

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:

Provenza, Crimea... La Mancha. El paisaje de Don Quijote

Autor/es:

Gorostiza, Jorge

Citar como:

Gorostiza, J. (2005). Provenza, Crimea... La Mancha. El paisaje de Don Quijote. Nosferatu. Revista de cine. (50):55-64.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/41428>

Copyright:

Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



donostiakultura.com



Don Quijote (1957)

Provenza, Crimea... La Mancha

El paisaje de Don Quijote

Jorge Gorostiza

“Mantxa aldeko herri koxkor batean, bere izenik ez nuke...”. *Gutxitan topatuko ditugu hain ezagunak eta aldi berean hain ironikoak diren nobela hasierak. Hain ezagunak, besteren artean, “ez nuke gogoratu nahi” horrengatik, izan ere, garaiko hizkuntzan “ez naitz gogoratzen” besterik esan nahi ez zuen horrengatik. Eta hain ironikoak, zaldun ibiltari eta Dultzinea liluratuentzat batera nobleakoa ez den leku batean, Mantxako lur soiletan kokatu izanagatik.*

En el *Diccionario de la Lengua Española* de la Real Academia, la palabra paisaje tiene tres acepciones: “la extensión de terreno que se ve desde un sitio”, “extensión de terreno considerada en su aspecto artístico” y “pintura o dibujo que representa cierta extensión de terreno”. En los tres casos, se citan los vocablos “extensión” y “terreno”, se relaciona el paisaje con una superficie y con la tierra, es decir, con un espacio natural, sin edificaciones y vacío. Sin embargo, el paisaje también es una construcción mental y cuando se ha construido en la realidad ha habido una curiosa relación, ya que, como escribe Ábalos, hay una “conexión entre la jardinería y la pintura paisajista del seiscientos, cuyos modelos eran los maestros Claude Lorrain, Nicolas Poussin o Salvatore Rosa y no la naturaleza, lo que imitaban los landscape gardeners” (1). Se construye naturaleza, pero no se la copia o emula, sino que esa construcción se basa en la interpretación de la naturaleza pintada por unos artistas en sus cuadros.

Algo parecido pasa en el cine. Cuando se construye la naturaleza, sobre todo en los años de apogeo de la escenografía edificada dentro de los estudios, se imitan cuadros que relatan sucesos históricos o grabados conocidos por el espectador; incluso cuando se rueda en escenarios naturales, se eligen esos paisajes que están ya en el imaginario colectivo, como por ejemplo los de La Mancha.

El campo

“Se armó de todas sus armas subió sobre Rocinante, puesta su mal compuesta celada, embrazó su adarga, tomó su lanza, y por la puerta falsa de un corral salió al campo con grandísimo contento y alborozo” (2). Así Alonso Quijano abandona su casa por una “puerta falsa”, como también van a ser falsas las aventuras que va a creer vivir, y sale por primera vez a recorrer los caminos rurales.

El ámbito fundamental de esta novela es el recorrido, como ha escrito Diego Peris: “El espacio esencial del *Quijote* es el camino, el tránsito de una a otra acción, la búsqueda de la nueva aventura. De los edificios y lugares llega o sale”, por eso “los edificios se convierten en puras referencias del reconocimiento de sus aventuras y su condición de caballero” que además “se deforman o modifican con su imaginación” (3). Lo importante es lo que el caballero y su escudero se van encontrando, la búsqueda de la aventura en distintas etapas y diferentes ambientes naturales.

Hay pocas novelas que lleven ya en su título el lugar donde se desarrollan. *Hamlet* no lo es “de” Dinamarca, ni *Romeo y Julieta* “de” Verona, sin embargo *El ingenioso hidalgo Don Quijote* es inequívocamente

de La Mancha, y es que, como escribió Borges, Cervantes “a las vastas y vagas geografías del Amadís opone los polvorientos caminos y los sórdidos mesones de Castilla; imaginemos a un novelista de nuestro tiempo que destacara con sentido paródico las estaciones de aprovisionamiento de nafta” (4).

En la novela se citan a La Mancha y sus villas, como Puerto Lápice, Peralvillo, Miguelturra... y la más famosa de todas, El Toboso; y también accidentes geográficos: la cueva de Montesinos, las lagunas de Ruidera, etc. Pero, como se sabe, las aventuras no sólo se desarrollan en la meseta castellana; el caballero se retira a Sierra Morena, espacio de penitencia y ascetismo, y en la segunda parte los protagonistas recorren Aragón, terminando en Barcelona y las costas del Mediterráneo. Además se habla de sitios muy concretos, incluso donde se reunía la picaresca en aquellos años por toda la península: “Los Percheles de Málaga, islas de Riarán, Compás de Sevilla, Azoguejo de Segovia, la Olivera de Valencia, Rondilla de Granada, playa de Sanlúcar, Potro de Córdoba y las ventillas de Toledo” (5). Todos estos lugares existieron y algunos todavía no han desaparecido, por lo que hay una base física real en la que apoyarse. En la edición de la novela de 1780 aparece por primera vez un mapa muy detallado con el recorrido seguido por Don Quijote (6), en su leyenda se puede leer: “Mapa de una porción del Reyno de España, que comprehende los parages por donde anduvo Don Quixote, y los sitios de sus aventuras” y más abajo: “Delineado por D. Tomás López Geógrafo de S. M. según las observaciones hechas sobre el terreno por D. Joseph de Hermosilla Capitán de Ingenieros”. Este documento ha sido muy cuestionado por los especialistas en la novela y tiene una ausencia capital, el primer punto del recorrido es la venta donde Alonso es armado caballero, no se indica el lugar de La Mancha de cuyo nombre no quiere acordarse Cervantes. Se comienza por tanto con un enigma, por lo que la reproducción del camino ya es completamente incierta y azarosa.

