Quijote" georgiano*. "Ya", 10 de marzo de 1987. (Artículo).

SUÁREZ, Marcial: *Reflexiones en torno al "Quijote" hispano-ruso*. "Diario 16", 21 de marzo de 1984. (Artículo).

DIZON, Wheeler Winston: *The Films of Jean-Luc Godard*. Albany: State University of New York, cop. 1997.

LENTI, Adriano: *Allemagne 90 neuf zéro*. "Cinema Nuovo", 336, marzo-aprile 1992, p. 54-55. (Crítica).

LOISELLE, Maïe-Claude: *Jean-Luc Godard: poete en temps de détresse*. "24 Images", 59, hiver 1992, p. 46-47. (Crítica).

RAGHAVENDRA, M.K.: *Documenting the End of History*. November Days and Allemagne neuf zéro. "Deep Focus", Vol. V, 1993, p. 54-57. (Crítica).

STRATTON, David: *Allemagne neuf zéro*. "Variety", 16 Septem-bre 1991, p. 90. (Crítica).

El Quijote (Manuel Gutiérrez Aragón. TV)

GARCÍA GÓMEZ, R.: *TVE presenta una edición electrónica de la seña "El Quijote"*. "El País", 8 de junio de 1995.

HARO TECGLEN, Eduardo: *Los rostros del Quijote*. "El País", 19 de octubre de 1991; Suplemento Babelia. (Artículo).

HEREDERO, Carlos F.: *Cuentos de magia y conocimiento: el cine de Manuel Gutiérrez Aragón*. Madrid: Alta Films, 1998.

LUCHINI, Alberto: *Gutiérrez Aragón presentó en Valladolid la serie "El Quijote"*. "El Independiente", 27 de octubre de 1991. (Reportaje sobre la Semana).

MARTÍNEZ CASCANTE, Manuel: *"El Quijote", en un lugar del certamen*. "Abc", 25 de octubre de 1991. (Crítica).

MARTÍNEZ TORRES, Augusto: *Los guiones de Cela para "El Quijote" no valían para nada*. "El País", 20 de octubre de 1991. (Entrevista).

MARTÍNEZ TORRES, Augusto: *Entre Quijano y Sancho*. "El País", 29 de enero de 1992. (Artículo).

MARTÍNEZ TORRES, Augusto: *Conversaciones con Manuel Gutiérrez Aragón*. Madrid: Fundamentos, 1992. (Arte; serie Cine; 96).

MORENO, Francisco: *"El Quijote", de Gutiérrez Aragón, bien acogido en la Seminci*. "El Mundo", 26 de octubre de 1991. (Crítica).

SÁMANO, José: *"El Quijote" obtiene un éxito de audiencia para series dramáticas*. "El País", 29 de febrero de 1992. (Artículo).

SÁMANO, José: *Gutiérrez Aragón prepara los guiones de cuatro nuevos episodios de "El Quijote"*. "El País", 6 de julio de 1992. (Artículo).

SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis: *El Quijote: la lúcida locura de Alonso Quijano*. "Reseña", 223, diciembre 1991, p. 14-15. (Crítica).

Ante todo, he querido ser fiel a Cervantes. "Seminci", 1, 18 de octubre de 1991, p. 12-13. (Entrevista con M.G.A.).

Don Quijote de Orson Welles

AUBREY, Daniel: *En el rodaje de Don Quijote*. "Film Ideal", 150, 15 de agosto de 1964, p. 550.

BASSA, Joan; FREIXAS, Ramón: *La realidad de la leyenda: un tesoro oculto*. "Archivos de la Filmoteca", 12, abril-junio 1992, p. 22-23.

BASAS, Joan; FREIXAS, Ramón: *Entrevista con Jesús Franco a propósito de Don Quijote de Welles*. "Archivos de la Filmoteca", 12, abril-junio 1992, p. 24-32.

BAYÓN, Miguel: *El sueño de Orson*. "El País", 18 de abril de 1992. (Artículo).

BAZIN, André: *Orson Welles*. Valencia: Fernando Torres, 1973. (Original: París: Cerf, 1972).

BAZIN, André; BITSCH, Charles: *Entretien avec Orson Welles*. "Cahiers du Cinéma", 84, juin 1958, p. 1-13.

