

# **DON QUIJOTE "DENTRO" Y "FUERA" DE LA PANTALLA: LA VERSIÓN DE ORSON WELLES**

**Antonio Caneloro**

(UCAM. Universidad Católica San Antonio de Murcia)

[acaneloro@ucam.edu](mailto:acaneloro@ucam.edu)

## **RESUMEN:**

¿Qué miramos cuando miramos algo? El artículo intenta dar una respuesta a esta cuestión a partir del análisis del concepto de "clásico" en relación con el *Quijote* cervantino y con la versión cinematográfica que Orson Welles nunca consiguió llevar a cabo. Se demostrará cómo la película del director americano explota algunos recursos fundamentales de la técnica narrativa cervantina como la *mise en abyme* y el concepto de "perspectivismo".

**Palabras clave:** Don Quijote; Orson Welles; literatura; cine; intertextualidad.

## **ABSTRACT:**

What do we see, when we see something? This paper try to find an answer to this question through the analysis of the concept of "classic" in relation to the *Quixote* and to the film adaptation that Orson Welles never succeed to finish. We'll demonstrate how this movie uses some central mediums of the cervantic narrative techniques such as the *mise en abyme* and the concept of "perspectivism".

**Keywords:** Don Quixote; Orson Welles; literature; cinema; intertextuality.

## **1. PRÓLOGO: LOS CLÁSICOS EN UN MUNDO "SIN CULTURA"**

El 6 de marzo de 2015 Rafael Argullol publicaba un artículo para *El País* cuyo título aparentemente inocuo e inofensivo escondía una crítica

despiadada de la sociedad contemporánea: “Vida sin cultura”, se titula esa pieza en la que el autor lleva a cabo una radiografía implacable de lo que nos está pasando por lo que a los conceptos de lectura y de cultura se refiere. Argullol argumenta que hoy en día la lectura no solo sufre una especie de desprestigio universal (o global), sino que los lectores de antaño se han convertido (o se están convirtiendo paulatinamente) en pseudolectores (Argullol, 2015):

*El pseudolector actual rehúye las cinco condiciones mínimas inherentes al acto de leer: complejidad, memoria, lentitud, libertad y soledad. Él abomina de lo complejo como algo insoportablemente pesado; desprecia la memoria, para la que ya tenemos nuestras máquinas; no tiene tiempo que perder en vericuetos textuales; no se atreve a elegir libremente en la soledad que, de modo implacable, exige la lectura. En definitiva, nuestro pseudolector actual ha sido alfabetizado en la escuela y, en muchos casos, ha acudido a la universidad, pero no está en condiciones de confrontarse con el legado histórico de la cultura humanista e ilustrada construido a lo largo de más de dos milenios.*

Argullol prosigue su razonamiento: si la lectura carece de importancia y, es más, parece sufrir un general desprestigio en la sociedad actual, podríamos fácilmente deducir que el hombre del Siglo XXI haya sustituido la imagen a la palabra. Pero, ¿cómo es nuestra mirada? ¿Qué miramos realmente cuando miramos algo, en un mundo repleto de imágenes como es el nuestro?<sup>1</sup> Argullol propone un experimento muy sencillo para averiguar y comprobar qué tipo de mirada es la nuestra: basta con acercarse a un museo que –bajo la presión cada vez mayor del turismo de masa– permite el uso de las cámaras y de los móviles por parte de los usuarios para comprobar lo siguiente (Argullol, 2015):

---

<sup>1</sup> A las imágenes reales se unen y, a veces, se superponen de forma indiscriminada las que encontramos en internet o las que nos ofrecen continuamente los varios medios de comunicación: Italo Calvino, en parte, anticipa el caos que genera esta saturación visual en un cuento que se titula justamente “L’avventura di un fotografo” en *Gli amori difficili* (1970) (Calvino, 1992a: 1096-1109): el cuento fue escrito en 1955.

*Les propongo tres ejemplos de obras maestras sometidas al asedio de dicho turismo: La Gioconda en el Museo del Louvre, El nacimiento de Venus en los Uffizi y La Pietà en la Basílica de San Pedro. No intenten acercarse a las obras con detenimiento porque eso es imposible; apóstense, más bien, a un lado y miren a los que tendrían que mirar. La conclusión es fácil: en su mayoría no miran porque únicamente tienen tiempo de observar, unos segundos, a través de su cámara: de posar para hacerse un selfie.*

Tanto es así que si es verdad que podemos hablar de pseudolectores, también resultaría lícito (o verosímil) hablar de pseudoespectadores: su mirada no se detiene nunca (o casi nunca) en el objeto mirado; por eso Argullo llega a una segunda conclusión pesimista (Argullo, 2015):

*Al adicto a esta mirada, al ciego mirón, le ocurre lo que al pseudolector: tampoco está en condiciones de confrontarse con las imágenes creadas a lo largo de milenios, desde una pintura renacentista a una secuencia de Orson Welles: las mira pero no las ve.*

Mi análisis pretende aclarar este punto de vista e intentar contestar a la pregunta: ¿qué miramos cuando miramos una película? a partir del análisis de un clásico de la literatura no solo española, sino universal: el *Quijote* de Miguel de Cervantes. Llevaremos a cabo este análisis estudiando la temática de la "mirada" (fulcro de algunos de los capítulos más famosos de la novela) y la del "perspectivismo" (concepto clave para entender la novela de Cervantes) a partir de una de las muchas transposiciones cinematográficas que de la obra cervantina se han llevado a cabo a lo largo de los siglos, o sea, a partir del análisis de algunas escenas de la película *Don Quijote de Orson Welles*, una obra que el genial director americano nunca llegó a terminar y sobre la que estuvo trabajando desde los años 50 hasta su muerte (1985).

Veremos cómo se puede educar a una mirada atenta a partir del fecundo y siempre complejo y fascinante entrecruzamiento de las artes (en este caso, a partir de la mezcla constante e innovadora entre literatura, cine y pintura).

## **2. EL QUIJOTE DE ORSON WELLES: CÓMO LLEVAR UN CLÁSICO LITERARIO AL CINE**

Antes de analizar algunos fragmentos de la película del director de *Ciudadano Kane*, conviene aclarar la definición de un término clave, esto es, la palabra "clásico": ¿qué es un clásico? (y no me refiero, claro está, solo y exclusivamente al ámbito literario). Una posible respuesta nos la ofrece Italo Calvino (Calvino, 1995: 1818) que, en un ensayo titulado justamente *Perché leggere i classici*, nos dice, entre otras cosas, que: «Un classico è un libro che non ha mai finito di dire quel che ha da dire»<sup>2</sup>. Es una definición que efectivamente podemos aplicar al *Quijote* de Cervantes: una obra en un principio concebida como "relato" sobre un loco que se vuelve tal por la lectura excesiva y exacerbada de los libros de caballerías, que luego se convierte en una "novela" (larga) en el sentido moderno del término, y cuyo significado ha ido cambiando a lo largo de los siglos con el cambiar de las culturas, de los contextos históricos, de las modas culturales de las varias sociedades en las que el anti-héroe cervantino se ha ido convirtiendo en un mito y ha ido realizando su viaje aparentemente inmortal (o destinado a no terminar nunca). Esta definición (la sexta, en un catálogo de catorce que Calvino irá ampliando en el ensayo citado) también nos permite entender por qué los clásicos no pasan de moda ni caducan; se trata de libros que reflejan (de forma misteriosa) nuestras pasiones, nuestras dudas, nuestros miedos, a pesar de la distancia temporal aparentemente insalvable que nos separa de los mismos.

