

Don Quijote, Don Juan y La Celestina vistos por el cine español

Rafael Utrera

Los grandes mitos literarios españoles no parecen tener equivalente cinematográfico. Un vistazo general a las filmografías donde estén presentes *Don Quijote, Don Juan, La Celestina*, dejaría en entredicho, la mayor parte de las veces, al arte cinematográfico. Un siglo de Historia fílmica, una pluralidad de cinematografías, ¿qué peso dejan a la hora de plasmar en la pantalla el vivir y el sentir de semejantes personajes? Con las excepciones de rigor, la plástica del «lienzo de plata» se muestra -en general- incompetente para traducir la palabra y hasta para moldear la imagen. Acaso es el castigo por proseguir ajenos pasos literarios en lugar de inventar los propios.

El diseño plástico del héroe supone una interpretación tanto de lo físico como de lo psicológico y lo temperamental. Junto a ello, otras resoluciones afectan a convertir en concreto lo abstracto de la manifestación literaria: ¿es oportuna la visión quijotesca de los hechos?; ¿debe contrastar «lo real» frente a «lo imaginativo»?; ¿cómo representar las alucinaciones?; ¿cómo debe aparecer Dulcinea?; ¿qué edad y rostro tiene Celestina?; ¿qué rasgo físico debe predominar en Don Juan? Desde otras perspectivas, ¿es aconsejable guardar fidelidad al «espíritu del texto», a la intención del autor literario?; ¿debe trascenderse el texto y convertirlo en pretexto?; ¿conviene mantener las situaciones argumentales?; ¿reducirlas?; ¿condensarlas?; ¿abreviarlas? Pasemos de la teoría a la práctica, según el orden establecido por Maeztu en su trinidad, a fin de comprobar algunos resultados cinematográficos.

Don Quijote

Con ocasión de las adaptaciones quijotescas, la postura de los escritores ha sido muy diversa; el novelista Palacio Valdés y el polígrafo Rodríguez Marín se opusieron a que *El Quijote* se filmara, de modo semejante a la actitud de ciertos creyentes cuya fe excluía representar la divinidad en la pantalla; al contrario, los escritores Manuel Machado y Azorín solicitaban de los cineastas versiones múltiples del ingenioso hidalgo. En cualquier caso, una cita de Don Juan Valera (y no precisamente referida al cine) nos pone sobre aviso para quien pueda colocarse -guión en blanco- ante el original:

la unidad del Quijote no está en la acción, está en el pensamiento,
y el pensamiento es Don Quijote y Sancho unidos por la locura.
Quítense lances, redúzcase el Quijote a la mitad o a un tercio, y la

acción quedará la misma. Añádanse aventuras, imagínense otros cien capítulos... y tampoco se alterará la sustancia de la fábula.

En el Cine Mudo, las dos partes de la obra cervantina fueron víctimas del proceso industrial que el Cinematógrafo fue creando a lo largo de su inicial Historia. Los primeros quijotes cinematográficos se definen por su longitud; en España, un título de 1905 reza como *Centenario del Quijote*, lo firma Morlán y muestra parajes de Alcalá de Henares. Posteriormente, Narciso Cuyás rueda *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* (1908), donde algún episodio de la novela quedaba resuelto en bobina única.

Ya en el cine sonoro español, Cifesa produjo *Don Quijote de la Mancha* (1947). Rafael Gil dirigió a los actores Rafael Rivelles y Juan Calvo en los papeles de Quijote y Sancho. El filme responde a las peculiaridades del cine español franquista tanto en sus sugerencias ideológicas como en el tratamiento formal. Gil, que se sirvió de una síntesis literaria elaborada por su colaborador Abad Ojuel, mantiene su habitual respeto para con los textos ajenos, conserva el orden del relato y sintetiza los más significativos episodios a las óptimas posibilidades cinematográficas sirviéndose de un equipo técnico -Alarcón, Fraile, Halffter- de solvencia reconocida. La firma de la casa inscribía la generosa producción junto a otras donde la unidimensionalidad de la Historia combinaba el juego político con el amoroso y solía resolverse plásticamente según los cánones pictóricos del XIX; *Locura de amor*, *Alba de América*, *Agustina de Aragón*, *Lola la piconera*, inscriben su discurso ideológico en el triunfalismo de la época imperial, en la común resistencia frente al enemigo extranjero, abundando en el axioma «una, grande y libre». Este don Quijote de los productores de Cifesa se ofrece como una operación de prestigio donde el texto cervantino, de obligada lectura para el español de escuela primaria, podía «oírse» y «verse» con suficiente eficacia psicológica y en los elementos más esenciales del personaje y su mundo. El espectador medio español parecía preferir la cosmovisión artística de Tamayo y Baus en versión Cifesa a la literatura áurea de Miguel de Cervantes; Gil, satisfecho de su respetuosa ilustración, quedó desilusionado de los resultados comerciales por más que su Quijote hubiera sido fiel tanto a su autor como al espíritu de la época franquista.