BEYLIE, Claude; SCHAPIRA, Catherine; SEGAL, Abraham: *Un conteur d'histoires immortelles*.

"L'Avant-Scène du Cinéma", 291-292, 1 -15 juillet 1982, p. 5-11. (Entrevista a Orson Welles).

BRUNO, Edoardo: *Un viaggio attorno all'analogo*. "Filmcritica", 365-366, giugno-juglio 1986; p. 335-336. (Crítica).

BRUNO, Edoardo: *Il tradimento*. "Filmcritica", 436, giugno-juglio 1993, p. 315-318. (Crítica).

BUSTELO, Teresa: *Mauro Bonnani: La versión del "Don Quijote" que piensa presentar la Expo es una falsedad*. "Diario 16", 31 de marzo de 1992. (Declaraciones de Bonnani).

CARLOS, Carmen de: *Las próximas aventuras del "Don Quijote" que consiguió vencer a Orson Welles*. "Abe", 14 de julio de 1991. (Artículo).

CASTELLVÍ, Miguel: *Tal y como quieren presentar en la Expo, el "Quijote" de Welles será un monstruo*. "Abc", 4 de abril de 1992.(Declaraciones de Mauro Bonnani).

CASTELLVÍ, Miguel: *Caso Welles, en contra de "El Silencio", la Filmoteca intenta un acuerdo con Bonnani*. "Abc", 15 de abril de 1992. (Artículo).

CHARITY, Tom: *All Very Welles*. "Time Out", 1210, 27 October 1993, p. 63. (Artículo).

CHEVRIE, Marc: *Les Ruines anticipées*. "Cahiers du Cinéma"; 383-384, mai 1986, p. 60-65. (Artículo).

CIEUTAT, Michel: *Don Quijote d'Orson Welles*. "Positif", 378, jui-llet-aout 1992; p. 83. (Crítica).

COBOS, Juan: *La atracción del hidalgo manchego*. "Tele-Radio", 1416, 1984.

COBOS, Juan: *La quijotesca aventura de un cineasta apasionado*. "Archivos de la Filmoteca", 5, marzo-mayo 1990, p. 6-19.

COBOS, Juan: *Historias desafortunadas de un hidalgo de Wisconsin*. "Nickel Odeon", 16, Otoño 1999.

COBOS, Juan; RUBIO, Miguel: *Entrevista con Orson Welles*. "Griffith", 5, feb-mar. 1966, p. 5-13.

COWIE; Peten: *El cine de Orson Welles*. México: Era, 1969. (Original: *The Cinema of Orson Welles*/P.C.- London: A. Zwemmer, 1965. Edición revisada: *A Ribbon of Dreams: The Cinema of Orson Welles*.- South Brunswick and New York: A.S. Barnes, 1973).

ELHEM, Philippe: *Avatars de la restauration: á propos d'Othello et Don Quichotte d'Orson Welles*. "24 Images", 62-63, septembre-octobre 1992; p. 42-43. (Artículo).

ESCALA, Albert: *El montador Mauro Bonnani retira sus objeciones al estreno de la película*. "La Vanguardia", 20 de abril de 1992. (Artículo).

FERNÁNDEZ CABALLERO, F.: *Don Quijote*. Córdoba, 18 de abril de 1997. (Artículo).

FERNÁNDEZ-SANTOS, Ángel: *Orson Welles, en la ruta de Don Quijote*. "El País", 21 de abril de 1992.

FERNÁNDEZ VALENTÍ, Tomás: "*Don Quijote*", *el film que nunca existió*. "Dirigido... por", 242, enero 1996, p. 75. (Crítica).

FRANCO, Jesús: *Memorias del tío Jess*. Madrid: Aguilar, 2004.

GARCÍA TSAO, Leonardo: *Orson Welles*. Guadalajara (Jalisco): Universidad, 1987.

GAROFALO, Marcello: *Delitto di una ricostruzione*. "Segnocinema", 57, setiembre-ottobre 1992, p. 10-12. (Artículo).

GAROFALO, Marcello: *Il custode di don Quixote*. "Segnocinema", 57, setiembre-ottobre 1992, p.13-15. (Entrevista con Mauro Bonnani).

