

La Celestina en el cine español de la democracia. Adaptación, censura y recepción de la recreación cinematográfica de Gerardo Vera

José Eduardo Villalobos Graillet
Wilfrid Laurier University

RESUMEN

El artículo se propone examinar, en primer lugar, los problemas personales, creativos, técnicos y de censura que atravesó el director de cine Gerardo Vera y su elenco antes, durante y después de la grabación de la película *La Celestina* (1996). Para ello, así como para sustentar este análisis ‘beyond fidelity’, se recurre a entrevistas, notas informativas y otras fuentes de primera mano. En segundo, la polémica que se generó en los medios de comunicación españoles en torno al ‘gran’ contenido erótico del film con el que Vera no solo quiso emular el tratamiento que Fernando de Rojas le da a este componente en su obra, sino recrearlo en la pantalla sin los tapujos y tijerazos que sufrió la recreación de César Ardevín durante el régimen de Franco. Y, por último, el tratamiento libre y personalizado que el director dio a la segunda adaptación cinematográfica de esta obra clásica.

PALABRAS CLAVE: Gerardo Vera; *La Celestina*; Adaptación cinematográfica; Censura.

La Celestina in the Spanish cinema of democracy. Adaptation, censorship and reception of the cinematographic recreation of Gerardo Vera

ABSTRACT

The aim of this article is to explore the challenges that Gerardo Vera and his cast encountered before, during, and after the production of *La Celestina* (1996) from a creative, logistical, and personal perspective. To accomplish this goal and to go ‘beyond fidelity,’ interviews, news articles, and other first-hand sources are incorporated. The second subject discussed in this article is the controversy surrounding the film’s ‘high’ erotic content in the Spanish press. Despite this, Vera was able to adapt this component to the screen without the cumbersome process and censorship César Ardevín’s *Celestina* underwent during Franco’s Regime. The article concludes by exploring Vera’s interpretation and free treatment offered in *Celestina*’s second film adaptation.

KEY WORDS: Gerardo Vera; *La Celestina*; Film Adaptation; Censorship.

Introducción

La mayoría de las reseñas y estudios que existen sobre la segunda recreación fílmica española de *La Celestina* se vale de una aproximación literaria para denotar las innovaciones, los cambios o divergencias que hay entre esta y la obra de Fernando de Rojas. Irónicamente, esto ocurre también con aquellos momentos que, aunque convergen con el texto fuente, se perciben como meros calcos de sus pasajes más obvios y, por ende, como reflejo de un supuesto retraimiento interpretativo del director Gerardo Vera. A partir de tales observaciones disfrazadas de la fidelidad textual, los críticos establecen que el fracaso de esta película, aunado con el de su antecesora, la dirigida en 1969 por César Fernández-Ardavín, ha llevado a que este clásico sea una cuenta pendiente en el celuloide.¹

En este artículo busco ir más allá de dichos apriorismos esencialistas y ahistóricos, ya que no han permitido explorar en detalle cómo fue llevado a cabo el hipertexto (T2) en 1996 ni tampoco qué interpretaciones ofrece a la tradición celestinesca cuando se le deja de considerar como una deformación o un producto más o menos infiel al hipotexto (T1).² Es decir, cómo se exploran, se repiten y reelaboran los temas, el género y el libro en general.

Para cumplir con dichos cometidos, en primer lugar, es crucial ubicar el análisis del filme en el contexto histórico en que fue producido para entender que la era democrática significó la oportunidad de abordar abierta y directamente en el cine un texto que no interesó mucho a la industria del primer franquismo (1939-1959) y parte del segundo (1959-1968) a causa de intereses ultraconservadores más que por motivos de prestigio literario (Santamarina 2002: 171). A saber, algunas de sus temáticas como los amores ilícitos entre Calisto y Melibea, la subversión de los marginados, la prostitución, la brujería y el orden matriarcal representado por *Celestina* eran consideradas tabú e, incluso, una amenaza contra la estricta moral, la ortodoxia católica y la organización social autoritaria-patriarcal de aquel entonces.³

En segundo lugar, es importante tomar en cuenta la voz autorial de Vera con el fin de circunscribir las intenciones que tuvo para recrear la obra según su sensibilidad artística e ideológica. De tal manera, será posible explicar los motivos que lo llevaron a realizar omisiones, añadiduras y cambios tanto a la trama como a la focalización de ciertos temas siguiendo las tendencias cinematográficas de finales del siglo xx. Además, por medio de esta voz o relato del realizador se desvelará que, aunque la censura

1.– Así lo considera Hernández Ruiz (2004: 134).

2.– Moncho Aguirre clasifica la recreación de 1996 como una versión libre o deformación de la obra de Fernando de Rojas (2012: 104).