Cuarenta y tres años después, una nueva producción española, *El Quijote* (1991), encara la novela bajo diferentes postulados ideológicos. Emiliano Piedra y Televisión Española encargan la dirección a Manuel Gutiérrez Aragón quien se ve obligado a reestructurar y poner en limpio unos guiones previamente solicitados a Camilo José Cela cuyo resultado parece adolecer de sentido cinematográfico. Don Quijote y Sancho están interpretados, respectivamente, por Fernando Rey y Alfredo Landa. Cinco capítulos de una hora acogen la primera parte de la obra y posponen a 1993 la ejecución de la segunda, un hecho repleto de dificultades e inconvenientes (la muerte de los productores Piedra y González Sinde, la del actor Rey, la descapitalización de TVE) que impedirán llevarla a cabo puntualmente. La transformación del metraje estándar propio del largometraje -de 90 a 180 minutos- en variados capítulos permite mantener la fidelidad al número de aventuras por más que ello pueda estar reñido con la síntesis de lo

cinematográfico. Al contrario que en los primeros *Quijotes*, el metraje define y organiza la obra. Gutiérrez Aragón ofrece una visión respetuosa para con el texto cervantino. La «objetividad» de la cámara da fe notarial de salidas y entradas, aventuras y reveses quijotescos, en el entorno del usual paisaje manchego, mostrando su identificación con el narrador omnisciente. Ocasionalmente, un giro en espiral de la cámara sobre sí misma rompe el estilo habitual del relato, y efectuando un picado sobre Don Quijote pretende sugerir el tránsito de la locura a la cordura visto y presentado desde el exterior del personaje. Como segunda excepción a la regla, la visión estrictamente subjetiva del hidalgo se ofrece en la embestida contra las ovejas donde éstas han sido convertidas por el poder de su ingenio en caballeros luchadores, que así aparecen a los ojos del espectador.

El filme *Don Quijote*, dirigido por Orson Welles, se estrenó en la Exposición Universal de Sevilla (1992); se hacía realidad en la pantalla una película, hasta entonces inexistente, que el genio del realizador norteamericano filmó a lo largo de veinte años; un proyecto asumido como producción propia que, abusando siempre de su sentido perfeccionista, nunca acabó de rodar ni de montar. La versión ofrecida – producida por Patxi Irigoyen y montada por Jesús Franco – dista mucho de lo que su autor hubiera hecho, pero, al menos, la Historia del Cine recupera, en su mayoría, planos de un rodaje itinerante que, de otro modo, se hubieran perdido para siempre. El contraste entre otros diversos tratamientos y el otorgado por el realizador americano a «su Quijote» deja bien a las claras la agudeza y la novedad de su planteamiento. El hidalgo, en la vida civil un español exiliado, Francisco Reiguera, responde a la figura que Gustavo Doré materializó en sus dibujos; en verdad que la interpretación dada por este actor manifiesta desde su personalísimo rostro marmóreo la inquietud espiritual del «loco» cervantino; la contrapartida se obtiene en un Sancho parlanchín, sagaz replicador de su amo, que Welles compone recurriendo a Akim Tamiroff, intérprete habitual en sus títulos precedentes.

Debe suponerse que la versión wellesiana está lejos de seguir fielmente el modelo literario cervantino; como tampoco se ha limitado a efectuar una selección de los pasajes conocidos o populares. El anacronismo de la indumentaria quijotesca está potenciado al extremo en la película. La pareja protagonista exacerba el mencionado aspecto al ser situada en el siglo XX, en la década española de los sesenta, en plena contradicción de una sociedad que conserva acentuados rasgos primitivos frente a novedades técnicas o comunicativas de última hora. Lo que el mítico autor de *Ciudadano Kane* propone, va más allá de convertir en «plástica» la letra de la obra. Los héroes de la novela se ven inmersos en la vida cotidiana urbana y rural de una España en blanco y negro que comienza a vivir el auge desarrollista.