Formas de mirar el paisaje

El problema fundamental del escenógrafo es pasar de la literatura a la imagen, lo que se agrava en *El Quijote*, porque en las novelas de la época no hay descripciones. Como escribe Gimferrer: “En la novela anterior al Renacimiento, o no hay descripciones o son funcionales –salvo algunas que tienen carácter de gala retórica y se resuelven mediante clichés literarios convenidos–; los torneos y armaduras que atraen al lector en un libro de caballerías como *Tirant lo Blanc* de Joanot Martorell eran para Martorell cosa tan corriente como para el lector actual la descripción de los uniformes, equipo bélico y peripecias de cualquier episodio de la segunda guerra mundial” (7).



En la novela, La Mancha es un lugar mítico y mitificado: llanuras despobladas, sin construcciones, pero no obstante llenas de personas que transitan por ella, caminos con galeotes, viajeros de comercio, rebaños, con ventas en sus alledaños... realmente es un Teatro del Mundo, un territorio donde se representan todos los tipos humanos, porque *El Quijote* es un paradigma de muchas actitudes y situaciones. Por eso la geografía tiene poca importancia si se la compara con los personajes.

Hay una película en la que el paisaje tiene una espacial relevancia, se trata de la dirigida por Grigori Kozintsev, de la que se ha escrito que "*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*" (8). El propio director declaraba: "*Para Don Quijote necesitaba un espacio de color amaranjado devorado por el sol*" (9). Esta película contó con el asesoramiento del gran escultor y pintor toledano Alberto Sánchez, entonces exiliado en la U.R.S.S., y cuyos bocetos para el decorado teatral de *Fuenteovejuna* de 1933 (10) o el cuadro *Ríos de España desangrándose* de 1936-1939 (11) representan campos de color naranja, casi llanos con ligeros montículos y pequeños árboles dispersos. Como ha observado Marcel Oms: "*En los paisajes de Crimea que ha filmado como parajes áridos de Sierra More-*

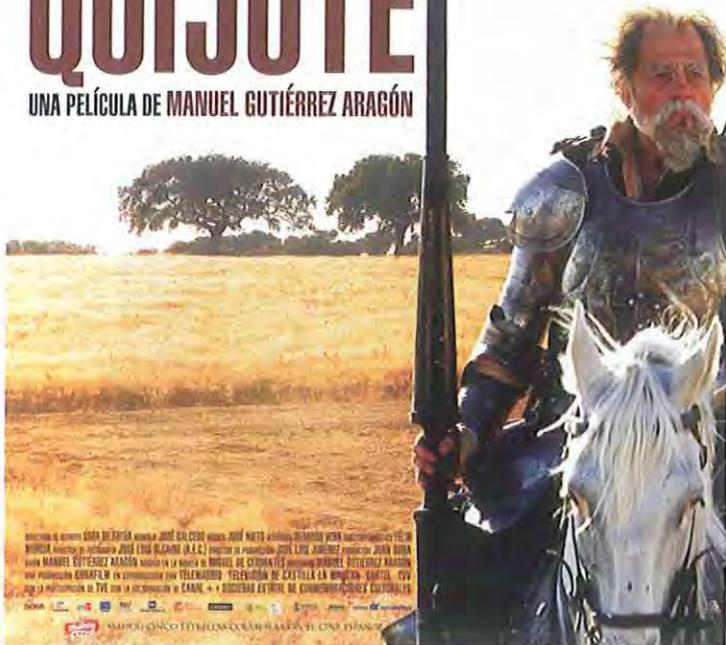
na, Kozintsev buscó la quintaesencia de un decorado cuya sequedad y rigor están en concordancia con el 'alma' del héroe, gracias a una cierta estilización de la puesta en escena" (12).

Otra de las películas que mejor usa el paisaje es muy diferente a la del director soviético, se trata de la *Dulcinea* (1962) dirigida por Vicente Escrivá. Durante sus títulos de crédito se está viendo una caravana a caballo que avanza por un camino en medio de una llanura, desde un punto de vista muy alto, como si fuera el de un ser superior o el del espectador que va a conocerlo todo; en el siguiente plano la línea del horizonte está en medio del cuadro de la pantalla y en un *travelling* hacia atrás, se avanza delante de la caravana; después de encuadrar al cardenal Aquaviva, en el siguiente plano el horizonte ha desaparecido, porque se corresponde con la parte inferior del cuadro, por tanto se ve al séquito del prelado en un contrapicado delante del cielo, sin que haya tierra, casi como si flotasen, pero también acentuando la dureza del camino; vuelve a encuadrarse a Aquaviva, que le dice a un capitán que le acompaña: "*Dime qué es lo que ocurre en esta tierra*"; la cámara inicia una panorámica hacia la derecha como si fuera el punto de vista del cardenal con el horizonte en la mitad del cuadro y al mismo tiempo se le oye decir: "*Parece increíble, es seca y áspera como la muerte ¿Por qué no hay árboles? ¿Por qué hay tan pocos hombres?*"; el capitán le responde: "*Los árboles, no sé, Eminencia, esto ha sido*