3.– De acuerdo con Mérida Jiménez (2016: 180).

política y eclesial dejó de operar a finales de los años setenta, la censura creativa ha predominado desde entonces. Esto se debe principalmente a que los académicos y los profesionales de la industria del cine exigen a los directores recrear fielmente los textos clásicos de la literatura española.

Como se verá más adelante, este tipo de condición literaria se haría presente durante la elaboración del guion de *LC*, pues Gerardo Vera no pudo abordar la historia de una pasión fatalista ni mucho menos plasmar todo el carácter subversivo del texto fuente tan libremente como hubiera querido. Sin embargo, el cineasta encontraría vías expresivas para eludir tales obstáculos. Por una parte, por medio de la creación de vestuarios y decorados novedosos. Y, por otra, a través de la modificación en pleno rodaje de algunas secuencias del guion escrito por Rafael Azcona. Esto último fue con el propósito de hacerlas lo más congruentes posibles a la forma en que había reinterpretado el argumento del T1.

En tercer lugar, es necesario revisar la recepción del hipertexto desde una perspectiva menos literaria para comprender que, a pesar de su gran capacidad de convocatoria, sus malos resultados se debieron a causas extracinematográficas y no a la infidelidad textual. Para tal efecto, el realizador explicará las soluciones técnico-estéticas que dio a algunos de los imprevistos que ocurrieron durante la adaptación de la obra. De tal manera, al final de este artículo valoro la recreación de 1996, con todo y sus equivocaciones, como un nuevo gozne de la tradición celestinesca.

Trayectoria de Gerardo Vera

Gerardo Vera (Torrelaguna, 1947-Madrid, 2020) fue uno de los profesionales más multifacéticos en el ámbito del teatro, el filme y la ópera españoles. Desde adolescente comenzó a refugiarse en el mundo del cine para tratar de olvidar la España de Franco y así reconstruir, con ayuda de su imaginación, una realidad que le fuera lo más satisfactoria posible (Gorostiza «Entrevista con Gerardo Vera» 2005: 50).⁴ El contacto con este medio provocó en él una inquietud artística que nunca encajaría con los ideales conservadores falangistas y religiosos de su familia. Sin embargo, esto no le impidió que más adelante incursionara en la dramaturgia, montando muy secretamente obras en el Teatro Universitario Español (TEU), mientras estudiaba la carrera de Filología Inglesa en la Universidad Complutense de Madrid.

El conflicto personal-ideológico al que Vera se enfrentaba diariamente, por un lado, como pequeño burgués y, por otro, como partícipe en las manifestaciones antifranquistas de aquel momento fue forjando poco a poco

4.- Agradezco enormemente a la actriz Carolina Calema y al productor José Luis Collado por hacer posible mi entrevista con el director Gerardo Vera, el día 11 de noviembre de 2017 en el *Café Comercial* de Madrid.

su personalidad. Todas estas experiencias lo motivaron a formarse en el área de escenografía en la Central School of Art de Inglaterra con la que al finalizar trabajaría junto a escenógrafos de alto calibre como Sigfrido Burmann, Emilio Burgos y Víctor María Cortezo (2005: 51-2). Asimismo, participaría en diferentes proyectos que fomentaron su capacidad artística en plena etapa de la transición hacia la democracia (Gómez 2005: 15). Si bien a primera vista el director creía innecesaria su aportación al cine porque los espacios plásticos de los filmes eran demasiado realistas, paulatinamente se dio cuenta de que los realizadores españoles descuidaban los decorados y, por ende, de que les faltaba ser más creativos al respecto (Gorostiza «Entrevista con Gerardo Vera» 2005: 56). A raíz de ello, Vera decidió aventurarse en este ámbito persiguiendo el interés de mejorar la escenografía fílmica.

El realizador mesetario lograría un gran reconocimiento mediático tras colaborar en películas exitosas como *Jalea real* (1980), como figurinista, *Tasio* (1984), como director artístico, *La noche más hermosa* (1984), como decorador, y *El amor brujo* (1986) como diseñador de vestuario. A partir de entonces, los directores más inquietos del cine español y con inclinación por el teatro lo empujarían a llamar para encargarle el diseño de ambientes que fueron un poco insólitos para la época (Gorostiza «Introducción» 2005: 31). A su vez, esta experiencia lo llevaría a demostrar, con su sello y las normas que creaba desde su mundo personal, la valía de la labor de los directores artísticos, una profesión que empezó a resonar por primera vez en la historia de los medios de comunicación españoles.⁵