Es por estos motivos por los que de *Don Quijote* existen miles de re-escrituras y de re-encarnaciones<sup>3</sup>; es por estos mismos motivos por los que se siguen publicando nuevas ediciones, adaptaciones para lectores

---

<sup>2</sup> Cfr. Calvino, 1992: 15: «6. Un clásico es un libro que nunca termina de decir lo que tiene que decir».

<sup>3</sup> Sobre las múltiples adaptaciones cinematográficas de la obra cervantina cfr. Herranz (2005).

infantiles, versiones en dibujos animados, transposiciones en la gran pantalla desde la época del cine mudo<sup>4</sup>.

La sexta definición de Calvino, en realidad, también podemos aplicarla al mismo Orson Welles: de las numerosas encuestas que cada año se llevan a cabo entre los expertos y los críticos cinematográficos más importantes, *Ciudadano Kane* resulta ser siempre una de las primeras, cuando no la más citada, de entre las películas más influyentes de la historia del cine mundial. Y esto es así porque, efectivamente, *Ciudadano Kane* es «una película que no ha terminado de decir lo que tenía que decir». No podríamos afirmar lo mismo del *Quijote* de Welles, por la sencilla razón de que esta versión el director americano nunca la terminó: el *final cut* no existe. El montaje final se debe a Jesús Franco, director de serie B o Z, según algunos, amigo del mismo Welles, tío del escritor Javier Marías, y experto en películas de terror que gozan de gran admiración en un no tan reducido grupo de *happy few*<sup>5</sup>. Mi análisis, entonces, se basará en una versión precaria, porque no está establecida ni fijada por el director americano y –podríamos decir– “fantasmal”, pues la misma película podría no haber visto la luz de no haber sido por el hallazgo afortunado de los fragmentos de la misma (fragmentos recopilados y montados por Franco en la base de los apuntes de Welles y de las indicaciones de Oja Kodar, la última mujer de Welles y la que lo acompañó hasta su muerte).

Orson Welles fue un gran aficionado a la lectura y a la literatura, sobre todo a la que Calvino definiría como “literatura clásica”. Baste aquí citar el nombre de otro de los grandes autores del Siglo XVII, otro contemporáneo de Cervantes, o sea, William Shakespeare. Incluso antes de rodar *Ciudadano Kane* (1941), el veinteañero Welles ya había organizado y escenificado algunas de las obras más famosas del Bardo en los teatros de Broadway. Su afición al teatro shakespeariano está evidentemente en la

---

<sup>4</sup> En correspondencia con el cuarto centenario de la aparición de la II Parte del *Quijote*, podemos citar: la nueva versión al cuidado de Francisco Rico para la RAE: *Don Quijote de la Mancha*, Madrid, Real Academia Española, Barcelona, Espasa-Círculo de Lectores, 2015; la versión adaptada para uso escolar al cuidado de Arturo Pérez-Reverte: *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Madrid, Santillana, 2014; la versión en castellano actual al cuidado de Andrés Trapiello, *Don Quijote de la Mancha*, Barcelona, Destino, 2015.

<sup>5</sup> Sobre los lazos de amistad entre Welles y Franco cfr. Franco, 2005: 358-375.

base de sus transposiciones cinematográficas de: *Macbeth* (1948), *Othello* (1952) y *Falstaff* (1965), película que se rueda en España y que también es conocida con el título *Chimes at Midnight (Campanadas a medianoche)* y que nace de la "mezcla" y reescritura fílmica de cinco diferentes dramas de Shakespeare: *Henry IV*, en sus dos partes, *Henry V*, *The Merry Wives of Windsor* y *Richard III*. En los tres casos, podemos afirmar que se trata de obras experimentales que bien expresan la lectura wellesiana del hipotexto shakespeariano<sup>6</sup>. Pero Welles experimentó su arte de la re-escritura también a partir de un clásico "moderno", esto es, de Franz Kafka, cuyo *El proceso* Welles trajo a la gran pantalla en 1962, consiguiendo una transposición cinematográfica impactante de la enigmática novela del escritor checo<sup>7</sup>. Un hilo común que podemos reconocer en todas estas películas es el hecho de que Orson Welles nunca pudo terminarlas sin tener que superar múltiples obstáculos, sobre todo de naturaleza económica. Su carácter de artista independiente y "europeizado" casaba mal con los *diktat* de los productores de Hollywood: por este mismo motivo, tras el éxito excepcional de *Ciudadano Kane* (única obra que Welles pudo realizar con el visto bueno de los productores y sin que nadie externo pudiera influir en sus decisiones estéticas, tratándose de un contrato que daba completa autonomía creativa al director), Welles se vio obligado a emigrar y, en parte, a buscar fondos en los países donde más tiempo residió, o sea, Francia, Italia y España. Podríamos citar a modo de ejemplo las vicisitudes del rodaje de *Othello* (película que Welles rodó a lo largo de tres años entre Roma, Venecia, Viterbo, Perugia y Marruecos) o esta versión de la obra cervantina: Welles empezó a idear su *Don Quijote* en 1950; empezó a rodar en 1956 en México; prosiguió en los años 60 entre España, Francia e Italia; dio por terminada la obra en 1967, pero no terminó nunca el montaje definitivo (muriendo en 1985)<sup>8</sup>.

---

<sup>6</sup> Una operación parecida la llevará a cabo también Akira Kurosawa: en 1957 con *Trono de sangre* (adaptación del *Macbeth*) y en 1985 con *Ran* (adaptación del *King Lear*).

<sup>7</sup> Sobre el concepto de transposición cinematográfica cfr., entre otros, los estudios de Pérez Bowie (2010) y Hutcheon (2011); sobre las relaciones ancestrales entre cine y literatura cfr., entre otros, los análisis de: Bazin (1990); Costa (1993); Gimferrer (1999); Eizenstein (2004); Pérez Bowie (2008); Dusi (2011); Tinazzi (2010).

<sup>8</sup> Sobre las vicisitudes del montaje que nunca llegó a ser el definitivo y el hallazgo de los fragmentos después de la muerte del director cfr. el testimonio de Mauro Bonanni, el último

A pesar de todo, Welles siempre ha demostrado ser un director muy atento y pulcro en su *modus operandi*. Lo que sorprende todavía más, si pensamos en las condiciones materiales en las que se vio obligado a trabajar y en los resultados que consiguió.