JUAN LUIS GALIARDO **CARLOS IGLESIAS**
 SANTIAGO RAMOS FERNANDO GUILLEN CUERVO MANUEL MANQUINA
 KITI MANVER MANUEL ALEXANDRE
 CON LA COLABORACIÓN DE JUAN DIEGO BOTTO Y EMMA SUÁREZ

EL CABALLERO DON QUIJOTE

UNA PELÍCULA DE MANUEL GUTIÉRREZ ARAGÓN



siempre así. Los hombres están en la guerra, también es siempre así". En el siguiente plano, coincidiendo con el final del parlamento del militar, se ve delante de la comitiva a un campesino arando la tierra, y en el próximo plano vuelve a encuadrarse a la caravana en contrapicado. Con una gran economía de medios y usando pocos planos se sitúa la acción, tanto geográficamente como en su momento histórico, mostrando al mismo tiempo el lugar gracias a algo fundamental cuando se muestra el paisaje: sabiendo alternar la posición de la línea recta del horizonte dentro del encuadre, de forma que se consiga dar la impresión de vastedad, aridez, soledad y pobreza extrema.

Esta mirada al paisaje es heredera de muchas otras. En el cine hay que reconocer como una de las primeras y más originales la de Ramón Biadiu en su documental **La ruta de Don Quijote** (1934). 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 en-

cuadre. 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.

Mientras en la película de Biadiu se desmonta el tópico, en otros documentales se repiten una y otra vez planos de molinos y de planicies, con insertos de rostros arrugados de lugareños, pero en muy pocas ocasiones se enseñan paisajes insólitos como ese mar interior.

Porque en este "maravilloso paisaje que a pesar de las agresiones del turismo aún permanece vivo", como dice Orson Welles en su **Don Quijote** (1992), cualquier lugar puede albergar lo fantástico, pero hay algunos especiales, como la cueva de Montesinos, que es aún más misteriosa. Es recurrente la presencia de cuevas en las novelas de caballería, así como en *La Eneida* de Virgilio, *La Araucana* de Ercilla, *Orlando* de Ariosto, *Telémaco* de Fenelón... y no hace falta extenderse en el significado mítico y religioso que tienen las oquedades y simas en todas las creencias.

En el interior de esta cueva, cercana a las lagunas de Ruidera, Don Quijote narra que se encuentra "en mitad del más bello, ameno y deleitoso prado que puede criar la Naturaleza, ni imaginar la más discreta imaginación humana", y luego ve "un real y suntuoso palacio o alcázar, cuyos muros y paredes parecían de transparente y claro cristal fabricados" (13).

A pesar de sus posibilidades desde el punto de vista formal, esta aventura ha sido recreada en pocas películas; una de ellas es **El caballero Don Quijote** (1992), donde no llegan a verse las maravillas descritas en la novela, el paso al mundo fantástico tan sólo se describe por el descenso en cámara lenta del caballero amarrado a una cuerda entre neblinas. Para recrear este espacio subterráneo, Félix Murcia hizo un boceto sobre acetato transparente que, superponiéndolo a la fotografía de un sótano donde se iba a rodar, daba una idea de cómo sería la cueva (14), un lugar que luego en la película casi no llega a verse al estar en sombras.

Los lugares españoles donde se han rodado las películas sobre *El Quijote* se han centrado en La Mancha e incluso han coincidido sitios como La Pedriza, en la provincia de Madrid, un paisaje donde se han filmado numerosas cintas simulando diversas partes del mundo, y donde se rodaron los Quijotes dirigidos

