

LA MODERNIDAD DE *EL QUIJOTE*: VISIÓN Y DICCIÓN

Dario Villanueva

De la Real Academia Española

Universidad de Santiago de Compostela

El nacimiento del cine se produce en torno a los años noventa del siglo XIX gracias a un doble desarrollo que se remonta considerablemente en el tiempo. Por una parte está el progreso científico y tecnológico que permite a los Lumière en Francia, y casi simultáneamente a otros inventores como los hermanos Skladanowsky o a Thomas Alva Edison construir también máquinas capaces de captar primero, y de proyectar después, imágenes en movimiento. Pero no menor importancia tiene la evolución estética experimentada por las artes espaciales o figurativas y las artes temporales o narrativas a lo largo de varios siglos. Así, desde su mismo origen el cinema incluirá dos dimensiones complementarias: la de una invención técnica y la de una novedosa síntesis artística. Ricciotto Canudo hablaba, a este respecto, de un “prodigioso recién nacido de la Máquina y del Sentimiento”.

Por esta razón, el término *precinema* posee también dos acepciones distintas. La más extendida actualmente es la que se refiere al periodo anterior a 1895 y atiende a todos los aparatos inventados a lo largo de los años para animar y proyectar imágenes, auténticos “artilugios para fascinar”. Le interesa, pues, a esta rama tecnológica del *precinema* la secuencia por la que, después del precedente fundamental de la linterna mágica, a lo largo de los siglos XVIII y XIX se fueron desarrollando juguetes ópticos como el motuscopio, el taumátropo, el filoscopio y tantos más, pero incurren también en el campo de su atención prácticas espectaculares como el teatro de sombras, las fantasmagorías, panoramas, dioramas o el llamado teatro óptico, con el antecedente fundamental de la *cámara oscura*.

Hoy, sin embargo, parece ya superada definitivamente la exclusividad de esta perspectiva a favor de otras pesquisas que tengan como horizonte la contextualización cultural e interdisciplinaria de lo que algunos, como Sandro Machetti, han dado en denominar “universo precinematográfico”. En él tienen cabida no solo los modos de representación visual y los espectáculos ópticos anteriores a finales del XIX, sino también las tradiciones iconográficas, las diversiones populares, el teatro junto a otras manifestaciones escénicas, y, señaladamente, los relatos y la literatura novelesca en general, en el supuesto, además, de que entre todos ellos existieron siempre interferencias y tránsitos de considerable enjundia.

En este sentido, resulta obligado recordar aquí al pionero Paul Leglise, que estudió hace cincuenta años la *Eneida* de Virgilio como una obra de precinema. El cinematógrafo se rige por ciertas reglas relativas a la percepción visual de los objetos. Una mirada abarca un campo de visión más o menos vasto y está ligada a los movimientos del observador. Un poeta antiguo puede reflejar los paisajes, los hechos y los gestos anotándolos tal y como sus ojos los perciben, y la cámara de

cine le parece a Leglise un “ojo artificial”. Lo que cambia, en todo caso, es el lenguaje mediante el cual se transmiten esas visiones. Leglise pretende analizar las características del arte visual de Virgilio en la *Eneida*, obra que en su opinión “sostiene un ritmo filmico de una extraordinaria y deslumbrante pureza”. Este “arte filmico” de los escritores precinematográficos consiste en pintar cuadros animados, enriquecerlos mediante todos los artificios de la visión, situarlos según planos diferentes y encadenarlos entre sí conforme a una sintaxis artística que asegure la continuidad de la acción con un ritmo agradable a la imaginación visual del lector.

Al reto planteado por el análisis sobre la *Eneida* al que acabamos de prestar atención no dejaron de responder enseguida los estudiosos de William Shakespeare, probablemente el clásico al que el cine deba más. No procede enfrascarnos ahora en la historia de las adaptaciones cinematográficas de Shakespeare; más interés encierra para nosotros otra dimensión que tuvo, sobre todo en Francia, continuidad inmediata después de la publicación del libro de Leglise. Así, en 1960 Henri Lemaitre escribe acerca de lo que él denomina las “orientaciones precinematográficas de la dramaturgia shakesperiana” y René Lalou define al autor de *Macbeth*, tragedia de la que se registran hasta el momento más de una treintena de versiones, como un verdadero “precursor del cinema”. Desde entonces, no ha cesado de cultivarse en el país galo esta nueva línea de investigación, una de cuyas últimas aportaciones, a cargo de Henri Suhamy, habla abiertamente del “profetismo cinematográfico” de Shakespeare.