### **3. EL ÍNCIPIT: UNA MIRADA “PERSPECTIVISTA”**

Tras la imagen congelada de los molinos de viento que nos trasladan inmediatamente al famoso cap. VIII de la I Parte de la novela, aparece un coche que se desliza por las carreteras de alguna ciudad española. Un coche de lujo (para aquella época) del que sale el mismo director, Orson Welles, que hace algo típico de cualquier director digno de ese nombre: llevar en la mano una cámara y grabar lo que, en ese preciso instante, está llamando su atención. Pues bien, ya en estos primeros encuadres, y en particular, en el momento en que Welles fija su objetivo hacia el espectador de la misma película, el director americano nos quiere enseñar cómo será su re-escritura del clásico cervantino: ¿qué vemos aquí? ¿Quién mira a quién? Aquí es el mismo director quien nos está mirando: es una operación que trastoca la relación estándar (o canónica) “espectador – película – director”: normalmente, vemos una película (una serie de imágenes montadas de una determinada manera) que cuenta una trama detrás de la cual se esconde un director que ha grabado y montado esas mismas imágenes; aquí ocurre todo lo contrario: vemos a un director que nos mira a nosotros mismos con su cámara, espionando con el objetivo una realidad que está físicamente *fuera* del encuadre cinematográfico, que remite, por eso mismo, al espacio físico y empírico (en el) que vive el espectador. Se trata de un primer ejemplo de “metacine” (o de cine dentro del cine).

Pero el prólogo no termina aquí: tras un fundido encadenado en el que vemos solapadas las imágenes de los molinos de viento y la ciudad española contemporánea al rodaje de la misma película, descubrimos que la

---

en trabajar con Welles sobre el montaje antes de su muerte y actualmente en espera de juicio por una causa con *El Silencio*, la productora española de la película en la versión de Jesús Franco: cfr. Annibali (2015). Según Bonanni, Franco traiciona el espíritu de la obra que tenía en mente Welles.

cámara empieza a capturar imágenes emblemáticas de Madrid, la capital, y justo en este momento la *voz en off* empieza a leer el íncipit de la novela cervantina: «En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho tiempo que vivía un hidalgo de los de lanza en astillero, adarga antigua, rocín flaco y galgo corredor»<sup>9</sup>. Lo que más sorprende es que la *voz en off*, en la versión original, es la del mismo director: ya a partir de aquí, Orson Welles se presenta como el narrador de los hechos, como el “historiador arábigo” Cide Hamete Benengeli; el segundo rasgo que tenemos que subrayar se refiere al hecho de que, mientras nos va declamando este famoso íncipit, el director, a través de su cámara hambrienta de enseñarlo todo, nos va mostrando esquinas, monumentos y lugares emblemáticos de la capital, hasta centrar su atención en la Plaza de España, uno de los sitios simbólicos más importantes de Madrid (y de España) justamente por albergar las estatuas de Don Quijote, Sancho Panza, Dulcinea y, en el centro mismo, geométrico de la escultura, del mismo Cervantes.

Se trata, como es evidente, de una operación estética de gran originalidad: Welles busca con su cámara las huellas físicas, materiales de la obra maestra de Cervantes en la España a él contemporánea y, al mismo tiempo, decide trasladar las acciones de los protagonistas de esa misma novela en el Siglo XX, recreando así el mismo contraste que creó Cervantes entre la actuación y el lenguaje del Siglo XV adoptados por Don Quijote y la actuación y el lenguaje del Siglo XVII encarnados por el “cuerdo” Sancho Panza.

Será a través de otro fundido que podremos llegar finalmente a ver a Don Quijote en carne y hueso: tras la aparición de una estatua de Don Quijote, vemos al mismo personaje en uno de sus actos más cotidianos, el de leer sus queridas y admiradas novelas de caballería, hasta que la imagen se congela y nos permite contemplar al “loco hidalgo” en su hierática postura de declamar los famosos versos enrevesados de Feliciano de Silva: «La razón de la sinrazón que a mi razón se hace, de tal manera mi razón

---

<sup>9</sup> Cfr. Cervantes, 2015: I, 1, 37.



enflaquece, que con razón me quejo de vuestra fermosura» (Cervantes, 2015: I, 1, 40).

Es importante subrayar que en esta imagen congelada Don Quijote está retratado en una postura que recuerda explícitamente al famoso cuadro de El Greco *El caballero de la mano en el pecho* (1580), representante de la época del estatus social de los caballeros y de los soldados nobles a los que quisiera parecerse Alfonso Quijada (o Quisada o Quijano) antes del auto-nombramiento (o auto-bautismo) de "Don Quijote". La referencia transtextual a la pintura de El Greco no es nada casual (y lo veremos también en el análisis de la escena de los "molinos de viento"): con este encuadre, Welles nos demuestra que sabe perfectamente que Don Quijote encarna una «significazione elevata a potenza» (Trecca, 2006: 711)<sup>10</sup>; es consciente del hecho de que nuestra mirada y nuestra percepción del personaje no es ni será nunca "neutra" porque inevitablemente condicionada e influenciada por el conocimiento enciclopédico e icónico de todo espectador alrededor del "loco hidalgo". Antes de su aparición en la gran pantalla, antes de cualquier transposición cinematográfica, todo lector y, al mismo tiempo, todo espectador tendrá en mente su imagen de Don Quijote: imagen que puede venir forjada por el influjo de, por poner unos cuantos ejemplos emblemáticos, Gustave Doré (que ilustró las ediciones de la obra de la segunda mitad del Siglo XIX), o Picasso (que convierte a Don Quijote y a Sancho Panza en una especie de "marca de fábrica" estandarizada, con los molinos de viento en el segundo plano) o Salvador Dalí (que encarna la versión surrealista del mito de Don Quijote para todo el Siglo XX)<sup>11</sup>.

No solo eso: si volvemos a ver el prólogo de la película, nos daremos cuenta de que ya desde estos primeros momentos Welles empieza a aplicar lo que podríamos definir como un "juego perspectivista" típico de la novela cervantina: como se sabe, el adjetivo deriva del famoso ensayo del

---

<sup>10</sup> Sobre este aspecto, cfr. Lucía Megías (2006).

<sup>11</sup> A propósito de Doré, según Trecca (2006) Welles se inspiraría en este ilustrador para su actor principal: no le falta la razón, si comparamos las famosas ilustraciones del pintor francés con el aspecto físico de Francisco Regueiro, el actor que, finalmente, encarnó al Don Quijote welllesiano.

hispanista austriaco Leo Spitzer, "Perspectivismo lingüístico en el *Quijote*", ensayo escrito en 1948 y publicado en castellano en 1955 (en años cercanos, entonces, a la fase de rodaje de la película)<sup>12</sup>. Según Spitzer, la ambigüedad del lenguaje cervantino a la hora de definir a los personajes de la trama, ciertos objetos o incluso algunos lugares refleja la multiplicidad de los puntos de vista a partir de los cuales Cervantes construye su universo de ficción, un mundo en el que no existe una única verdad o una única y unívoca versión de los hechos, sino un entramado (o puzle) de versiones relativas y divergentes<sup>13</sup>.