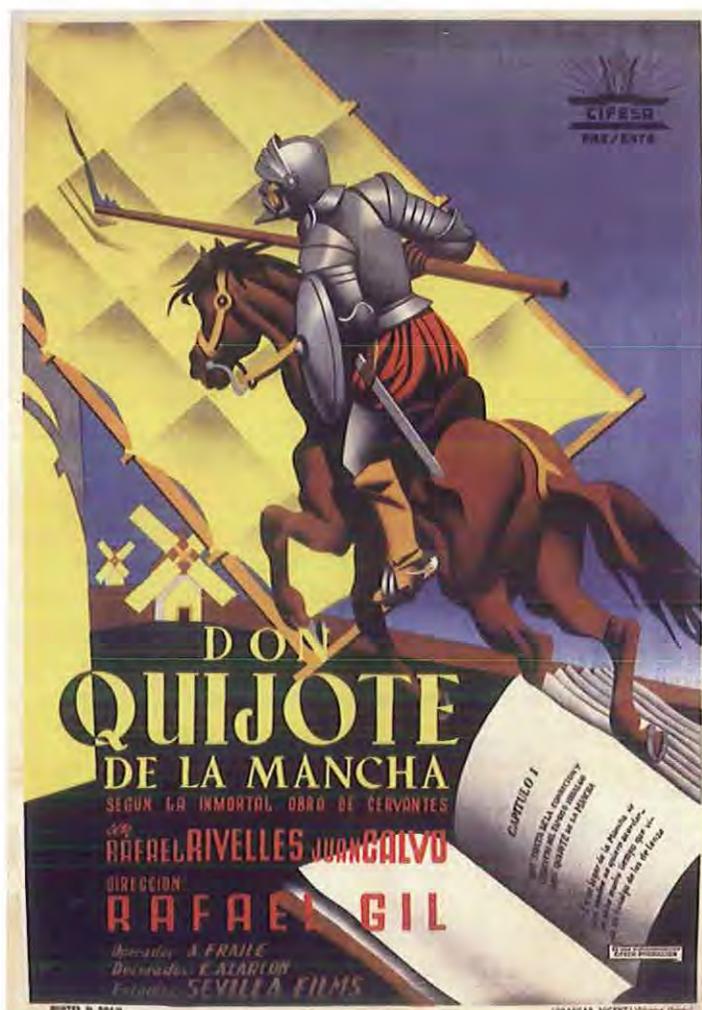
por Carlo Rim y Roberto Gavaldón. Como ejemplo de la variedad de localizaciones se puede tomar esta última película, en la que el extraordinario escenógrafo Gil Parrondo también eligió exteriores naturales de Villaseca de Uceda y Casas de Uceda en Guadalajara, Manzanares el Real en Madrid, El Romeral y Consuegra en Toledo, el puerto de Despeñaperros en Jaén y la plaza de los Condes de Miranda en Peñaranda de Duero en la provincia de Burgos. Como se puede comprobar, lugares que no son los canónicos en las rutas seguidas por el Caballero de la Triste Figura. Es evidente que El Toboso es uno de los pueblos más citados de la novela por ser el lugar de nacimiento de la inexistente Dulcinea; en la cinta dirigida por Rafael Gil se rueda en ese pueblo cuando el caballero y su escudero entran de noche buscando el palacio de Dulcinea y se topan con la iglesia; al día siguiente tiene lugar en una llanura situada en las afueras del pueblo el encuentro con las tres labradoras que salen del pueblo –aunque en el último plano de esta secuencia parecen olvidar sus intenciones y se las ve volver hacia él–, en este encuentro detrás de las muchachas se ve la torre de la iglesia, en una imagen parecida al grabado de la edición de 1780, que se ha titulado *Sancho Panza arrodillado presenta a Don Quijote a la encantada Dulcinea* (15).

Molinos

El paisaje también está compuesto por edificaciones que lo jalonan. En el caso de La Mancha el molino es un elemento que ya se ha convertido en tópico. El arquitecto Carlos Flores ha escrito que constituye *“una creación plástica de primer orden. La integración en él de un elemento ligero y dinámico en fuerte contraste con el sentido acentuadamente estático de su volumen principal, contribuye a otorgarle una rara originalidad que la costumbre apenas nos permite ya advertir”* (16). Su localización en el entorno es importante, *“situados en las afueras de los pueblos, en lugares elevados donde pudieran aprovechar la fuerza del viento en toda su intensidad, aparecen reunidos en grupos de dos o más unidades aprovechando así, entre varios, las pequeñas sendas que hasta ellos conducían”* (17). Se trata de hitos sobre las cimas de los lugares sobresalientes, en cuyo interior casi nunca se llega a entrar, pero que influyen en la morfología del paisaje y forman parte de él, como le sucede a otros elementos artificiales: postes, torres... incluso anuncios como el toro de Osborne.

Es evidente que la aventura del caballero con los *“treinta o cuarenta molinos de viento que hay en aquel campo”* (18) es la más conocida y repetida de la novela. Pocas veces se ha llegado a una identificación tan grande entre un personaje de ficción y una edificación, como sucede entre El Quijote y los moli-

nos. De hecho, en el cine ya aparecen en el cartel de **Don Quijote** de 1903, donde además se ve al protagonista saliendo despedido por el golpe del aspa en un dibujo parecido al grabado *Llevándose tras de sí al caballo y al caballero que fue rodando*, de Ricardo Balaca, para la edición de Montaner y Simón de 1880 (19); también se representan en uno francés para la cinta dirigida por Pabst; en otro danés de Aberg dibujado con aerógrafo y en el creado por Boris Chaliapin de 1932 para esa película, que es muy parecido a un grabado de Gustave Doré. Hay un molino antropomorfizado con ojos, boca y dedos al final de las aspas en el cartel del cortometraje de dibujos animados de Ub Iwerks. También recrea esta aventura el estupendo afiche atribuido a Renau (20) para la cinta de Rafael Gil; y aparecen molinos en el fondo en el dibujado por José Peris Aragón para esa misma película. En el cartel alemán de la cinta dirigida por Kozintsev se ve al caballero cargando contra los molinos y en sus títulos de crédito los nombres del equipo van desapareciendo cada vez que pasan las aspas de un molino. En el de “Jano” (Francisco Fernández Zarza) para la dirigida por García Maroto aparecen desdibujados al fondo. En el cartel de la *TV movie* de Yates enmarcan simétricamente a las figuras principales y en una de las aspas se puede ver al caballero agarrado a su lanza. En el





de *El hombre de La Mancha* (*Man of La Mancha / L'uomo della Mancha*, 1972), con técnica de cómic se ve al caballero sobre el aspa y saliendo despedido de un molino soportado por cuatro patas de madera. Incluso en el cartel dibujado por Jano para *Las eróticas aventuras de Don Quijote* (*The Amorous Adventures of Don Quixote and Sancho Panza*, 1976), mientras el caballero cabalga sobre una doncella al fondo se ven los molinos, y en la carátula del vídeo de *Don Pichote* (1971) sobre una colina hay otro molino. También hay molinos en los carteles de películas con temas relacionados con *El Quijote*, como el firmado por mcp (Martí, Clavé y Picó) para *Dulcinea* (1946), dirigida por Luis B. Arroyo, y en el muy sencillo y efectivo de Jano para la segunda versión, esta vez dirigida por Vicente Escrivá.