GIACCI, Vittorio: *Lo sguardo contemplante*. "Filmcritica", 425, maggio 1992; p. 233-235. (Comentario sobre la restauración).

GUTIÉRREZ ARAGÓN, Manuel: *Los molinos de Welles*. "El País", 18 de abril de 1992, suplemento Babelia (Artículo).

HIGHAM, Charles: *Orson Welles: esplendor y caída de un gemio americano*.- Esplugues de Llobregat (Barcelona): Plaza y Janes, 1986. (Biografías y Memorias). (Original: *Orson Welles: The Rise and Fall of an American Genius*/C.H.- New York: St. Martin's, 1985)

JIMÉNEZ, Carmen: *Don Quijote*. "Fotogramas", 1787, julio de 1992, p. 10. (Crítica).

KROHN, Bill: *Troisième entretien*. "Cahiers du Cinema" Hors-série, 12, 1982, p. 47-62 (Entrevista con Orson Welles).

LEAMING, Barbara: *Orson Welles*. Barcelona: Tusquets, 1986.- (Original: *Orson Welles: A Biography* I B.L New York: Viking, 1985).

LLOPART, Salvador: "*El Quijote*", *el inacabado sueño español de Orson Welles, ve la luz en Sevilla*. "La Vanguardia", 20 de abril de 1992. (Artículo).

LUCIO, L.; RUIZ, I.: *La Expo 92 rescata Don Quijote, la película rodada por Orson Welles durante 14 años*. "El País", 7 de marzo de 1992.

MARTÍNEZ MONTALBÁN, José Luis: *Don Quijote*. "Reseña", 276, p. 6. (Crítica).

MAZORRA, Javier: *La España de Orson Welles*. "El Mundo", 25 de agosto de 1994. (Artículo).

MCCARTHY, Todd: *Don Quijote de Orson Welles*. "Variety", vol. 347, n. 6, 25 May 1992, p. 55. (Crítica).

MUÑOZ SUAY, Ricardo: *España es la misma*. "Fotogramas", 930, 12 de agosto de 1966, p.

21.

NAREMORE, James: *The Magic World of Orson Welles*. New York: Oxford University, 1978.

PEDRAZ, Manuel: *La Expo defiende su versión del "Quijote" de Welles*. "El Periódico" (Barcelona), 14 de abril de 1992. (Artículo. Con declaraciones de Jesús Franco).

PÉREZ BASTÍAS, Luis: *Orson Welles: el absurdo del poder*. Barcelona: Royal Books, 1994.

REVAULT D'ALLONNES, Fabrice: *Don Quichotte*. "Cinema", 355-356, 23 mai/3 juin 1986, p. 9-10. (Crítica).

RIAMBAU, Esteve: *Los films inéditos de Orson Welles: una leyenda inagotable*. "Dirigido por...", 139, septiembre 1986, p. 10-17.

RIAMBAU, Esteve: *Tras las huellas de Don Quijote: una aproximación a Orson Welles*. "Archivos de la Filmoteca", 5, marzo-mayo 1990, p. 20-36

RIAMBAU, Esteve: *L'Expo de Sevilla proyectará la versió legítima del "Don Quijote" d'Orson Welles*. "Avui" (Barcelona), 29 de marzo de 1992. (Artículo).

RIAMBAU, Esteve: *La productora de "Don Quijote" demanda el muntador que dificulta l'estrena a l'Expo*. "Avui", 15 de abril de 1992.

RIAMBAU, Esteve: *Una llegenda que finalment es fa realitat*. "Avui", 15 de abril de 1992.

RIAMBAU, Esteve: *Don Quijote, el hijo postumo de Orson Welles*. "Dirigido por...", 202, mayo 1992, p. 62-65. (Artículo).

RIAMBAU, Esteve: *Orson Welles*. Barcelona: Edicions 62, 1993.

RIAMBAU, Esteve; COBOS, Juan: *Orson Welles*. Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana (IVAECM); Madrid: Filmoteca Española (ICAA), 1993. Vol. 1: *Una España inmortal*/Esteve Rimbau. Vol. 2: *España como obsesión*/Juan Cobos.- (Documentos; 4).