Vera, insatisfecho por lo que había alcanzado hasta ese entonces, aceptaría la invitación del productor más influyente y exitoso de los noventa, Andrés Vicente Gómez Montero, de dirigir la película *Una mujer bajo la lluvia* (1992).⁶ Esta adaptación de la comedia teatral *La vida en un hilo* (1959) de Edgar Neville supondría la gran oportunidad del realizador de acceder al puesto de director, la cual era producto de la tendencia cinematográfica conocida como 'trayectorias' (Riambau 2009: 452). A saber, la falta de la Escuela Oficial de Cine hizo que muchos de los profesionales debutantes fueran designados por los productores españoles en virtud de los méritos que habían logrado en las áreas artísticas o técnicas.⁷

5.- Según Gorostiza («Entrevista con Gerardo Vera» 2005: 58).

6.- Tan solo basta repasar la lista de directores que han colaborado en la filmografía de Gómez Montero para confirmar su éxito en la industria. Entre ellos se encuentran Pedro Almodóvar, Bigas Luna, Marco Ferreri, José Luis García Sánchez, Manuel Gutiérrez Aragón, Álex de la Iglesia, Pilar Miró, Carlos Saura, Fernando Trueba, etc.

7.- En 1995 se reabrió este instituto que por casi veinte años permaneció cerrado. Según Payán, durante ese largo tiempo las funciones y actividades del centro se transfirieron a la Facultad de Ciencias de la Información, cuyas ramas excluían la formación cinematográfica (1993: 49).

El nacimiento del proyecto cinematográfico de *La Celestina*

Un año después de la tibia acogida de su primer filme, Vera se aventuraría nuevamente a la dirección, esta vez con *La otra historia de Rosendo Juárez* que apareció en uno de los capítulos de la serie televisiva *Cuentos de Borges* (1993). Dicha recreación se estrenaría como una de las coartadas culturales de TVE a las que el público ya estaba acostumbrado a ver en la programación de la década anterior, precisamente con el retorno de las adaptaciones de los clásicos literarios contemporáneos. Pasado un tiempo, Gómez Montero le encargaría al realizador versionar cinematográficamente *La Celestina*, sin ningún límite presupuestario y al lado del guionista Rafael Azcona, mayormente conocido por la visión satírica, lancinante, misógina y atea que imprimía en sus largometrajes.⁸

Al igual que muchos de los nuevos talentos en la dirección de los años noventa en España, Gerardo Vera no pasaría por alto la voluntad de aplicar filtros académicos literarios e históricos a sus óperas primas, sobre todo si procuraba dar cierta continuidad a su carrera profesional (Castro de Paz y Pena Pérez 2005: 76). De hecho, este condicionante temático fue otra tendencia cinematográfica que, si bien revisaba acontecimientos concretos, se desentendía tanto de un pasado más o menos reciente como de la propia actualidad (Riambau 2009: 432-3). Sin dudas, la adaptación de los textos clásicos sería uno de los ejemplos de este afán literario, aunque su producción fue menor si se compara con la de otras obras más bien contemporáneas.⁹

Otro motivo por el cual Vera aceptó aplicar el filtro literario a su tercer proyecto fílmico fue la voluntad de investigar por qué los clásicos españoles han sido difíciles de adaptar en el celuloide a diferencia de los anglosajones. En esta indagación, el director aprendió que mientras los primeros tratan «conceptos un tanto preestablecidos y sociológicamente dominantes como la honra, el honor y la virginidad, que pesan como una losa sobre sus textos» (citado en García «El amor» 1996: s.p.), los segundos, como en el caso de las obras de Shakespeare, por ejemplo, abordan el tema del alma humana con una libertad que no llega a producirse en otras literaturas. A partir de dicho contraste, Vera descubrió que el único autor clásico español que logra asemejarse a la visión del dramaturgo inglés es Fernando de Rojas. Por un lado, porque ambos comparten el espíritu rebelde contra las convenciones sociales de sus épocas. Y, por

8.– El hecho de que los realizadores de esta década tuvieran a su disposición presupuestos inéditos en la historia del cine español fue parte de una estrategia para que las películas atrajeran a un público amplio y diversificado, y con ello, pudieran aumentar su competitividad en el mercado (Torreiro 2002: 148).