Podemos afirmar ya desde el prólogo que Welles adopta un tipo de encuadre perspectivista porque nos muestra dos o más versiones del mismo hecho o del mismo fenómeno: no es casualidad, entonces, que en los primeros cuatro minutos de la película *Don Quijote* aparezca: como una novela que el director lee en voz alta y *en off*; como estatua o monumento emblemático de la capital de España (en la, a su vez, emblemática Plaza de España); como personaje literario mítico y tópico que remite a la cultura española *tout court* (con la imagen congelada del actor que "recrea" la misma actitud del caballero del cuadro de El Greco citado más arriba); como personaje en carne y hueso, que lee en voz alta sus queridas novelas caballerescas y que, luego, empieza sus andanzas por la España del Siglo XX, el contexto temporal contemporáneo al director.

#### **4. LUCHAR CONTRA GIGANTES: LA ESCENA DE LOS MOLINOS DE VIENTO Y LA ESCENA "FANTASMA"**

Este juego perspectivista se puede apreciar sobre todo en la escena de la batalla contra los molinos de viento, re-escritura fílmica de la escena

---

<sup>12</sup> Cfr. Spitzer (1955: 135-187). A pesar de la gran afición de Welles a la lectura, a la literatura clásica y a España en cuanto patrimonio cultural rico y heterogéneo, nos parece poco probable que entrara en contacto con este texto de crítica literaria pura y dura y de corte académico.

<sup>13</sup> Pensemos, por poner un ejemplo emblemático, en la palabra *baciyelmo*, que Sancho Panza inventa por composición neologística para poner fin al contraste dialéctico entre el barbero – que quiere que el loco hidalgo le devuelva su «bacía»– y el mismo Don Quijote, firmemente convencido de que esa bacía es el «yelmo de Mambrino»: cfr. Cervantes (2015: I, 44, 570).

más famosa del capítulo VIII de la I Parte de la obra y, podemos afirmar sin duda, de todo el *Quijote*<sup>14</sup>.

Orson Welles recrea la escena a partir de dos elecciones estéticas peculiares: en primer lugar, modifica los diálogos entre amo y escudero, dejándole más espacio a Sancho Panza, dándole la posibilidad de avisar a su amo de forma todavía más explícita que en la novela (Sancho en cuanto personaje humilde, pero “cuerdo” y racional, en contraposición con su amo “loco” y totalmente volcado en la recreación del mundo novelesco de los libros de caballería); en segundo lugar, vuelve a utilizar la técnica del fundido encadenado, además de un montaje muy rápido, para solapar las imágenes de su versión con algunos cuadros de las así llamadas “pinturas negras” de Goya.

Si volvemos a mirar la escena parándola en los momentos *clou*, descubriremos que Welles hace explícita referencia a las siguientes pinturas goyescas: *Dos viejas comiendo*; *El aquelarre*; *Saturno devorando a sus hijos*<sup>15</sup>. Se trata de pinturas macabras en las que Goya pone de relieve sobre todo los elementos más grotescos de estas figuras inquietantes y perturbadoras: las dos viejas que comen sopa de una escudilla parecen brujas (es más: una tiene cara de calavera, como si ya estuviera muerta); en *El aquelarre* asistimos al ritual satánico de unas mujeres sentadas frente a una cabra (encarnación del Demonio); en *Saturno devorando a sus hijos* Goya vuelve a reactualizar el mito clásico enseñando los detalles más lúgubres: aquí Saturno ya ha comido un brazo y la cabeza de su hijo y está a punto de devorar el resto del cadáver; la sangre ocupa un lugar de primer plano, junto con la cara enloquecida del padre.

---

<sup>14</sup> Según Darío Villanueva, aquí podemos hablar del “precinema” cervantino: cfr. Villanueva, “El Quijote de 1605 y el precinema”, en Heredero (ed.) (2009: 42-64). Villanueva ya había analizado este mismo tema, de forma ampliada, en su “Discurso de ingreso en la Real Academia”: cfr. Villanueva, 2008.

<sup>15</sup>Cfr.: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/dos-viejos-comiendo/67eecb35-18d3-4377-9482-739713680b42>;  
<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-aquelarre-o-el-gran-cabron/09559184-cfeb-48fe-8acc-89b070b64d92>;  
<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/saturno/18110a75-b0e7-430c-bc73-2a4d55893bd6>

A la luz del concepto de "perspectivismo" y de la elección peculiar de estas obras pictóricas de Goya, podemos afirmar que Welles re-escribe una de las escenas más famosas y más "cinematográficas" de toda la novela cervantina ofreciéndonos una visión sincrónica del tema de la locura: reuniendo en un mismo plano cine, literatura y pintura, Welles nos habla de los peligros relacionados con una fantasía desbocada o una imaginación desenfrenada, reuniendo a dos artistas alejados en el tiempo pero emparentados por el mismo espacio geográfico: como si tanto el personaje creado por Cervantes como las figuras grotescas retratadas casi dos siglos después por Goya vinieran a demostrar lo mismo, o sea, que «El sueño de la razón produce monstruos», que es también la moraleja que aparece explícitamente en la parte inferior del grabado número 43 de *Los caprichos*<sup>16</sup> (1799), obra en la que los murciélagos y los búhos amenazadores que parecen surgir directamente de la cabeza de un hombre durmiente mantienen cierta relación semántica con los gigantes que Don Quijote cree entrever en las aspas de los molinos de viento contra las que, finalmente, se estrella.

Es exactamente por no mantenerse fiel al texto original (Sancho Panza pronuncia palabras que no están en el texto cervantino) el motivo por el cual el cineasta americano consigue iluminar con una nueva luz el capítulo VIII de la I Parte de la novela: reuniendo en un único plano la pintura de Goya y la novela de Cervantes, Welles crea un puente intertextual entre la España del Siglo XVII y la de finales del Siglo XVIII, consiguiendo enfocar desde un nuevo punto de vista el significado del término "quijotesco", aquí entendido como sinónimo de "loco", "alienado" o que ha perdido todo contacto con la realidad.

Esta acepción negativa la volvemos a encontrar en una escena "fantasma", una escena que nunca apareció en la versión final preparada por Jesús Franco y que fue rescatada y difundida públicamente por el crítico americano Jonathan Rosenbaum en 2005<sup>17</sup>.