La idea base sobre la que el realizador instala su discurso narrativo es que el «progreso técnico» es un nuevo enemigo siempre que no contribuya al «progreso moral» del hombre. Welles es un nuevo Cervantes que sustituye la pluma y la tinta por la cámara y el celuloide; pero ante la premisa indicada, la lucidez wellesiana reconoce

su contradicción al estar dependiendo de unos elementos técnicos de los que precisamente se queja su personaje.

El director americano aparece como él mismo, como realizador cinematográfico que rueda una película llamada *El Quijote* dentro de su película *El Quijote* al igual que Miguel de Cervantes se hacía aparecer en su ejemplar novela y ponía en entredicho la autoría. El autor dentro de su obra, la obra dentro de sí misma, como una caja china que contiene otra dentro de sí. El hidalgo manchego es situado por el realizador entre las fiestas populares de moros y cristianos, en el encierro de los sanfermines, en las procesiones de semana santa; también frente a la motocicleta y al automóvil, a la radio y al televisor. Las técnicas actuales, los modernos aparatos, se convierten en poderes fácticos que están con el hombre pero también contra él deshumanizándolo. La utopía quijotesca no parece tener sitio ya en la Tierra; por eso, ante una posible hecatombe final, ante un cataclismo atómico, las elucubraciones de la pareja Quijote-Sancho estarían dispuestas a situarse en otro lugar; la Luna, por su pureza, pudiera ser idónea para instalar y mantener allí los idealismos de la caballería andante.

Don Juan

Con antecedentes literarios como Tirso y Zamora, Torrente Ballester y Molina Foix, sería difícil que el cinematógrafo, incluso el más primitivo, todavía privado de voz y banda sonora, no hubiera hecho un variado acercamiento al personaje anteponiendo primero acción y pasión a verbo e idea para mostrarlo después entre su sentida soledad y su lúcida reflexión, entre su acusada senectud y su mermado apasionamiento. Esta filmografía se orienta entre un don Juan, gallardo y calavera, con predominio de la acción, y otro, pasivo y romántico, otoñal y decadente, reflexivo y envejecido; el punto de partida de Tirso, modificado por Moliere y Dumas, por Byron y Zorrilla, es tomado por cada director en la variante más acorde con sus intenciones.

Don Juan Tenorio (1908) fue dirigida por los catalanes Ricardo de Baños y Alberto Marro para su productora Hispano Films. El reduccionismo conseguido en este caso por los «guionistas» convertía la extensión de la obra literaria en un filme de duración cercana a los veinte minutos donde «el respeto» al texto de Zorrilla se ha limitado a mantener la denominación de los títulos originales, sintetizadores de la situación e informadores a la vez de argumentación y asunto. La condensación de las acciones comporta un tratamiento desigual del tiempo cinematográfico irregularmente repartido en cada uno de los «cuadros». Por su parte, la utilización de lugares y espacios responde a los indicados en la obra zorrillesca, desde la Hostería del Laurel al palacio de Doña Ana, desde la celda de Doña Inés a la casa de Don Juan, sin olvidarse del imprescindible cementerio. La composición del cuadro hereda las más convencionales tradiciones teatrales tanto en la distribución espacial de las figuras humanas y las entradas y salidas laterales de los personajes como en el carácter pictórico de fondos y decorados. Una habitual cámara fija tiende a mostrar las escenas en planos generales al tiempo que recoge la abundante gesticulación del actor y el énfasis teatralizante de la interpretación.