Respecto al origen y forma de los molinos, Flores escribe: "Parece ser que los primeros molinos manchegos datan de mediados del siglo XVI y su diseño y organización distarían muy poco del modelo que

ha llegado a nosotros" (21). Por ello serían muy parecidos a los que han sobrevivido hoy en día en los campos manchegos.

En la edición de la novela de 1782 hay un grabado titulado *La aventura de los molinos de viento* (22), en el que el caballero carga contra las aspas partiendo su lanza: el molino es más bajo que los de La Mancha, tiene un techo de paja y el cilindro está sobre unas extrañas patas de madera, por lo que para acceder a su interior es necesario subir por una escalera. Teniendo en cuenta este antecedente en una edición española "canónica" revisada por la Academia, no es extraño que pueda suceder lo mismo y que los molinos no sean muy fieles en representaciones hechas en el extranjero, como ocurre en una de las vistas para linterna mágica, la titulada *Don Quijotte de la Mancha*, de los hermanos Lapierre, hecha en Francia hacia 1860, donde los molinos también están sobre una especie de pedestal y con una escalera para llegar al cuerpo principal, por lo que no se parecen a los manchegos.

En el cine todos los molinos tampoco han tenido la misma morfología que los de La Mancha. En la cinta francesa de 1903 **Les aventures de Don Quichotte de La Manche**, se parecen más a los de aquel país que a los españoles. En la cinta dirigida por Pabst los molinos se asemejan a los manchegos pero tienen una escalera de madera para acceder al interior, están más estilizados, son más altos y con el cono que los corona más agudo; dos ventanas, como si fueran ojos, y una puerta alta con un arco en medio del cilindro, como una boca, le dan un aspecto de cara. Los de la película dirigida por Yates para la televisión bastantes años después son bastante similares a estos. En la cinta de Pabst la cámara se coloca en el eje de rotación encuadrando a Don Quijote, como después se hará en la dirigida por Kozintsev, mientras el hidalgo suelta un discurso. En esta última película, quizás debido al asesoramiento ya citado de Alberto Sánchez, los tres molinos que se ven son una reproducción muy fiel de los manchegos y posiblemente se construyó uno para la película a tamaño natural y los otros dos a escala reducida. Construir edificios o parte de ellos en exteriores es una constante en el cine de todos los tiempos y como ejemplo se puede citar la noria que levantó Félix Murcia al lado de un río para **El caballero Don Quijote** (23) y que además fue la primera secuencia que se rodó (24). Otro caso en que los molinos han debido construirse para la película es "The Man Who Killed Don Quixote", en la que su diseñador de producción, Benjamín Fernández, ha contado (25) que se construyeron cinco molinos de quince metros de altura con estructura metálica en los que se movía el copete. Los dos protagonistas tenían que quedarse colgados de las aspas en movimiento, lo que se probó con dobles y funcionó.

En las películas españolas, como en la dirigida por Rafael Gil, se han empleado molinos manchegos. Los de **Don Quijote cabalga de nuevo** (1973) están en Consuegra, donde de los trece que había en la época cuando se escribió la novela han desaparecido tan sólo dos, y para que su relación con *El Quijote* sea inequívoca cuatro de ellos se llaman Rucio, Clavileño, Caballero del Verde Gabán y Sancho Panza, cuya maquinaria sigue siendo la del siglo XVI.

En la novela el episodio comienza cuando el caballero confunde a los molinos con gigantes. Esta imagen se ha repetido en grabados como el estupendo del escenógrafo Apeles Mestres para la edición de 1879 (26). En el cine se ven monstruos en vez de los molinos o superpuestos a ellos, entre otras películas, en las dirigidas por Camille de Morthon, Maurice Elvey, Lau Lauritzen Jr., Carlo Rim y Peter Yates, y en las de dibujos animados de Iwerks y Cruz Delgado.

La aventura se sigue narrando en la novela de la siguiente forma: "*Bien cubierto de su rodela, con la*

lanza en ristre, arremetió a todo el galope de Rocinante, y embistió con el primero Molino que estaba delante; y dándole una lanzada en el aspa, la volvió el viento con tanta furia, que hizo la lanza pedazos, llevándose tras de sí al caballo y al caballero, que fue rodando muy maltrecho por el campo" (27); por lo tanto, el caballero termina en el suelo. Sin embargo, en la cinta dirigida por Pabst se queda enganchado al aspa del molino y es atrapado por ella, dando vueltas. Esta bella imagen ha tenido tanto éxito que se ha repetido, entre otras películas, en las dirigidas por Kozintsev, Rim, Hiller y Yates. En **Don Quijote cabalga de nuevo** al caballero se le une Sancho, dada la importancia que tiene este personaje en esa cinta. Incluso Mr. Magoo queda enganchado en el aspa. El invento de la cinta de Pabst es tan efectivo que se ha repetido en numerosas ocasiones, y aunque es muy difícil que un aspa con una estructura ligera de madera pueda soportar el peso de un hombre, que además lleva una armadura, la imagen de alguien colgado y dando vueltas es tan poderosa que quizás hasta Cervantes la hubiera adoptado si se le hubiese ocurrido.