---

<sup>16</sup> Cfr.: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-sueo-de-la-razon-produce-monstruos/e4845219-9365-4b36-8c89-3146dc34f280>

<sup>17</sup> Sobre el hallazgo y las sugerentes hipótesis interpretativas de toda la película a partir de esta escena por parte del crítico cfr.: Rosenbaum (2005), además de Rosenbaum (2007).

Don Quijote y Sancho Panza entran en un cine contemporáneo; en realidad, Don Quijote se sienta en las primeras filas, muy cerca de la pantalla gigante, mientras que Sancho Panza se sienta más atrás, cerca de una niña que –mientras gozan del espectáculo– le enseña a comer un chupachupas. Mientras se suceden las imágenes de lo que parece ser una película de romanos o de vaqueros (se entrevén caballos al trote y jinetes con lanzas en ristre), y mientras Sancho Panza se queda hipnotizado frente a este mismo espectáculo que no había visto antes en su vida, Don Quijote aprovecha la ocasión para “combatir” contra lo malvados (o los que él interpreta y ve como los “malos” de la película), desenfunda su espada y empieza a destrozar literalmente la pantalla cinematográfica, causando la inmediata algarabía entre el público (los adultos protestan, mientras que los niños empiezan a gritar de alegría y a fomentar la acción destructora del “loco hidalgo”).

Es evidente que aquí Welles está re-escribiendo los capítulos XXV y XXVI de la II Parte de la novela, donde se narra la famosa escena del “retablo de Maese Pedro”, cuando Don Quijote confunde nuevamente la realidad y la ficción contemplando lo que es, en realidad, tan solo un espectáculo de títeres. Para defender a los que se presentan como los personajes “positivos”, los cristianos Melisendra y Don Gaiferos (personajes del romance medieval del que surge la trama del espectáculo montado por Maese Pedro), Don Quijote desenfunda su espada y empieza a cortar las cabezas de los personajes interpretados como “negativos” o como “enemigos”, o sea, los “árabes”, que persiguen a la dama cristiana y quieren raptarla<sup>18</sup>.

Ahora bien: si comparamos esta escena con la anterior citada de los molinos de viento, podríamos decir que aquí, por segunda vez, Orson Welles quiere mostrarnos la locura del personaje. Pero si, junto con el filósofo italiano Alfonso Iacono, nos paramos a reflexionar sobre el concepto de “marco” (*cornice*, en italiano), nos daremos cuenta de que aquí el director americano no está reflexionando solo y únicamente sobre el tema

---

<sup>18</sup> Cfr. Cervantes (2015: II, 25-26, 929) por lo que se refiere al destrozo del “loco hidalgo” con su irrupción en el escenario del retablo.

de la locura del personaje cervantino. Según Iacono, el "problema de la realidad" que es típico de toda la novela, está íntimamente relacionado con el "problema del marco" y el de los "contextos" porque nosotros entramos en contacto con la realidad siempre a través de unos determinados "marcos" y unos definidos "contextos". Es más: son estos los que posibilitan entrar en contacto con diferentes mundos dotados de sentido.

Frente a estos razonamientos, la pregunta de Iacono es la siguiente: «Perché può essere epistemologicamente importante la confusione di Don Chisciotte?»; la respuesta es la siguiente (Iacono, 2010: 162-163): «Perché nello scenario offerto da Cervantes si dà una situazione di coinvolgimento emotivo, che può essere interpretata nei termini dell'*oblio della condizione del contesto*» (las cursivas son mías). Don Quijote se identifica tanto con lo que ve y con lo que está pasando en la pantalla, como para olvidarse temporáneamente de la condición (y de la existencia objetiva) del "contexto" (un cine) y del "marco" (el que diseña el encuadre cinematográfico).

De hecho, cuando vamos al cine o al teatro, cuando escuchamos un motivo musical que nos atrapa emotivamente, cuando estamos frente a una pintura que nos emociona, nosotros (Iacono, 2010: 163) «crediamo e non crediamo, percepiamo e non percepiamo, stiamo dentro, ma non ci stiamo del tutto, siamo duplici: ci perdiamo nella storia, però nello stesso tempo non ci perdiamo». En cuanto usuarios adultos de obras de arte (y de ficción *tout court*) sabemos distinguir los contextos y reconocer y separar los mundos dotados de sentido, incluso cuando nos dejamos atrapar o nos dejamos hipnotizar por lo que S. T. Coleridge definió como «la suspensión temporal y voluntaria de la credulidad» (o en inglés: «suspensión of disbelief» –que, según él dice en su *Biographia literaria*, (Coleridge, 1965: 169) tiene que ser «willing», o sea, voluntaria y «for the moment», o sea temporánea). Es exactamente lo que hacemos cuando vamos a teatro y fingimos creer en lo que aparece en el escenario o cuando vamos al cine y fingimos creer en las imágenes que se proyectan en la gran pantalla: nosotros sabemos re-conocer los marcos (tanto el escenario como la pantalla) y distinguir netamente los contextos de los "mundos de

significado” que estos nos ofrecen. A Don Quijote le falta esta capacidad y esta habilidad que es fundamental para poder gozar del arte en general. Una capacidad y habilidad que incluso los niños empiezan a dominar cuando asisten a sus primeros espectáculos de títeres; no es casualidad que Welles ruede esta escena con una niña, una representante del mundo infantil.

Esta escena fantasmal deja de manifiesto lo que ya habíamos visto en la escena de los molinos de viento: deja emerger la tragedia (que no provoca la risa, sino acaso la piedad o la compasión) de alguien que, dejándose condicionar emotivamente por lo que está presenciando, no sabe reconocer los límites entre el “mundo de *dentro*” y el “mundo de *fuera*” de la pantalla, alguien que, peor que un niño inexperto, confunde la ficción con la realidad<sup>19</sup>.

## **5. DIÁLOGOS IMPOSIBLES: ORSON WELLES EN EL PAPEL DE CIDE HAMETE BENENGELI**

A propósito del tema de la mirada y de la ruptura de las barreras entre contextos de mundos de significado diferentes, Welles explota otro factor fundamental y modernísimo de la novela cervantina, esto es, la invención del «verdadero autor» de la obra, el árabe Cide Hamete Benengeli, al que Cervantes atribuye la paternidad de la obra a partir del prólogo del cap. IX de la I Parte. Si en el prólogo al lector Cervantes nos confiesa de forma sutil y ligeramente enigmática que él no es el «padre», sino solo el «padraastro» de Don Quijote<sup>20</sup>, en el prólogo del cap. IX y tras la abrupta interrupción de la batalla entre Don Quijote y el vizcaíno, Cervantes aparece en el papel de sí mismo mientras, caminando por un mercado de Toledo, se topa con un manuscrito escrito en árabe donde aparece el dibujo de la misma batalla entre los dos personajes. Cervantes le pide a un joven

---

<sup>19</sup> Woody Allen, en una emblemática escena de una de sus películas más cervantinas y quijotescas (en el sentido positivo del término), *The Purple Rose of Cairo* (1985), aplicará un procedimiento inverso al de Welles, y le permitirá a un actor de la película favorita de la protagonista (una tímida y acomplejada Mia Farrow) salir literalmente del marco (del encuadre) para empezar a charlar y a vivir con ella en el plano de la realidad empírica. He aquí una dúplice versión de los mismos hechos: el cine como pesadilla (o como máquina que produce engaños), en el caso de la escena “fantasma” de Orson Welles, y el cine como sueño (o como máquina que produce ilusiones felices) en el caso de Woody Allen.