Tanto los interiores como los exteriores se muestran en planos generales a fin de que la acción pueda desarrollarse tanto en el lateral, con entradas y salidas por izquierda y derecha, como en el fondo y hacia el exterior. Por el contrario, la intimidad requerida en alguna escena, la necesidad de ofrecer matices interpretativos, obliga a operador y director al más que infrecuente uso del primer plano, tal como ocurre en la representación de la famosa escena del sofá, en la quinta de Don Juan, con fondo de pintado paisaje sevillano como marco. Y con semejante plástica de barracón de feria se representa el conjunto de mausoleos del cementerio donde Doña Inés se eleva como estatua pétrea en su catafalco. Los monólogos de Tenorio, mirando al espectador y gesticulando melodramáticamente, contrastan con el sepulcral silencio de la emergente efigie, del femenino ángel de luz yacente que suaviza la actitud donjuanesca de demoniaco desafío a las fuerzas celestes. Esta humanización de estatuas y armaduras, esta presencia y ausencia de seres ora reales ora ficticios, corpóreos o fantasmales, donde los recursos del fundido y el encadenado permiten el paso de la realidad a la fantasía, obligan a definir y catalogar esta versión zorrillesca más allá de un mudo drama romántico llevado ingenuamente a la pantalla; el género cinematográfico de la fantasmagoría, donde la más variada truculencia y, en concreto, la eficazísima sobreimpresión operando como tecnicismo milagroso, sitúa al filme en digno continuador de la trayectoria iniciada en Francia por Méliés y en España por Chomón.

Por el contrario, la principal novedad del *Don Juan* (1950), de Sáenz de Heredia es que prescinde de efectuar una adaptación al uso de obra y autor concretos. Pretende ser una nueva versión que conserva de sus precedentes literarios los rasgos definidores del personaje. Su personal actitud ante el mito no es tanto reprobación de su conducta sino cuestionamiento de su modalidad amorosa porque no va más allá de la suplantación (de Don Luis) y del enamoramiento de una menor inexperta (Doña Inés). Sin embargo, tales postulados no parecen mermar el entusiasmo del realizador ante su mítica figura, porque, tras su cuestionamiento, la redime en la mejor tradición de un catolicismo más sentimental que justiciero o, literariamente hablando, más próximo a Zorrilla que a Tirso.

Parece evidente que la presencia del drama romántico, tal como Zorrilla lo había presentado, tiene mayor predicamento en esta variante cinematográfica que los planteamientos teológicos de Tirso. Sáenz de Heredia reclama como factor inexcusable el arrepentimiento previo a la imprescindible salvación por el amor. La lectura conservadora y patriótica efectuada por el director impide a un buen español morir condenado; en la más pura tradición cristiano-católica, la prolongada mala vida y su perverso comportamiento quedan superados instantáneamente por mor de los sentimientos y por intercesión de la mujer, medianera en este caso ante Dios y en favor del varón pecador. El burlador de oficio, el pecador irredento, acaba, en paradójico final, como el mejor caballero cristiano.

Entre los personajes del filme que no remiten a antecedentes literarios y, en consecuencia, son fruto de los guionistas en su necesidad de construcción narrativa, citaremos a Lady Ontiveros. Tiene una doble significación; de una parte, se ofrece en variante

femenina del arquetipo donjuanesco y, de otra, como antagonista de Inés, cargando en este caso sobre la extranjera cuantos factores negativos hacen poner en duda la honorabilidad de una dama que comercia con sus matrimonios y se deja cortejar por nobles y plebeyos. La oposición entre la recatada española y la libertina extranjera cuestiona el buen nombre de ésta frente a la integridad moral de aquélla. Por si fuera poco, My Lady será la que traicione a su oponente al no haber podido conseguir su amor de manera que el final de Don Juan no es consecuencia de una limpia estocada recibida de frente sino puñal traidor clavado por la espalda en adecuada metafóricación del comportamiento de la inglesa. El desenlace se plantea pues bajo la perspectiva zorrillesca sintetizada en la frase «un punto de contricción da a un alma la salvación»; sin embargo, el final vendrá en forma de apostilla patriótica cuando a la voz de «Don Juan, español», cierre de la película, entre en el más allá nombrado de igual forma que Ciutti lo hacía al recibir las cortes foráneas a su amo y señor.

Don Juan, ambientada en la imperial y triunfadora España de los Austrias, con arquitectura real y fingida, construye cinematográficamente una hipotética Sevilla del Siglo de Oro cuyo costumbrismo popular todavía no ofrece los consagrados estereotipos posteriores. Producida en la primera etapa del franquismo, se inscribe como género entre la tipificación del drama romántico y las variantes de la comedia de capa y espada; el subrayado personal combina la exaltación de lo patriótico con la vivencia de lo teológico en oportuna adecuación a la ideología de un contexto sociopolítico formado por el autoritarismo de la dictadura militar más el integristismo del nacional-catolicismo.