El mar

El caballero y su escudero han abandonado su Mancha y parece, según el mapa antes citado, que han corrido unas aventuras en Aragón, no llegan a Zaragoza, pero sí atraviesan Cataluña y Sancho nota que hay unos árboles llenos de extremidades humanas; su compañero le dice: "*No tienes de qué tener miedo, porque estos pies y piernas que tientes y no ves, sin duda son de algunos forajidos y bandoleros que en estos árboles están ahorcados; que por aquí los suele ahorcar la justicia cuando los coge, de veinte en veinte y de treinta en treinta, por donde me debo de entender que debo estar ceca de Barcelona"* (28). Saben que están cerca de la ciudad, pero no gracias a un cambio en la topografía o el paisaje, sino porque la justicia es muy dura o hay muchos delincuentes en esa región, incidiendo ya desde entonces en los prejuicios que han tenido algunas regiones españolas en contra de otras.

Tras su entrada triunfal en Barcelona, el final del trayecto es el mar. El océano también ha sido símbolo de libertad y de término en otras películas, recuérdese por ejemplo dos tan diferentes entre sí como el trayecto de la pareja de **Paseo por el amor y la muerte** (*A Walk with Love and Death*; John Huston, 1969) hacia el mar, aunque no lleguen a verlo, y el recorrido de los jóvenes en **Dos en la carretera** (*Two for the Road*; Stanley Donen, 1967), a través de Francia hasta llegar al Mediterráneo.

Cervantes describe cómo se queda Don Quijote "*esperando el día, así, a caballo, como estaba, y no tardó mucho cuando comenzó a descubrirse por los balcones de Oriente la faz de la blanca aurora,*



alegrando las hierbas y las flores”; esta imagen le sirve a Doré como motivo para uno de sus grabados con el caballero delante de un mar inquieto y bajo las estrellas, mientras Sancho duerme; la narración continúa: “*Dio lugar la aurora al sol, que un rostro mayor que el de una rodela, por el más bajo horizonte poco a poco se iba levantando. Tendieron don Quijote y Sancho la vista por todas partes: vieron el mar, hasta entonces dellos no visto; parecióles espaciocísimo y largo, harto más que las lagunas de Ruidera, que en la Mancha habían visto*” (29).

Este bello estupor ante la inmensidad del océano, al final ridiculizado al compararlo con las lagunas, ha sido poco explotado en el cine. En muchas películas

se ha eliminado este lugar y el lance con el Caballero de la Blanca Luna que sucede en otro sitio. En la dirigida por Rafael Gil ya se ve a los protagonistas cabalgando por la playa, el escudero dice: “*Cuanta agua*”; El Quijote le responde: “*Sancho amigo, esto es el mar*”; y el escudero le responde: “*Es más largo que las lagunas de Ruidera que vi en La Mancha*”; se elimina la sorpresa de ambos y se concentra la aparente gracia sólo en el hombre del pueblo; en el contraplano, con ellos de espaldas, aparece sobreimpreso un cartel que dice “Barcelona”, adivinándose esta ciudad al fondo en lo que parece una pintura sobre cristal. En la **Dulcinea** dirigida por Vicente Escrivá se cita de pasada este episodio, cuando la protagonista ya ha decidido abandonar la venta donde vive y lanzarse por los caminos buscando al caballero, y entre otros lugares se la ve caminando por una playa donde hay una lanza rota y un peto semienterrados en la arena. La imagen que sugiere el horror de la derrota en un medio idílico es estropeada con una voz en *off* de El Quijote que oye la muchacha y le va explicando sus aventuras.

Una de las últimas versiones, hasta el momento, de la llegada al mar es la de **El caballero Don Quijote**; en ella los protagonistas han acampado entre pinos, después de que Sancho derribe al caballero y le produzca una herida en la cabeza, que luego será la que aparentemente le causa la muerte; el escudero nota que están en unas dunas, parece que huele el mar y sube por la arena, se le encuadra de espaldas y no se sabe lo que está viendo, pronto baja corriendo por la duna y alborozado grita: “*¡Señor, señor! ¡Venga a ver, señor! El agua se mueve y muge como una vaca*”, la cámara se sitúa en lo alto de la duna y se ve al caballero herido y a Sancho ascender con dificultad, una panorámica siguiéndolos termina encuadrando al mar y la playa con la línea de costa que los separa en el centro del cuadro, mientras Don Quijote dice: “*Mi viaje ha terminado*”. Aunque esta secuencia no se parece literalmente a lo que ocurre en la novela, es mucho más fiel a su espíritu que si se hubiera hecho una copia literal del episodio. Según ha contado Félix Murcia (30), el reconocido escenógrafo de esta película, esta secuencia no se rodó en el Mediterráneo, sino en el Atlántico, en las playas gaditanas de Bolonia y Sanlúcar de Barrameda, que era donde se podían encontrar pinos y dunas cerca de la playa.