Nada hay que objetar a la consideración de Shakespeare como un “cineasta por anticipación”, tal y como lo denomina un crítico ya citado. Las cualidades de su escritura teatral así lo acreditan, como también su deseo de superar las limitaciones técnicas y expresivas a las que la escena de su época le sometía en su calidad de autor del Teatro del Globo, donde se estrenaron varias de sus obras principales. En consecuencia, bien podríamos añadir el precinematografismo a los múltiples logros del autor de *Hamlet* que tan encendidamente vienen siendo ponderados por críticos e investigadores.

Entre estos últimos, destaca a este respecto Harold Bloom, alguno de cuyos elogios puede llegar a parecernos, incluso, desmesurado: “No sé si Dios creó a Shakespeare, pero sé que Shakespeare nos creó a nosotros, hasta un grado completamente asombroso”. Blom parece consciente de sus excesos cuando, después de afirmar que, ni más ni menos, “la personalidad, en nuestro sentido, es una invención shakespeareana”, concede que “a los eruditos les provoca bastante resistencia que yo diga que Shakespeare nos inventó”.

Precisamente por todo ello merece la pena destacar cómo en vísperas del cuarto centenario de la publicación de la primera parte de la primera novela moderna, Harold Bloom bendijo el hermanamiento entre William Shakespeare y Cervantes en un libro de prometedor título, *¿Dónde se encuentra la sabiduría?* Allí los sitúa, hombro con hombro, entre las parejas de autores en los que funda su concepto de literatura sapiencial y les atribuye “la supremacía entre todos los escritores occidentales desde el Renacimiento hasta ahora”.

En este orden de cosas, no menos interesante que esta equiparación resulta el distingo que Bloom establece entre ambos genios: “La poesía, sobre todo la de Shakespeare, nos enseña cómo hablar con nosotros mismos, pero no con los demás. Las grandes figuras de Shakespeare son magníficos solipsistas (...) Don Quijote y Sancho se escuchan de verdad el uno al otro, y cambian

a través de su receptividad”. Porque los dos personajes cervantinos “saben exactamente quiénes son, no tanto gracias a sus aventuras, sino a sus maravillosas conversaciones, ya sean riñas o intercambios de intuiciones”.

Ya en 1914 José Ortega y Gasset, en sus *Meditaciones del Quijote*, definía la obra como un conjunto de diálogos. Y del análisis informático de frecuencias a que se puede someter la novela cervantina José Manuel Blecua deduce que, después de la forma *es* del verbo *ser*, las dos ocurrencias léxicas con mayor presencia en el texto son *dijo* y *respondió*, a las que cabe añadir otras formas igualmente reiteradas como *dicho*, *decir* o *digo*.

Mi tesis es que nuestro Príncipe de los ingenios no queda por detrás de Shakespeare tanto en lo que se refiere a sus planteamientos precinemáticos como al impresionante reflejo de la condición humana que también lo caracteriza como un clásico entre los clásicos. Cervantes no ejemplifica en cada una de sus criaturas el arquetipo de sendas pasiones humanas, sino que prefiere ofrecernos una descripción de sus conductas que apele más al testimonio de los sentidos que al dictamen del intelecto. La conocida máxima de Terencio, *Homo sum, humani nihil a me alienum puto*, se cumple con justeza en una obra que, como *El Quijote*, respira intensamente el espíritu de un Barroco cuya mimesis nace de una visión integradora, nunca depuradora –y menos, sublimadora– de la realidad más real. Claudio Guillén lo destacaba oportunamente en la edición académica del cuarto centenario cuando ponderaba “la profusión cervantina” que se manifiesta en “la abundancia de lo real”, la “presentación de la abundancia del mundo” a través de una prosa que juega deliberadamente con el potencial de nuestros cinco sentidos.