Por su parte, Gonzalo Suárez con su *Don Juan en los infiernos* (1991) traspasa la frontera de lo meramente sensual en el personaje y lo instala en la de la racionalidad. Molière y el espíritu analítico de su criatura le venían mejor para ofrecer un Don Juan en quien verbo y reflexión se convierten en sustitutos de espada ligera y trivial aventura. Una consulta a la versión del dramaturgo francés permite comprobar que es poco más que eco en el realizador español.

Sin embargo, el título de la película nos remite a un diverso antecedente: *Don Juan en los infiernos* es un poema de Baudelaire, perteneciente a *Las flores del mal*, que más allá de la homonimia sugiere una atmósfera y un clima de evidente repercusión en la película; una mínima comparación entre filme español y texto francés probaría la cercanía y similitud de atmósferas y sensaciones, aspectos y circunstancias. El poema observa a Don Juan iniciando el tránsito por la laguna Estigia; mientras entrega su óbolo a Caronte, sus víctimas le increpan, Sganarelle le solicita estipendio, Don Luis le recrimina los muertos y Doña Elvira le suplica una última sonrisa; la impasibilidad y el desdén es la respuesta del personaje. El realizador español, en semejante paisaje, humaniza a un héroe que, dubitativo ante el más allá, desplomado en la barca carontiana, dialoga cordialmente con su criado, «curso de mi discurso, (...) cauce de mi pensamiento», en variante paralela a la cervantina y universal pareja. El simbolismo verbal del poeta Baudelaire se hace barroca metáfora iconográfica en Suárez; el fin del personaje prototípico (interpretado por Fernando Guillén) coincide con un agonizante Felipe II (Ignacio Ariera) y un imperio que inicia, como su mito, un ocaso irreversible.

Suárez focaliza la ponderada magnificencia del siglo áureo bajo una escéptica mirada acorde con la de su personaje; sin llegar a revestirla de completa leyenda negra, la sentenciosidad inquisitorial se hace patente en tantos personajes y situaciones, desde la mirada adusta del monarca, que considera la risa pecado capital, a los pronunciamientos del Santo Oficio en materias más humanas que divinas. La solemne arquitectura de El Escorial sirve de marco palaciego para unos interiores mostrados habitualmente de modo tenebrista cuyo ambiente claustrofóbico contrasta con la viveza cromática de exteriores marcados por tonalidades y ambientaciones más placenteros y sensuales. La referencia pictórica a la composición plástica usada por Suárez en la puesta en escena es algo en lo que coinciden críticos y comentaristas. La composición del dormitorio donde Don Juan yace con la dama adúltera, la pose de ésta y el encuadre utilizado remiten en su semejanza a la pintura de Velázquez *La Venus desnuda*, del mismo modo que la secuencia final, recreación visual del poema baudelaireano, parece convertir en imagen dinámica el cuadro de Patinir *El paso de la laguna Estigia*. En adecuación a tan sugerente puesta en escena, un acierto del realizador es el recurso decorativo de la caracola, tan visualmente fascinante como de sugerente función en la narración; inspirada en un grabado del jesuita Von Kircher se manifiesta como anticipo de la radio para efectivo servicio en palacio denegado por las fuerzas inquisitoriales que sólo ven en ella inutilidad y provocación.

El personaje de D^a Elvira (Charo López) tiene una funcionalidad e independencia de la que carecen las versiones anteriores; con toda voluntad Suárez la transforma en dama lúcida, apasionada por su situación pero juiciosa y reflexiva que «afronta con dignidad y grandeza sus contradictorios sentimientos». Lejos del destino asignado por la literatura precedente al «ángel de luz», a la medianera entre Dios y el hombre, esta esposa de Don Juan elige a éste y no Áquel; y es que lejos de intentar salvar el alma de su esposo se limita a quedarse sólo con su vida. El amor parece el resultado de la comprensión o acaso sea justamente al revés. La actividad amorosa de Don Juan, muy limitada en la película a ojos del espectador, parece relacionada con su anticipada vejez lo que conlleva aprovechar el tiempo disponible y sacar fuerza amorosa a la flaqueza vital.