RODRÍGUEZ, Isabel: *Londres estrena el "Quijote" inconcluso de Orson Welles*. "Diario 16", 17 de octubre de 1993. (Artículo).

ROSENBAUM, Jonathan: *The Invisible Orson Welles. A First Inventor*/compiled by J.R. "Sight and Sound", vol. 53, n. 3, Summer 1986, p. 164-171. (Artículo).

RUBIO, Andrés F.: *"Orson empezaría el trabajo de nuevo"*. "El País" (Barcelona), 21 de abril de 1992. (Con declaraciones de Oja Kodar).

SARRIAS, Mercé: *Italia se adelanta a la Expo 92 en la proyección de "El Quijote" de Welles*. "Observador", 14 de abril de 1992. (Sobre la proyección en Roma de una hora de metraje del film).

STANTON, Audrey: *Don Quixote: Orson Welles' Secret*. "Sight and Sound", vol. 57, n. 4,

Autumn 1988, p. 252-260. (Artículo).

VILALLONGA, José Luis de: *Welles*. "Interviú", 29 de octubre de 1985.

VIVIANI, Christian: *Don Quichotte*. "Positif", 305-306, juillet-août 1986, p. 31 (Crítica).

WELLES, Orson: *Don Quijote*.- Madrid: Asociación de Escena de España, 1992. (Serie Literatura dramática; 24). (Guión).

WELLES, Orson; BOGDANOVICH, Peten *Ciudadano Welles*. Barcelona: Grijalbo, 1994. (Original: *This Is Orson Welles*. New York: Harper Collins, 1992).

ZUNZUNEGUI, Santos: *Orson Welles*. Madrid: Cátedra, 2005.

Imágenes del "No-Do" se cuelan en el montaje del "Quijote" de Orson Welles. "Abc", 25 de abril de 1992.

Orson Welles. "Cahiers du Cinéma" Hors-serie; 12, 1982.

Tesoro escondido de Welles. Barcelona: Ediciones Especiales, 1995. (Material suplementario (folleto de 24 p.) de la edición en vídeo de "Don Quijote").

Don Quixote (Peter Yates. TV)

SPEIER, Michael: *Don Quixote*. "Variety", Vol. 378, no. 8, 10 April 2000, p. 50. (Crítica).

Orson Welles en el país de Don Quijote (Carlos Rodríguez. TV)

HOLLAND, Jonathan: *Orson Welles in the Land of Don Quixote*. "Variety", vol. 381, n. 5, 18 December 2000. (Crítica).

LOSILLA, Carlos: *Orson Welles en el país de Don Quijote*. "Archivos de la Filmoteca", n. 37, febrero 2001.

El caballero Don Quijote (Manuel Gutiérrez Aragón)

CASAS, Quim: *El caballero don Quijote: entre la fantasía y la convención*. "Dirigido por...", 317, noviembre de 2002, p. 22. (Crítica).

FERNÁNDEZ-SANTOS, Ángel: *El perdedor invencible*. "El País", 8 de noviembre de 2002. (Crítica).

Gallardo e Iglesias escudan a Quijote y Sancho. "El País", 8 de noviembre de 2002. (Declaraciones de los actores).

HEREDERO, Carlos F.: *La simiente cervantina*. En Manuel Gutiérrez Aragón: *las fábulas del*

cronista. Madrid: Iberautor Promociones Culturales; 81/2, 2004.

LOBO, Carmen L.: *"Don quijote": cine hidalgo*. "La Razón", 10 de noviembre de 2002. (Crítica).

MOLINA FOIX, Vicente: *Manuel Gutiérrez Aragón*. Madrid: Cátedra, 2003.

RIAMBAU, Esteve: *El caballero don Quijote*. "Fotogramas", noviembre de 2002. (Crítica).

SARTORI, Beatrice: *Marcello Mastroianni se convertirá a los 71 años en "Don Quijote"*. "El Mundo", 21 de enero de 1996. (Artículo).

VIVAS, Ángel: *Dos grandes actores para un "Quijote"*. "El Mundo", 8 de noviembre de 2002. (Declaraciones de Gutiérrez Aragón sobre los actores).

Lost in La Mancha (Keith Fulton, Louis Pepe)

BITTANTI, Matteo: *Lost in La Mancha*. "Cinefórum", n. 427, 2003, p. 36-37. (Crítica).