Aparentes incongruencias y desatinos

En la novela hay incoherencias como el encuentro del caballero y Sancho con el carromato que transporta los leones. El Quijote “*vio que por el camino por donde ellos iban, venía un carro*” (31); teniendo en cuenta que la pareja venía del Toboso e iban hacia Zaragoza, y que los leones eran enviados por el General de Orán hacia la corte, todos viajaban hacia el



Don Quijote (1933)

norte, por lo que es difícil encontrarse en el camino; sin embargo, un error como este tiene muy poca importancia en la novela.

En el cine, las críticas españolas a las adaptaciones de *El ingenioso hidalgo Don Quijote de La Mancha* han incidido con mucha frecuencia en la importancia que debe tener la fidelidad a la realidad y, sobre todo, al paisaje. Respecto a la cinta danesa dirigida por Lauritzen, Luis Gómez Mesa escribía que “*un diario matutino le dedica el siguiente comentario: ‘Paisajes manchegos auténticos, con molinos de viento auténticamente seculares; bellos interiores como el de la notabilísima escena del yantar’*” (32). En este caso se alaba la elección de venir a rodar en España, en otras ocasiones se critica no haberlo hecho. Carlos Fernández Cuenca decía del *Don Quijote* dirigido por G.W. Pabst: “*Cabe señalar la poca similitud de las llamas de La Mancha con los alrededores de Grasse, en la Provenza en que se rodaron los exteriores de la película*” (33).

La película dirigida por Kozintsev también fue criticada por la poca similitud entre el lugar donde sucede la novela y el sitio donde se rodó: “*Los ojos del espectador reciben poca recompensa; no ya porque Crimea no sea La Mancha*” (34); aunque también se ha alabado su osadía: “*No es una obra maestra, pero es de admirar el esfuerzo de recreación del ambiente manchego tomando como base el campo ucraniano*” (35).

Incluso en cintas que no han llegado a rodarse, como la que planeaba producir Michael Todd cuando falleció, se buscaba la fidelidad: “*Esta película será tomada en sitios españoles auténticos y aunque la filmación no empezará hasta comienzos de 1958, el trabajo ya ha comenzado en lo que toca al diseño y preparación de miles de vestidos de la época y erección de una réplica exacta de una villa española del siglo XVII*” (36). Recuérdese que su anterior película había sido *La vuelta al mundo en 80 días* (*Around the World in 80 Days*, Michael Anderson, 1956), una de cuyas bazas era haberse rodado en los mismos lugares donde sucedía la acción, aunque en algunos casos las proyecciones y transparencias son muy evidentes.

Fidelidad que también ha provocado la movilización de algunos profesionales, como Enrique Alarcón, que declaraba: “*Bronston me quiso contratar para una nueva versión de Don Quijote, pero leí el guión y no me gustó demasiado; me pareció irreverente. Se lo conté al alcalde de Criptana, hizo eco en la prensa local y en la radio y se formó una campaña en contra del proyecto. Afortunadamente no llegó a realizarse*” (37). Como ya se ha escrito, “*no se sabe qué superproducción hubiera estrenado Samuel Bronston, pero parece poco probable que un personaje tan afecto al régimen se amedrentase a causa*

de una campaña de prensa y radio, y es una lástima que no llegase a realizarse por culpa de quienes se arrogaron el poder de decidir lo que es ‘irreverente’ en una obra que, en ningún caso aspira a la religiosidad” (38).

La cuestión es saber si para rodar *El Quijote* es imprescindible hacerlo en España para lograr ser más fidedignos que quienes ruedan en otro lugar cualquiera, teniendo en cuenta que se trata de una ficción en la que vale más parecer que ser.

Los escenógrafos profesionales españoles conocen La Mancha y los otros lugares donde sucede la novela, por eso los reproducen. El espacio se adapta, como sucede en la novela, pero en el cine la adaptación se suele hacer con respecto a la tópica visión del paisaje español, que quedó fijada a través de las descripciones de los viajeros extranjeros que visitaron España a partir del siglo XIX, aquellos que venían sabiendo ya lo que se iban a encontrar a través de las descripciones de otros viajeros anteriores, y que muchas veces era una inexistente Arcadia perdida. A través de ellos hay una visión de lo diferente, partiendo de una construcción intelectual. La Mancha es una región cuyo paisaje, como muchos otros, es sobre todo una construcción artificial creada por pintores, grabadores... e incluso novelistas y poetas.

Por rodar en los escenarios naturales donde sucede *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* no se es más fiel a la novela que quienes inventan un paisaje o un espacio, porque realmente el del libro es un paisaje mental.

Como decía Maurizio Scaparro: “*Yo no creo que a estas alturas pueda hacerse una versión de El Quijote en términos naturalistas, sacando al personaje a La Mancha o a un paisaje parecido*” (39). En este Quijote dirigido por Scaparro los protagonistas viajan, pero permanecen inmóviles, encerrados en un espacio cilíndrico, donde los personajes y las situaciones pasan por ellos, que son el receptáculo real de la representación.