De todos modos, los dos sentidos que reinan parejos en el universo y la narración de *El Quijote* son los mismos que sustentan ontológica y fenomenológicamente los filmes a partir de finales de los años veinte, cuando el cine se hizo sonoro tras el estreno de *El cantor de jazz* de Alan Crossland. Se puede hablar desde entonces de *ocularización* y *auricularización* para justificar la doble perspectiva desde la que la historia que se quiere narrar se transforma en un discurso cinemático. El oído y la voz conforman el intenso dialogismo de la novela cervantina al que nos hemos referido ya, con ese intensísimo uso del *dijo* y el *respondió* a modo de plano y contraplano verbales y auditivos. Pero no menor es la importancia que la visión tiene en *El Quijote*. De hecho, la gran mayoría de los episodios o aventuras de los protagonistas comienzan con voces, sonidos o ruidos que luego más tarde la vista vendrá a completar. Así, por caso, en episodio de los batanes, o en la aventura del rebuzno (II, 27).

Hemos mencionado ya cómo los índices de frecuencias léxicas en el texto completo de *El Quijote* revelan la preeminencia numérica de los llamados *verba dicendi*, que son el soporte sintáctico del plano/contraplano dialogal. Pero no muy lejos de esa reiterada ocurrencia de los verbos *decir* y *responder* cuentan los *ver* y *mirar*, junto con los sustantivos correspondientes al campo semántico de la visión. Está a nuestro alcance avalar este aserto con toda exactitud estadística gracias al banco de datos textuales preparado por Joan Torruella para la edición dirigida por Francisco Rico, en cuyos trabajos participé y cuyo texto sigo. Quizá sea suficiente, como prueba de muestra, con apreciar esta rara concentración léxica en uno de los párrafos que, entre otros varios, podríamos citar a este propósito. Lo haremos subrayando las ocurrencias del campo semántico de la visión, la luz y la sombra, la mirada y los ojos, reforzado por el de la iluminación, en el episodio de

don Quijote y doña Rodríguez (II, 48):

“Clavó los ojos en la puerta, y cuando esperaba ver entrar por ella a la rendida y lastimada Altisidora, vio entrar a una reverendísima dueña con unas tocas blancas repulgadas y luengas, tanto, que la cubrían y enmantaban desde los pies a la cabeza. Entre los dedos de la mano izquierda traía una media vela encendida, y con la derecha se hacía sombra, porque no les diese la luz en los ojos, a quien cubrían unos muy grandes antojos. Venía pisando quedito y movía los pies blandamente.

Mirola don Quijote desde su atalaya, y cuando vio su adeliño y notó su silencio, pensó que alguna bruja o maga venía en aquel traje a hacer en él alguna mala fechoría y comenzó a santiguarse con mucha priesa. Fuese llegando la visión, y cuando llegó a la mitad del aposento, alzó los ojos y vio la priesa con que se estaba haciendo cruces don Quijote; y si él quedó medroso en ver tal figura, ella quedó espantada en ver la suya, porque así como le vio tan alto y tan amarillo, con la colcha y con las vendas que le desfiguraban, dio una gran voz, diciendo:

—¡Jesús! ¿Qué es lo que veo?”.

El Quijote consiste fundamentalmente en una auténtica apoteosis de lo sensitivo, en la que no faltan a la cita referencias extremadamente significativas al olfato, el gusto y el tacto, pero en la que la parte del león les corresponde a la vista y las miradas, al oído y las voces, a las perspectivas y los diálogos.

Visión y dicción. Trescientos años más tarde, un escritor que ya conoce y admira al cine todavía mudo, Ramón del Valle-Inclán, lo definirá como “la visualidad. Más de los sentidos corporales; pero es arte. Un nuevo Arte. El nuevo arte plástico. Belleza viva”. En el dominio de esas mismas capacidades expresivas por parte de su autor reside la extraordinaria receptividad que *El Quijote* encontró desde muy pronto en las Artes plásticas y, ya en nuestro siglo, en el llamado Séptimo Arte. Pero también, antes del cinema, ahí está el más recio fundamento para considerar a la primera novela moderna toda una enciclopedia narrativa genuinamente precinematográfica.

Edward C. Riley se interesó también por el tránsito “from Text to Icon”, del Texto a la Imagen, que explica la ingente riqueza de ilustraciones pictóricas y de versiones cinematográficas suscitada por *El Ingenioso Hidalgo*. Convenimos totalmente con él en su afirmación de que “el *Quijote* es una novela concebida en términos fuertemente visuales, y las cuestiones fundamentales de percepción visual se plantean dentro de la estructura del libro”.