<sup>20</sup> Cfr. Cervantes (2014: I, 1, 10): «Pero yo, que, aunque parezco *padre*, soy *padraastro* de Don Quijote [...]».

mozárabe que se lo traduzca y en ese momento descubre el título de la obra: «Historia de Don Quijote de la Mancha, escrita por Cide Hamete Benengeli, historiador arábigo». Pues bien, este delegar la narración a otro autor es lo que le permite a Cervantes la creación de una *mise en abyme* que alcanzará su cumbre a partir de la II Parte, cuando los mismos protagonistas descubrirán que se han convertido en personajes famosos de la famosa novela de Benengeli. Como hemos visto, en su versión, Orson Welles aparece en el papel de sí mismo, pero también en el de Cide Hamete, como podemos comprobar en varias escenas, como la en la que Sancho Panza hace algo que estaría prohibido en cualquier película realista o convencional: mirar directamente a la cámara y quejarse en voz alta de la locura de su amo. Lo sorprendente del caso es que la voz narradora de Orson Welles (como si fuera un nuevo Cide Hamete Benengeli) interviene para interactuar con él y establecer un diálogo “imposible” y en directo: el director le dice a su actor: «¿Y por qué intentas comprenderlo? Límitate a seguirle como hacemos nosotros». La referencia explícita es al “nosotros” en el que confluyen los dos elementos que están físicamente fuera del encuadre cinematográfico, esto es, el director y los espectadores.

Este juego de entrecruzamiento de marcos y de límites entre “mundo real” y “mundos ficticios” sigue en una escena inmediatamente sucesiva en la que Orson Welles vuelve a hablarnos con su voz *en off*: «El sabio encargado de narrar esta historia, que según parece soy yo, se encuentra en una situación embarazosa porque los sucesos que se dispone a relatar rozan *lo increíble* pese a ser *rigurosamente ciertos*»<sup>21</sup>. Aquí Welles, además de crear un eco evidente con el íncipit del capítulo X de la II Parte de la novela<sup>22</sup>, juega con los conceptos dicotómicos «lo increíble» (como sinónimo

---

<sup>21</sup> Las cursivas –cuando no debidamente señalado– son mías.

<sup>22</sup> Cfr. Cervantes (2015: II, 10, 763): «Llegando el autor desta grande historia a contar lo que en este capítulo cuenta, dice que quisiera pasarle en silencio, temeroso de que no había de ser creído, porque las locuras de Don Quijote llegaron aquí al término y raya de las mayores que pueden imaginarse [...]. Finalmente, aunque con este medio y recelo, las escribió de la misma manera que él las hizo, *sin añadir ni quitar a la historia un átomo de la verdad, sin dársele nada por las objeciones que podían ponerle de mentiroso [...]*» (las cursivas son mías). A partir de aquí, sigue el razonamiento con la cita del refrán que Welles pone en boca de Sancho Panza (como se sabe, Cide Hamete Benengeli teme que se lo tilde de «mentiroso» por ser de origen árabe; en la España del Siglo XVII, de hecho, esa falta de “limpieza de sangre” iba asociada también a la tendencia a decir mentiras).



de irreal o ficticio) y «hechos rigurosamente ciertos» (como sinónimo de real y verdadero) de la misma manera en la que Cervantes finge ser solamente el «padrastro» de Don Quijote, siendo el autor verdadero el «historiador arábigo» Cide Hamete Benengeli (alguien que, en cuanto «historiador», no puede no contar la verdad de los hechos relatados).

Es más: cuando Orson Welles pronuncia estas frases, Sancho Panza camina por segunda vez hacia la cámara para hablar de nuevo con la *voz en off* y para ofrecerle al director un refrán que sirve para confirmar y reafirmar con el lenguaje popular que la *verdad* es superior a la *mentira*, porque «la verdad está siempre por encima de la mentira como el agua sobre el aceite», que es copia literal de un refrán que el paje del Sancho Panza cervantino volverá a citar en el capítulo L de la II Parte y que anteriormente el mismo Cide Hamete Benengeli utiliza para abrir el capítulo X de esta misma II Parte<sup>23</sup>. El *dentro* y el *fuera* vuelven a dialogar cuando Orson Welles le da las gracias a Sancho Panza y este de nuevo interviene mirando directamente a la cámara y contesta, con tono irónico: «De nada, hombre, de nada... y a mandar».

La *mise en abyme* (y el juego perspectivista entre lo que está *dentro* y lo que se queda inevitablemente *fuera* del encuadre) llegará a su cumbre en una de las últimas escenas de la película, cuando Sancho Panza se pierde entre la multitud durante una fiesta de “moros y cristianos” sevillana y se topa, de repente, con un televisor moderno en el que se proyectan las imágenes de un telediario. Entre las noticias más impactantes encontramos la que está relacionada con Orson Welles, el “famoso director americano”, que se encuentra en estos momentos en Sevilla para rodar su versión personal del *Quijote* de Cervantes.

---

<sup>23</sup> Cfr. Cervantes (2015: II, 10, 763): «la verdad adelgaza y no quiebra, y siempre anda sobre la mentira, *como el aceite sobre el agua*» (las cursivas –cuando no debidamente señalado– son mías); y Cervantes (2015: II, 50, 1139): «–Dude quien dudare –respondió el paje–, la verdad es la que he dicho, y es la que ha de andar siempre sobre la mentira, *como el aceite sobre el agua*».

## 6. LA UTILIDAD DE LO INÚTIL: DON QUIJOTE EN CUANTO HÉROE DE LA GRATUIDAD

¿Cómo termina la versión de Orson Welles? De forma «quijotesca», como no podía ser de otra forma, pero entendiendo esta vez el adjetivo en su acepción positiva, esto es: «Hombre que, como el héroe cervantino, antepone sus ideales a su provecho o conveniencia y obra de forma desinteresada y comprometida en defensa de causas que considera justas»<sup>24</sup>.

Pues bien, en el final, Sancho Panza vuelve finalmente a reunirse con su amo. Los dos planean seguir sus andanzas pero, esta vez, deciden viajar a la Luna porque parece ser que en la Tierra ya no queda espacio para los caballeros andantes<sup>25</sup>.