ELLEY, Derek: *Don Quixote: Reel to Real*. "Variety", vol. 386, n. 3, 4 March 2002, p. 31, 65. (Crítica).

KERMODE, Mark: *Lost in La Mancha*. "Sight and Sound", Vol. XII, n. 8, p. 43-44. (Crítica).

MACNAB, Geoffrey: *Saddie Sore*. "Sight and Sound", Vol. XIII, n. 5, May 2003, p. 69. (Crítica).

REVIRIEGO, Carlos: *El Quijote nonato de Gilliam*. "El Cultural", 18 de noviembre de 2004. (Artículo).

ROY, Claude; BOURGET, Jean-Loup; AUDÉ, Françoise; THIRARD, Paul Louis: *Jean Rochefort*. "Positif", 509-510, juillet-août 2003, p. 119-127. (Entrevista y crítica).

TORREIRO, Mirito: *Lo que pudo haber sido*. "El País", 19 de noviembre de 2004. (Crítica).

WEINRICHTER, Antonio: *Cómo (no) se hizo el Quijote*. "Abc", 19 de noviembre de 2004. (Crítica).

Honor de Cavallería (Albert Serra)

BURDEAU, Emmanuel: "C'est Don Quichotte qui vous appelle". En *Cahiers du cinema*, marzo de 2007.

BURDEAU, Emmanue y FRODON, Jean-Michel: Entrevista con Albert Serra. En *Cahiers du cinema*, marzo de 2007.

KAGHANSKI, Serge: "Honor de Cavallería d'Albert Serra". En *Cahiers du cinema*, marzo de 2007.

MUÑOZ FERNÁNDEZ, Horacio: "Paisajes románticos y estéticas sublimes. El cine de Albert Serra". En Archivos de la Filmoteca, 72, XCI-CIV.

PÈRE, Olivier: *El sueño de Albert Serra*. Suplemento "Cultura/s" de "La Vanguardia", nº 596, 20 de noviembre de 2013.

QUINTANA, Àngel: "Contre les racines d'un certain cinéma espagnol". En *Cahiers du cinema*, marzo de 2007.

SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis: "Honor de caballería". *Cine para leer*, enero-junio 2006.

NEYRAT, Cyril (ed.): *Plano a plano: Honor de cavalleria*. Barcelona: Intermedio, 2010.

TORREIRO, Mirito: "Desmontaje del Quijote", en *El País*, 12 de mayo de 2006.

VILLAMEDIANA, Daniel V.: "El cielo del Quijote". En *Letras de cine*, nº 11, 2006.

Tángjǐkědé/魔俠傳之唐吉可德/Don Quixote

ABRIL SÁNCHEZ, Jorge: "Ah Gan's *Don Quixote* (2010): Sun Tzu, Sun Bin, and the Warrior Spirit of the Chinese Knight of La Mancha", en WARSHAWSKY, Matthew D. y PARR, James A. (eds.): *Don Quixote. Interdisciplinary Connections*. Newark: Juan de la Cuesta, 2013, págs. 107-135.

MIERA, Marta: *China lleva a Don Quijote al 3D*, en "La Vanguardia", 15 de octubre de 2010.

Proyectos

Don Quixote (Walt Disney)

SOLOMON, Charles: *Les Inconnus de Disney*.- París: Dreamland, 1996.- (Tít. original: *The Disney That NeverWas*, 1995).

En un lugar de La Mancha (Ernesto Giménez Caballero. Guión)

GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto: *En un lugar de La Mancha/Cervantes*. Madrid: E. Giménez, 1945.

Tercer Premio Guión Concurso Nacional. "Cámara", 50, 1 de febrero de 1945. p. 24.

Una biografía de Miguel de Cervantes será la próxima película de José Luis Sáenz de Heredia.

"Cinema", 17, 15 de diciembre de 1946. (Proyecto sobre el guión de Giménez Caballero).

Don Quijote (Michael Todd)

Todd hará Don Quijote. "Espectáculo", 116, abril de 1957.

Cervantes en imágenes
se terminó de editar
en
Alcalá de Henares,
la patria del Príncipe de los Ingenios,
el día 23 de abril de 2017,
401 años después de su fallecimiento