Permítaseme una última argumentación. Tomaré para ello como puntal la distinción que el poeta Pere Gimferrer establece, a este respecto, entre novela y película. Si aquella, la novela, organiza la realidad verbal, y ésta, la película, hace lo propio con la realidad visual, podríamos aventurar como hipótesis de trabajo que en *El Quijote* hay también una deliberada predeterminación verbal de lo visual, y no solo en lo que afecta a las coordenadas puramente estáticas, pictóricas, descriptivas, sino también dinámicas, relacionales, cinemáticas. Complementariamente a lo dicho, esta circunstancia facilita también sobremanera la aproximación de guionistas y cineastas al texto de Cervantes, y es el aval mayor que nos autoriza a hablar del precinematografismo de *El Quijote*.

El director cinematográfico y novelista español David Trueba, a propósito de su película basada en la novela de Javier Cercas, confesaba lo siguiente: “A mi *Soldados de Salamina* me pareció cinematográfica porque su cenit es una mirada. Ni un pensamiento, ni una reflexión, ni una frase, ni

una atmósfera, ni una descripción prolija. No, una mirada. Y no hay nada más cinematográfico que una mirada”. Otro novelista, Luis Goytisolo, cifraba la huella del cine en la literatura contemporánea sobre todo en los siguientes tres rasgos: “visualidad de las descripciones, carácter enunciativo y coloquial de los diálogos y estructura narrativa articulada en secuencias”. Este último aspecto fue, ciertamente, la clave de lo que los padres del cine concebido ya como séptimo arte aprendieron en la narrativa moderna.

Ya quedó dicho que *El Quijote* está fundamentalmente basado en el diálogo. Unas veces se construye mediante largos y retóricos parlamentos, pero no faltan, sin embargo, momentos en los que se agilizan extraordinariamente las frases y sus réplicas, tal y como el lenguaje del cine demandaría. Pero este carácter enunciativo y coloquial de los diálogos pertenece a la misma entraña de *El Quijote* como el revolucionario proyecto de un escritor genial que era. A este respecto, Fernando Lázaro Carreter expresó siempre observaciones muy próximas a las teorías de Mijail M. Bajtin. Ambos coinciden en relacionar el realismo con la plasmación literaria de lo cotidiano y, sobre todo, con la plurivocidad del discurso novelístico. Esta fórmula representa ni más ni menos que el nacimiento de la novela moderna.

Porque ya sabemos que también menudean en *El Quijote* los *vió y miró*. En sus salidas por el mundo adelante el protagonista ve una realidad que el resto de los personajes no comparten. Don Quijote transforma lo real en sus quimeras desquiciadas y esto confiere a la novela una gran visualidad. Frente a él, Sancho y los narradores perciben las cosas tal y como son, perspectiva fidedigna que el lector considerará como tal. En última instancia, el significado de *El Quijote* nace de la contraposición entre las imágenes de dos realidades: la que ven Sancho y los demás personajes, o nos describen los narradores, y la que el protagonista altera, mixtifica y distorsiona por influjo de una mediatización constante, la de los libros de caballería. La novela cervantina está concebida como un juego de voces, pero también de visiones. La obstinada insania del Caballero de la Triste Figura proporciona continuos motivos de contrapunto, y algunos de los episodios más famosos de la novela están concebidos en términos claramente precinematográficos.

Ya en su primera salida, “como a nuestro aventurero todo cuanto pensaba, veía o imaginaba le parecía ser hecho y pasar al modo de lo que había leído, luego que vio la venta se le representó que era un castillo con sus cuatro torres y chapiteles de luciente plata, sin faltarle su puente levadiza y honda cava, con todos aquellos adherentes que semejantes castillos se pintan”. No es ésta, lógicamente, la perspectiva del narrador, que por eso alude enseguida “a la venta que a él le parecía castillo”, como dos mozas de partido son para don Quijote “hermosas doncellas”, y el ventero “alcaide de la fortaleza”.