En un contexto histórico y social marcado por el rigorismo contrarreformista que impide hasta la natural expresión de la risa, Don Juan se debate «en su verdadero infierno» y, defendiendo el *carpe diem* frente al *ubi sunt*, a pesar del cansancio y la fatiga, fruto de la edad inevitable, intenta ganarle la partida a la vida.

La Celestina

¿Cómo es posible que en setenta años de cine la cinematografía española no se interesara por la adaptación de la obra de Fernando de Rojas? Ni una sola versión en el mudo y sólo dos sonoras, la primera filmaba por César Fernández Ardavín (*La Celestina*, 1969) y la segunda por Gerardo Vera (*La Celestina*, 1996) parecen un saldo excesivamente escaso para una obra de semejante entramado, popularidad y prestigio.

La diversa focalización que el medio filmico permite ofrecer, la pieza de Rojas lo traía organizado desde su propia estructura interna; puntos de vista que alternan y contrastan el presente con el pasado, los dichos y los hechos, la realidad y el ensueño, el juicio propio y el ajeno; más allá de tales aspectos, toda una asombrosa riqueza temática y un largo entramado de intenciones conllevarían una simbología cuya última propuesta iba orientada hacia la mostración de un orden social nuevo (los criados tienen ya el carácter de meros mercenarios o asalariados, lo que conlleva un cambio sustancial en las relaciones con el amo) al carácter de la hechicería y su relevante función en la trama argumental, donde el uso de la *philocaptio* (producción en la persona de pasiones violentas por medio de efectos mágicos) es causa dinamizadora de actitudes cuya desbordada pasión acabará con el dramático final.

La Celestina (1969), de César Fernández Ardavín, es una coproducción hispano-alemana cuya estructura está determinada por su separación en «actos» (rótulos numerados acompañados de sonoro avisador) que, sin coincidir exactamente con los del original, se ajustan orgánicamente a él y siguen su discurrir narrativo. La combinación de exteriores, propios de una indefinida ciudad de abundantes torres catedralicias, deviene en una general decoración cuyo modelo arquitectónico acaso se encuentre en la pintura del cuatrocento italiano. Las casas de Calisto (Julián Mateos) y Celestina (Amelia de la Torre) disponen de espacios de doble altura donde la escalera interior es obligado elemento tan decorativo como práctico; la de Melibea (Elisa Ramírez), triplica sus estancias y alturas en función de exigencias argumentales. El ladrillo, en ornamentación de murales y paredes, el mármol, sustentador de arquerías por medio de delgadas columnas, conforman una arquitectura cinematográfica que hace construir la película no sólo en el diseño de la trama sino en una contextualización social cuya imaginaria toma modelo en la iconografía de la época.

La elección de intérpretes para los personajes principales nada tiene de objetable en cuanto a la profesionalidad si bien la juventud de la pareja tal como se desprende de la obra de Rojas se traduce aquí en evidente madurez de los mismos. La definición física de Celestina se caracteriza por la gran simplicidad de su indumentaria; el rosario-collar se presenta como único objeto delatador de su actividad pero ningún otro elemento de su persona denuncia la peculiaridad de sus actividades. Esta Celestina persuade con su voz y manda con su mirada.

El buen arranque del filme define el carácter de una ciudad donde lo eclesiástico se confunde con la divinidad; así se produce el encuentro de los enamorados y la mutua fascinación de ambos; la común y generalizada devoción religiosa del pueblo contrasta con el ensimismamiento convertido en veneración que Calisto profesa a Melibea; la divinidad se ha corporeizado en la mujer según expresa el rostro y las actitudes del enamorado. Por el contrario, el final de la película se acomoda a una dramática explicación que Melibea ofrece a su madre y, en consecuencia, la intervención de Pleberio y, por tanto, el plancto literario, queda sorprendentemente eliminado.

Por su parte, *La Celestina* (1996), dirección de Gerardo Vera, guión de Rafael Azcona y producción de Andrés Vicente Gómez, parece planteada como una operación

donde la admiración de los espectadores por el elenco artístico (los mejores actores y los más populares: Penélope Cruz, Juan Diego Botto, Jordi Mollá, Nancho Novo, Maribel Verdú) y la recurrencia al sexo explícito (mostrado en los secundarios y escamoteado en los principales) suponen ingredientes para la taquilla antes que para el carácter artístico de la adaptación.