En particular, Don Quijote se queja de las «máquinas infernales» que lo graban: en un monólogo muy significativo, y mirando a la cámara, igual que lo hizo antes Sancho, definirá todos los medios técnicos que permiten rodar la película como «endemoniados» o «diabólicos instrumentos» porque, afirma: «trastocan la *verdad* y hacen de *lo verdadero falso* y de *lo falso verdadero*».

Es evidente que Welles, en el epílogo, vuelve a interrogarse sobre los límites entre verdad y ficción, además de sobre los confines entre el mundo de *dentro* y el de *fuera* de la pantalla cinematográfica.

Pero también es evidente cómo permitiéndole a Don Quijote planear un viaje a la Luna le está dando al personaje cervantino la posibilidad de seguir luchando por sus ideales (ideales de un mundo caballeresco que ya no existía en la España del Siglo XVII y que tampoco son viables en la del Siglo XX).

---

<sup>24</sup> Cfr. RAE (2014: s.v.): «quijote» (en su segunda acepción).

<sup>25</sup> Podemos entrever una alusión directa al aterrizaje del hombre en la Luna volviendo al telediario que Sancho contempla antes de reunirse con Don Quijote: allí, además de la noticia citada de la presencia de Orson Welles en España, también se habla de los misiles rusos y americanos que intentan acercarse al satélite de nuestro planeta. Como se sabe, el hombre aterriza en la Luna el 20 de julio de 1969, cuando el director americano ya había dado por concluido el rodaje (en 1967) y “tan solo” le faltaba el montaje final de la película.

Pero hay más: cuando Don Quijote critica la tecnología (las máquinas modernas) no está criticando el progreso, sino el hecho de que el hombre pueda ser víctima de la tecnología, pueda convertirse en «esclavo» de la misma (igual que él ha sido esclavo de una lectura errónea de los libros de caballería).

Se trata de un discurso de candente actualidad (y que mantiene cierto parentesco con el del artículo de Argullol citado más arriba). Un discurso que el mismo Orson Welles afronta en una entrevista de 1964, esto es, en los años de la Guerra Fría, cuando el hombre empieza a temer la Bomba Atómica, el mundo se divide entre URSS y EE.UU. y Welles tenía planeado rodar una escena apocalíptica: la del mundo post-atómico, un mundo en el que solo sobrevivirían Sancho Panza y Don Quijote.

Preguntado sobre el peligro de que América se convierta en una nación fascista, Welles desmiente al entrevistador y afirma que el problema es otro y es que (Welles, 2010: 194):

*La sociedad tecnológica no está acostumbrada a convivir con sus propios instrumentos. Este es el problema. Nosotros hablamos de ellos, los utilizamos, pero no sabemos convivir con ellos. El otro problema es el prestigio del que gozan las personas responsables de la sociedad tecnológica. En esta sociedad los dirigentes y los expertos que representan la técnica no le dejan espacio al artista que pone en el centro al ser humano. En realidad, solo lo explotan como ornamento<sup>26</sup>.*

He aquí la faceta quijotesca de la poética del director americano. He aquí también el reflejo de las últimas palabras de su Don Quijote antes de que emprenda un viaje irreal y utópico hacia la Luna (viaje que nunca veremos, porque el director nunca llegó a rodarlo)<sup>27</sup>.

---

<sup>26</sup> La traducción (de la versión en italiano de esta entrevista) es mía.

<sup>27</sup> A lo mejor tiene razón Rosenbaum cuando afirma (Rosenbaum, 2005): «I'm even persuaded that he [Orson Welles] actively took steps to prevent the film from being reassembled correctly after his death, and may have even dismantled one or more versions that he came close to completing». Se trata de una teoría (la de la "opera aperta" y que está

Lo que más le molesta a Don Quijote es que la tecnología no está al servicio del ser humano, sino que tiende a aplastarlo y a convertirlo en una máquina insensible o sin alma. En este sentido Don Quijote se presenta de verdad como "anti-héroe" que encarna (o que nos permite valorar) lo que Nuccio Ordine define como «la utilidad de lo inútil», siendo «lo útil» dos cosas, fundamentalmente: «il sapere in sé, indipendentemente dalla capacità di produrre guadagni immediati o benefici pratici» (ese tipo de "saber" que maneja Don Quijote, como es el literario), y «tutto ciò che ci aiuta a diventare migliori»<sup>28</sup> (y en este sentido, el personaje cervantino es modélico porque lucha por valores e ideales nobles que nos podrían ayudar a ser "mejores").

Don Quijote siempre se levanta, incluso cuando sabe que va a perder su batalla, guiado por sus ideales y sus ilusiones (por sus sueños, en resumidas cuentas).

Se trata de una actitud vital muy cercana a la del director de *Ciudadano Kane*: alguien que creía en la maquinaria del cine como herramienta para contar historias y para crear ilusiones en el espectador; alguien que sufrió en sus propia piel el ostracismo del sistema hollywoodiano y que se vio obligado a rodar en Europa en condiciones cuando menos adversas (o imposibles para cualquier otro director que no fuera él).

Según Daniela Angelucci (Angelucci, 2006: 145): «la cifra più nitida della personalità e dell'opera di Welles» sería exactamente su «amore per la vita e per l'esistente, cui il regista aderisce totalmente e di cui accetta in modo consapevole le inevitabili contraddizioni». Esta capacidad de aceptar la vida y lo que existe a pesar de todas las contradicciones es también cifra y seña de identidad de la poética de Miguel de Cervantes que, con la invención del *Quijote*, supo introducir el perspectivismo en el género que solo después se definiría como "novela moderna".

---

construida voluntariamente para que se quede "abierta", en los términos de Umberto Eco, incluso después de la muerte física del autor) muy fascinante y bastante acorde con la poética welliesiana.

<sup>28</sup> Cfr. Ordine, 2015: 7; hay versión española: Ordine, 2015a.

Orson Welles, en su versión, explotará esta técnica literaria para mover a su Don Quijote y a su Sancho Panza *dentro* y *fuera* del encuadre, empujando así al espectador a reflexionar sobre una cuestión básica y ontológica del arte cinematográfico: ¿qué miramos cuando miramos una película? ¿Quién mira a quién?

La imposibilidad de dar una respuesta unívoca a las siguientes preguntas hace de la versión de Welles una película quijotesca en su doble acepción: “quijotesco” en cuanto sinónimo de “loco” o “irracional” y, al contrario, en cuanto sinónimo de “idealista” o “utópico”. Si ampliamos el razonamiento a toda la filmografía de Welles, nos daremos cuenta de que, en realidad, la imposibilidad de conciliar los dos polos opuestos de este término convierte todo el cine de Welles en un ejemplo magistral y evidente de cine cervantino. Un cine en constante búsqueda de la verdad (o de las múltiples verdades que se nos ofrecen a la vista) y un cine en el que lo está *dentro* del encuadre llama constantemente en causa (y en juego) lo que está *fuera* del mismo<sup>29</sup>.