Para concluir podríamos fijarnos en uno de los episodios quijotescos más característicos: el de los molinos de viento. Desde el primer párrafo el narrador los nombra como lo que son, pero en la frase siguiente don Quijote se los presenta a Sancho como “treinta o pocos más desaforados gigantes, con quien pienso hacer batalla y quitarles a todos las vidas”. El diálogo que sigue, ágil e imbricado perfectamente con la situación de los dos interlocutores, es éste:

“¿Qué gigantes? –dijo Sancho Panza.

- Aquellos que allí ves –respondió su amo–, de los brazos largos, que los suelen tener

algunos de casi dos leguas.

-Mire vuestra Merced –respondió Sancho– que aquellos que allí se parecen no son gigantes, sino molinos de viento, y lo que en ellos parecen brazos son aspas, que, volteadas del viento, hacen andar la piedra del molino”.

Aquí se puede apreciar con toda claridad el verdadero montaje dinámico con que Cervantes construye su narración. A partir de una panorámica, de planos generales o de situación, nos va conduciendo a través de planos medios a primeros planos o planos de detalle, sin que falten tampoco los primerísimos primeros planos. Estas páginas comienzan con una visión a distancia de los molinos, siguen con la carga, lanza en ristre, de don Quijote contra ellos, recogen el momento del brutal impacto que da con el caballero andante en el suelo y la aproximación del escudero para socorrerle, y terminan con el primer plano de un don Quijote doliente que justifica lo sucedido como una nueva añagaza del sabio Frestón.

La apoteosis de la transformación de la figura de don Quijote en teatralidad barroca festiva y escénica se produce en el tronco central de la segunda parte, que se desarrolla en torno al palacio de los Duques. Estos han leído ya la novela de 1605, viven en la ociosidad, arden en deseos de divertirse junto a sus cortesanos y disponen de medios sobrados, y aún de imaginación perversa, para ello.

Uno de los más evidentes elementos precinematográficos en estas secuencias palaciegas tiene que ver con esa dimensión risible, de “libro de burlas”, que *El Quijote* tiene y que Cervantes cultiva en el conjunto de su obra literaria, tan sensible a lo que Anthony Close ha estudiado como la mentalidad cómica de su tiempo.

El primer encuentro del Caballero de la Triste Figura con el Duque se resuelve de modo en extremo antiheroico, pues Don Quijote descabalga dando con sus huesos en el suelo porque Sancho no ha acudido a sostenerle el estribo por habérsele atorado el pié en una soga de la albarda. A estas alturas de la novela, no sorprende al lector el nuevo descalabro de los protagonistas, que no han dejado de sufrir desde el principio de sus aventuras todo tipo de peripecias grotescas, apaleamientos y lacerias. Pero en pocos casos como en éste se apreciará que estamos ante un auténtico e inconfundible gag, el efecto hilarante, rápido e inesperado, del que tan buen uso supo hacer el cine desde aquellas cintas de los primeros cómicos, varios de ellos constituidos en pareja –el gordo (Oliver Hardy) y el flaco (Stan Laurel); más tarde, Abbott y Costello–, fervientemente admirados por poetas nuestros del 27 como Alberti o Lorca. Más aun, podríamos proponer que el gag constituye el hilo en el que se enhebran las sucesivas chanzas de los Duques y los suyos a costa del caballero y su escudero.

Visualidad, brevedad e intensidad son atributos de los mejores gags, cuando no se ponen en juego efectos especiales, algún tipo de trucaje óptico o de artificio mecánico sin los que no sería posible el vuelo de Clavileño, aquel caballo de madera que, a comienzos del capítulo 41, cuatro salvajes vestidos “de verde yedra” plantaron ante don Quijote con este desafío: “–Suba sobre esta máquina el que tuviere ánimo para ello”.

Concluyo. En ese fascinante territorio de intersección entre cultura material y cultura espiritual, entre creatividad artística y tecnología, se está moviendo Serguei Eisenstein cuando escribía

en 1944: “Dejemos que Dickens y toda la formación antecesora, que descende de los griegos y Shakespeare, nos recuerden que Griffith y nuestro cine no tienen su origen únicamente en Edison y sus compañeros de invención, sino que se basan en una pasado de enorme cultura”. Nada más acorde con los objetivos y la intencionalidad de mi ponencia, por supuesto. Pero hay en el párrafo transcrito una gran ausencia, la de Miguel de Cervantes, que en su inmortal novela *El ingenioso hidalgo don Quixote de la Mancha*, como he procurado acreditar debidamente, aporta un repertorio insuperable de atisbos y soluciones precinematográficas.