La concesión al estrellato condiciona gravemente una interpretación y un recitado cuya falta de credibilidad pone en entredicho el papel de Melibea y, muy especialmente, el de Calisto. El retrato de Celestina (en digna interpretación de Terele Pávez) se orienta más hacia la coquetería de una puta vieja adornada de llamativos pendientes y anillada de manos que a indumentaria peculiar de hechicera.

El inicio del filme da por sentado que los enamorados se conocen; el encuentro catedralicio carece pues de la emoción del enamoramiento súbito; y, consecuentemente, la tarea de Celestina se hace fácil y sin resistencia. La animadversión entre Pármeno y la vieja está especialmente potenciada a lo largo de la narración, recriminándose ambos sobre el trágico destino de su madre; de este modo, el asesinato de la alcahueta, obra material de éste, se torna antes en elemento vengativo que codicioso.

El tratado de Centurio con la intervención de Elicia y Areúsa, está desarrollado con el detalle propio de un género donde la aventura y la venganza, el sexo y la muerte reúnen los ingredientes necesarios de cualquier drama contemporáneo al uso. La proclamada pérdida de la virginidad por parte de Melibea cierra la trágica aventura y el llanto de Pleberio queda reducido a fugaz y efímera representación.

Llegados a este punto conviene preguntarse si el aparente respeto y la fidelidad a una obra de semejante enjundia beneficia o perjudica el carácter de la adaptación; o si, por el contrario, es preferible una versión de la misma donde la totalidad de los actos sean factor tan prescindible como ineludibles los temas básicos.

Conclusiones

Cien años de cine español arrojan un escaso balance de «donjuanes», «tenorios» y «celestinas» en el país que literariamente los vio nacer.

El repaso a la filmografía quijotesca permite comprobar que, las muy diferentes versiones de la obra así como la concepción del personaje, vienen determinadas por diversos factores fundamentales: la dependencia de lo técnico, la sumisión o la subversión a lo literario, la exigencia de lo plástico y la connotación de lo ideológico.

Del mismo modo, el personaje donjuanesco se ha mostrado antes aventurero y burlador, luego escéptico y avejentado. La versión muda se obligó a un reduccionismo del drama zorrillesco respetando las más convencionales tradiciones teatrales y resolviéndolo mediante el género cinematográfico de la fantasmagoría; la sonora prescindió de la literalidad de la adaptación para ofrecer una visión personal, ambientada en la España de los Austrias, donde los antecedentes literarios del drama romántico se complementan con un subrayado patriótico y moralizante acorde con la época en la que fue elaborado. La más heterodoxa, retomando la herencia de Molière y Baudelaire,

mostró al personaje reflexionando lúcidamente sobre su condición, ya viejo y cansado, en paralelo al ocaso irreversible de su rey y de su imperio mientras la puesta en escena del filme trascendía lo estrictamente literario para adecuarse a la iconografía, pictórica y arquitectónica, del Siglo de Oro.

La Celestina cinematográfica se instala, en la versión primera, en un entramado dramático de evidente sumisión a la estructura prefijada y donde la voluntad de marcar iconográficamente un estilo toma como modelo la pintura italiana del quattrocento; por el contrario, la más reciente, construye una adaptación tan aparentemente fiel como insulsa en sus resultados y donde los guiños a los jóvenes espectadores contemporáneos conlleva una voluntaria explicitación de los factores sexuales como rasgo prioritario.

Bibliografía consultada

Revista Internacional de Cine, 3.

Colectivo, *Cervantes en imágenes*, 28 festival de cine de Alcalá de Henares, 1998.

Riambau, E., *Orson Welles, Una España inmortal*, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1993.

Domingo, M^a Teresa, «Don Juan, un mito vigente», *Cauce*, 16, 1993.

Hernández Ruiz, Javier, *Gonzalo Suárez, un combate ganado con la ficción*, 21 festival de cine de Alcalá de Henares, 1991.

Salvador Miguel, Nicasio, «Edad Media: El Teatro», en *Historia de la Literatura Española e Hispanoamericana*, Ediciones Ordaz, I, 1980.

Deyermond, Alan, «Edad Media», en *Historia y crítica de la Literatura Española*, I, Ed. Crítica, Barcelona, 1979.