## BIBLIOGRAFÍA

ANGELUCCI, D. (2006) “Il raggio universale: Welles e Deleuze”, *Rivista di estetica*, 5, 31, XLVI, 145-159.

ANNIBALI, A. (2015) “Intervista a Mauro Bonanni”, *Quinlan. Rivista di critica cinematografica*: <http://quinlan.it/2015/06/12/intervista-a-mauro-bonanni/> (acceso el 02/03/2016).

---

<sup>29</sup> Si antes citábamos a Goya y a El Greco como referencias iconográficas de la película de Welles, ahora también podríamos citar al Velázquez de *Las Meninas*: enésima obra que rompe los límites espaciales entre *dentro* y *fuera* del marco y que se construye como enigma sobre la vista y sobre el perspectivismo. Lo mismo podríamos aplicar a *F for Fake* (1973), obra que amplifica la reflexión metacinematográfica a partir del concepto de “copia” y del de “original” en el ámbito de la pintura, o al mediometraje *La ricotta* (1962) de Pier Paolo Pasolini, obra en la que Orson Welles interpreta a sí mismo y el director italiano reflexiona sobre las relaciones entre cine, pintura, poesía y religión católica a través de la “máscara” del director americano.

- ARGULLOL, R. (2015, Marzo 6) "Vida sin cultura", *El País*: [http://elpais.com/elpais/2015/03/02/opinion/1425310111\\_943827.html](http://elpais.com/elpais/2015/03/02/opinion/1425310111_943827.html) (acceso el 02/03/2016).
- BAZIN, A. (1990) *¿Qué es el cine?*, Madrid: Rialp.
- CALVINO, I. (1992) *Por qué leer los clásicos*, Barcelona: Tusquets.
- CALVINO, I. (1992a) *Romanzi e racconti*, Milano: Mondadori.
- CALVINO, I. (1995) *Saggi. 1945-1985*, Milano: Mondadori.
- CERVANTES, M. de (2014) *Don Chisciotte della Manzia*, Milano: Bompiani.
- CERVANTES, M. de (2014a) *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Madrid: Santillana.
- CERVANTES, M. de (2015) *Don Quijote de la Mancha*, Madrid: Real Academia Española; Barcelona: Espasa-Círculo de Lectores.
- CERVANTES, M. de (2015a) *Don Quijote de la Mancha*, Barcelona: Destino.
- COLERIDGE, S. T. (1965) *Biographia literaria, or Biographical sketches of my literary life and opinions*, London-New York: Dent.
- COSTA, A. (1993) *Immagine di un'immagine. Cinema e letteratura*, Torino: UTET.
- DUSI, N. (2001) *Il cinema come traduzione. Da un medium all'altro: letteratura, cinema, pittura*, Torino: UTET.
- EJZENSTEJN, S. (2004) *Teoria generale del montaggio*, ed. de P. Montani, Venezia: Marsilio.
- FRANCO, J. (2005) *Memorias del tío Jess*, Madrid: Suma de Letras.
- GIMFERRER, P. (1999) *Cine y literatura*, Barcelona: Seix Barral.
- HERRANZ, F. (2005) *El Quijote y el cine*, Madrid: Cátedra.
- HUTCHEON, L. (2011) *Teoria degli adattamenti*, Roma: Armando.
- IACONO, A. (2010) *L'illusione e il sostituto*, Milano: Mondadori.
- LUCÍA MEGÍAS, J. M. (2006), *Leer el Quijote en imágenes. Estudios sobre la recepción de un mito*, Madrid: Centro de Estudios Cervantinos.

- ORDINE, N. (2015) *L'utilità dell'inutile*, Milano: Bompiani.
- ORDINE, N. (2015a) *La utilidad de lo inútil*, Barcelona: Acantilado.
- PÉREZ BOWIE, J. A. (2008) *Leer el cine: la teoría literaria en la teoría cinematográfica*, Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca.
- PÉREZ BOWIE, J. A. (2010) *Reescrituras fílmicas: nuevos territorios de la adaptación*, Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca.
- RAE (ed.). (2014) *Diccionario de la Real Academia Española (23ª ed.)*, Madrid: Espasa.
- ROSENBLAUM, J. (2005) "When Will –and How Can– We Finish Orson Welles' Don Quixote?": <http://www.jonathanrosenbaum.net/2005/06/when-will%E2%80%94and-how-can-we-finish-orson-welles%E2%80%99s-don-quixote-tk/> (acceso el 02/03/2016).
- ROSENBLAUM, J. (2007) *Discovering Orson Welles*, California: University of California Press.
- SPITZER, L. (1955) "Perspectivismo lingüístico en el *Quijote*", en *Lingüística e historia literaria*, Madrid: Gredos.
- TINAZZI, G. (2010) *La scrittura e lo sguardo. Cinema e letteratura*, Venezia: Marsilio.
- TRECCA, S. (2006) "Il racconto filmico del *Chisciotte*. Due esempi di trasposizione cinematografica del capolavoro cervantino", *Critica del testo*, IX, 1-2, 707-726.
- VILLANUEVA, D. (2008) *El Quijote antes del cinema*, Madrid: RAE, [http://www.rae.es/sites/default/files/Discurso Ingreso Dario Villanueva 0.pdf](http://www.rae.es/sites/default/files/Discurso%20Ingreso%20Dario%20Villanueva%200.pdf) (acceso el 02/03/2016).
- VILLANUEVA, D. (2009) "El Quijote de 1605 y el precinema", C. F. Heredero (ed.) *Espejos entre ficciones. El cine y el Quijote*, Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 37-41.
- WELLES, O. (2010) *It's all true. Interviste sull'arte del cinema*, Roma: Minimum Fax.

## FILMOGRAFÍA

- ALLEN, W. *The Purple Rose of Cairo*, EE.UU.: Orion Pictures, 1985.
- KUROSAWA, A. *Throne of Blood*, Japón: Toho Studios, 1957.
- KUROSAWA, A. *Ran*, Japón-Francia: Toho Studios/Acteurs Auteurs Associés, 1985.
- PASOLINI, P. P. *La ricotta*, en *Ro.Go.Pa.G.*, Italia: Cineriz Rizzoli Film, 1963;
- WELLES, O. *Citizen Kane*, EE.UU.: RKO, 1941.
- WELLES, O. *Macbeth*, EE.UU.: Mercury Productions, 1948.
- WELLES, O. *Othello*, Marruecos-Italia: Marceau Films/United Artists, 1952.
- WELLES, O. *The Trial*, Francia-Italia-Alemania: Paris-Europa Productions/Hisa Films/FICIT, 1962.
- WELLES, O. *Chimes at Midnight (Falstaff)*, España-Suiza: Internacional Film Española/Alpine Productions, 1966.
- WELLES, O. *F for Fake*, Francia-Irán-Alemania: SACI/Janus Films, 1973.
- WELLES, O. *Don Quixote (Don Quijote de Orson Welles)*, España: El Silencio Producciones, 1992.