Bibliografía

- Alegre, Luis [compilador], Javier Cercas y David Trueba, (2003), *Diálogos de Salamina. Un paseo por el cine y la literatura*, Plot Ediciones/Tusquets, Barcelona.
- Alvar, Carlos [director] (2005-2007), *Gran enciclopedia cervantina*, Centro de Estudios Cervantinos/Editorial Castalia, Madrid. Cuatro tomos.
- Ayala, Francisco (1929), *Indagación del cinema*, Mundo Latino, Madrid.
- Bajtín, Mijail M. (1989), *Teoría y Estética de la novela*, Taurus, Madrid.
- Bloom, Harold (2002), *Shakespeare. La invención de lo humano*, Círculo de Lectores, Barcelona.
- _____ (2005), *¿Dónde se encuentra la sabiduría?*, Taurus, Madrid.
- Canudo, Ricciotto (1995), *Manifeste des Septs Arts*, Séguier, París.
- Cervantes, Miguel de (2004), *Don Quijote de la Mancha*, edición del Instituto Cervantes dirigida por Francisco Rico, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores/Centro para la edición de los clásicos españoles, Barcelona. Dos tomos.
- _____ (2004), *Don Quijote de la Mancha*, edición del IV Centenario, Real Academia Española / Asociación de Academias de la Lengua Española, Madrid.
- Cervera, Elena, y Ana Cristina Iriarte [compiladoras] (2005), *Don Quijote y el cine*, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales y Filmoteca Nacional Española, Madrid.
- Close, Anthony (2007), *Cervantes y la mentalidad cómica de su tiempo*, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares.
- Eisenstein, Serguei Mijálovich (1989), *Teoría y técnica cinematográficas*, Rialp, Madrid.
- Fernández Cuenca, Carlos (1947), *Cervantes y el cine*, Orión, Madrid.
- _____ (1948), *Historia cinematográfica de “Don Quijote de la Mancha”*, Cuadernos de Literatura, Madrid.
- Frutos Esteban, Francisco Javier (1996), *La fascinación de la mirada. Los aparatos precinematográficos y sus posibilidades expresivas*, Junta de Castilla y León/Semana Internacional de Cine de Valladolid, Valladolid.
- _____ (1999), *Artilugios para fascinar. Colección Basilio Martín Patino*, Junta de Castilla y León/Excmo. Ayuntamiento de Salamanca.
- Gaudrealt, André, y Jost, François (1995), *El relato cinematográfico. Cine y narratología*, Paidós, Barcelona.
- Gimferrer, Pere (1985), *Cine y literatura*, Planeta, Barcelona.
- Goytisolo, Luis (1995), *El Impacto de la imagen en la narrativa española contemporánea*, Discurso