Borges escribió que Don Quijote y Cervantes “*no sospecharon que La Mancha y Montiel y la magra figura del caballero serían, para el porvenir, no menos poéticas que las etapas de Simbad o que las vastas geografías de Ariosto. Porque en el principio de la literatura está el mito, y asimismo en el fin*” (40).

NOTAS

1. Iñaki Ábalos, *Atlas pintoresco Vol. 1: El observatorio*, Gustavo Gili, Barcelona, 2005, pág. 43.
2. Primera parte, capítulo II.

3. Diego Peris, "El espacio imaginario y el lugar", *Formas de arquitectura y arte*, nº 11, 2005, pág. 28.
4. Jorge Luis Borges, "Magias parciales del *Quijote*", *Otras inquisiciones*, Alianza Editorial, Madrid, 1989, pág. 52.
5. Primera parte, capítulo III.
6. Puede consultarse en <http://www.unav.es/biblioteca/fondoantiguo/hufaexp05p27.html>.
7. Pere Gimferrer, *Cine y literatura*, Seix y Barral, Barcelona, 1999, pág. 71.
8. Marcel Oms, "Grigori Kozintsev", en Emilio de la Rosa, Luis M. González y Pedro Medina (coords.): *Cervantes en imágenes. Donde se cuenta cómo el cine y la televisión evocaron su vida y su obra*, Festival de Cine de Alcalá de Henares / Ayuntamiento de Alcalá de Henares - Fundación Colegio del Rey / Centro de Estudios Cervantinos, 1998, pág. 246.
9. Pere Gimferrer, *op. cit.*, pág. 69.
10. Véase *Alberto 1895 - 1962*, Museo Reina Sofía, Madrid, 2001, págs. 237-241.
11. *Ibidem*, pág. 253.
12. Marcel Oms, *op. cit.*, pág. 246.
13. Segunda parte, capítulo XXIII.
14. Hay fotografías de esta construcción en *Don Quijote y el cine*, Filmoteca Española / Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Madrid, 2005, pág. 262.
15. Tomo III, pág. 80, dibujado por Antonio Carnicero y grabado por Juan Barcelón. Puede consultarse en <http://www.unav.es/biblioteca/fondoantiguo/hufaexp05p23.html>.
16. Carlos Flores, *Arquitectura popular española*, Aguilar, Madrid, 1973, tomo I, pág. 41.
17. Carlos Flores, *op. cit.*, tomo III, pág. 452.
18. Primera parte, capítulo VIII.
19. Se puede comprobar ese parecido en *Don Quijote y el cine*, *op. cit.*, pág. 120.
20. *Don Quijote en la pantalla*, Comunidad de Madrid, 2005, pág. 77. Está impreso en Gráficas Vicente, Valencia. Cuando se estrenó la película el articulista, cartelista, diseñador gráfico, fotomontador, muralista y magnífico ilustrador Josep Renau i Berenguer estaba en México, aunque trabajaba para CIFESA.
21. Carlos Flores, *op. cit.*, tomo III, pág. 452.
22. Tomo I, página 4, grabado por Simón Brieva, puede consultarse en <http://www.unav.es/biblioteca/fondoantiguo/imagenes/hufaexp05-64-g.jpg>.
23. Hay fotografías de esta construcción en *Don Quijote y el cine*, *op. cit.*, pág. 262.
24. Entrevista telefónica con el autor el 10 de noviembre de 2005.
25. Entrevista telefónica con el autor el 6 de noviembre de 2005.
26. Puede consultarse en José Manuel Lucía Mejías, *100 imágenes para leer un libro*, pág. 196, en <http://www.torreiglesia.com/quijote.pdf>.
27. Primera parte, capítulo VIII.
28. Segunda parte, capítulo LX.
29. Segunda parte, capítulo LXII.
30. Entrevista telefónica con el autor el 10 de noviembre de 2005.
31. Segunda parte, capítulo XVI.
32. Luis Gómez Mesa, "Carl Chenström (sic) y Marina Torres en *Don Quijote de la Mancha*", *Primer Plano*, nº 92, agosto 1942, s/p.
33. Carlos Fernández Cuenca, *G.W. Pabst*, Filmoteca Nacional de España, Madrid, 1967, pág. 53.
34. Julián Marías, "Realidad e irrealidad, Don Quijote", *El cine de Julián Marías. Escritos sobre cine 1960-1965*, Royal Books, Barcelona, 1994, pág. 196.
35. Luis Quesada, *La novela española y el cine*, Ediciones JC, Madrid, 1986, pág. 40.
36. Art Cohn, *Cantinflas en la realización de Michael Todd La vuelta al mundo en 80 días*, Random House, Nueva York, 1957, pág. 44.
37. Entrevista con Andrés Linares en AA.VV., *El decorador en el cine: Enrique Alarcón*, 14 Festival de Cine de Alcalá de Henares, 1984, pág. 87.
38. Jorge Gorostiza, "De Quijotes, cine y arquitectura", *Formas de arquitectura y arte*, nº 11, 2º trimestre de 2005, pág. 62.
39. José Monleón, "Una nueva salida de Don Quijote", *Diario 16*, 12 de junio de 1983, en Emilio de la Rosa, Luis M. González y Pedro Medina (coords.), *op. cit.*, pág. 331.
40. Jorge Luis Borges, "Parábola de Cervantes y de Quijote", *El hacedor*, Alianza Editorial, Madrid, 1975, pág. 52.