- leído el día 29 de enero de 1995, en su recepción pública, y contestación del Excmo. Sr. D. Francisco Ayala García-Duarte, Madrid.
- Hatzfeld, Helmut (1972), *El "Quijote" como obra de arte del lenguaje*, 2ª edición, C. S. I. C., Madrid.
- Herranz, Ferrán (2005), *El Quijote y el cine*, Ediciones Cátedra, Madrid.
- Iffland, James (2005), "Los mil y un rostros de Don Quijote y Sancho Panza: ideología e ilustración gráfica", en González Quirós, J. L., y Paz Gago, J. M. [compiladores], *El Quijote y el pensamiento moderno*, tomo I, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Madrid, págs. 523-539.
- Jackson, Russell (2007), *The Cambridge Companion to Shakespeare on Film*, segunda edición, Cambridge University Press, Cambridge.
- Jost, François (1987), *L'oeil-caméra. Entre film et roman*, segunda edición, Presses Universitaires de Lyon.
- Kircher, Atanasio (2000), *Ars Magna Lucis et Umbrae. Liber Decimus*, Universidade de Santiago de Compostela.
- Lalou, René (1960), "Shakespeare, précurseur du cinéma", *L'Age Nouveau*, nº 109, págs. 70-71.
- Leglise, Paul (1958), *Une œuvre de pre-cinéma: L'Eneide. Essai d'analyse filmique du premier chant*, Nouvelles Editions Debresse, París.
- Lemaitre, Henri (1960), «Shakespeare, le cinéma imaginaire et le précinéma», *Études Cinématographiques*, nº 6-7, págs. 383-396.
- Lucía Megías, José Manuel (2005), *Los primeros ilustradores del Quijote*, Ollero y Ramos, Madrid.
- _____ (2006), *Leer el Quijote en imágenes. Hacia una teoría de los modelos iconográficos*, Calambur Editorial, Madrid.
- Mannoni, Laurent (1994), *Le grand art de la Lumière et l'Ombre. Archéologie du cinéma*, Nathan, París.
- Payán, Miguel Juan [compilador] (2005), *El Quijote en el cine*, Ediciones Jaguar, Madrid.
- Paz Gago, José María (1995), *Semiótica del Quijote. Teoría y práctica de la ficción narrativa*, Rodopi, Amsterdam/Atlanta.
- _____ (2006), *La máquina maravillosa. Tecnología y arte en el Quijote*, Sial Ediciones, Madrid.
- Percas de Ponseti, Helena (1988), *Cervantes the Writer and Painter of Don Quijote*, University of Missouri Press, Columbia.
- Ramírez Morales, Dulce-Néstor (1958), "*Don Quijote de la Mancha*" en el cine universal, Instituto de Estudios Manchegos, Ciudad Real.
- Rico, Francisco, y Quetglas, Matías (2004), *Don Quijote. Ideas e imágenes del "Quijote"*, Franco Maria Ricci, s. l.
- Riley, Edward C. (1962), *Cervante's Theory of the Novel*, Clarendon Press, Oxford. Traducción española, Taurus, Madrid, 1966.
- _____ (1989), *Introducción al Quijote*, Crítica, Madrid.
- _____ (2001), *La rara invención. Estudios sobre Cervantes y su posteridad literaria*, Editorial Crítica, Barcelona.

- Rosa, Emilio de la, Luis Mariano González, y Pedro Medina [compiladores] (2005), *Cervantes en imágenes. Donde se cuenta cómo el cine y la televisión evocaron su vida y obra*, edición ampliada, Festival de Cine de Alcalá de Henares/Comunidad de Madrid, Alcalá de Henares.
- Rothwell, Kenneth S. (2004), *A History of Shakespeare on Screen. A Century of Film and Television*, segunda edición, Cambridge University Press, Cambridge.
- Santos, Antonio (2006), *El sueño imposible. Aventuras cinematográficas de Don Quijote y Sancho*, Fundación Marcelino Botín, Salamanca.
- Suhamy, Henri (2002), "Shakespeare, cinéaste par anticipation", *Études anglaises*, t. 55, págs. 201-214.
- Torrente Ballester, Gonzalo (1975), *El Quijote como juego*, Guadarrama, Madrid.
- Urbina, Eduardo (2005), "Iconografía textual e historia visual del *Quijote*", en J. L. González Quirós y J. M. Paz Gago [compiladores], *El Quijote y el pensamiento moderno*, tomo II, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Madrid, págs. 501-519.
- Valle-Inclán, Ramón del (1994), *Entrevistas, conferencias y cartas*, edición al cuidado de Joaquín y Javier del Valle-Inclán, Pre-Textos, Valencia.
- Varios Autores (2000), *Qué es el precinema. Bases metodològiques per a l'estudi del precinema*, Fundació Museo del Cinema. C. Tomàs Mallol/ Ajuntament de Girona, Girona.
- Varios Autores (2004), *La imagen del Quijote en el mundo*, Lunwerger Editores, Barcelona.
- Varios Autores (2005), *Don Quijote en la pantalla*, Comunidad de Madrid.
- Villanueva, Darío (2005), "El *Quijote*: lenguaje y verdad poética", en Luis Santos Río y otros [compiladores], *Palabras, norma, discurso. En memoria de Fernando Lázaro Carreter*, Ediciones de la Universidad de Salamanca, págs. 1185-1210.
- _____ (2008), *Las fábulas mentirosas. Lectura, realidad, ficción*, Universidad Autónoma de Aguascalientes, Aguascalientes.