9.– De acuerdo con Torreiro (2002: 150) y Santamarina (2002: 188).

otro, porque realizan radiografías un tanto escalofrantes del sentimiento humano que siguen vigentes hasta nuestros días.¹⁰

Consciente de tal valor, Vera estaría de acuerdo con el productor en que era el momento idóneo para llevar nuevamente *LC* al cine, precisamente por la crisis de costumbres, sentimientos y normas por las que pasaba la sociedad española de finales del siglo XX, muy similar a lo que ocurrió con el paso del Medioevo al Renacimiento español (Sogetel 1996: s.p.). De tal modo, el director partiría de la rebeldía y la transgresión que encontró en la voz del autor para reconstruir la trama literaria desde una visión contemporánea (Arenas «Vuelve al cine» 1996: 98). Para Vera, este hecho supondría afinar e innovar la obra dentro de su tradición, mas no calcarla o incluso, respetarla rigurosamente.¹¹

A los pocos días de ser contratado por Gómez Montero, Rafael Azcona se reunió con el director para que este le ofreciera su interpretación personal del texto y así pudiera desarrollar el argumento de la versión cinematográfica de *LC*.¹² En dicha entrevista, Vera le propuso al guionista realizar un filme con esencia histórica que retratara «la vulnerabilidad del hombre ante la fuerza de la pasión, [mezclando] sátira, magia, contrastes culturales y las emociones» (Vera 1996: 143). Inicialmente, esta idea le pareció estupenda a Azcona porque, al igual que el director, creía que la obra no habla de una relación platónica entre Calisto y Melibea (citado en Gutiérrez Carbajo *et al.* 2002: 118). Así, concordaron con que el amor que concebirían los personajes filmicos estaría cargado de sensualidad, de manera que fuera creíble y entendible para el público de hoy.¹³

La planificación del guion

Antes de que Vera y Azcona se aventuraran en la tarea de redactar el guion, ambos se plantearon resolver tres aspectos del texto literario que han impedido que sus representaciones lleguen a funcionar, principalmente en el teatro. Estos son el lenguaje, la estructura narrativa y la crítica.

En cuanto al primero, el realizador consideraba que, de dejar intactos los diálogos del hipotexto, habría impedido que las emociones que buscaba exaltar en su versión personal afloraran de forma natural (Sogetel 1996: s.p.). Esto se debía sobre todo a la falta de los distintos referentes

10.– Citado en García («El amor» 1996: s.p.).

11.– Vera se inspiró tanto en la recreación *Medea* del director italiano Pier Paolo Pasolini (1969) como en la de *Cyrano de Bergerac* del francés Jean-Paul Rappeneau (1990) para aplicar un tratamiento intemporal y no tan riguroso del mito de *LC* (Arenas «Nueva versión» 1995: 69).

12.– Como era habitual en cada proyecto que emprendía, Azcona pedía a los directores describir el inicio y el final de sus historias, así como los personajes y escenarios que se incluirían (Saura 2018: 12; Berlanga, citado en Cobos *et al.* 1996: s.p.).

13.– Vera, citado en García («El amor» 1996: s.p.) y en LolaFilms (1996: s.p.).

lingüísticos y literarios provenientes de las tradiciones filosóficas, de la retórica y del ámbito jurídico-político, por mencionar algunos, que hacen que el espectador actual no llegue a comprender el texto escrito. Consciente de ello, el equipo creativo se apoyaría de Francisco Rico para revitalizar con sus conocimientos los diálogos de Rojas y añadir otros nuevos al guion. Es decir, hacer el lenguaje lo más comprensible posible con las claves de hoy, pero impregnándolo con el perfume lejano de su época (Arenas «Nueva versión» 1995: 69; Martínez Torres «Sensual» 1996: s.p.). A partir de esta estrategia, el público español presenciaría una recreación menos dramatizada y trasnochada que otras versiones anteriores.¹⁴

Con referencia al segundo aspecto, el dúo creativo creyó conveniente dar coherencia estructural y narrativa a tres personajes que no están del todo potencializados en el T1: Calisto, Pármeno y Areúsa.

En el caso del joven noble, Vera le sugirió al logroñés prescindir de la caricaturización que Rojas hace de este personaje en distintos momentos de la obra («Entrevista personal»)¹⁵ Si bien el cineasta admite que el autor literario dibuja al joven aristócrata como un hombre tonto, ridículo y arrogante, no podía permitir que tales características esperpénticas tambalearan la historia que había planeado para su hipertexto. Por consiguiente, decidió dar la oportunidad a este personaje de transformar paulatinamente su personalidad egoísta e inmadura cuando se deja llevar por la fuerza de la pasión que siente por Melibea (Vera 1996: 142). Esta decisión estuvo fundamentada en la interpretación que Gerardo Vera hizo de *LC* porque para él esta es más trágica que cómica a causa de los futuros discontinuos de los protagonistas, pues cada uno busca en el otro lo que le conviene.

Por otra parte, el cineasta buscaba que en el T2 se acentuara la identidad del protagonista como representante del «pasado siniestro de una época dominada por la hipocresía y la falta de cultura» (Sogetel 1996: s.p.). Para tal fin, Azcona incluiría escenas que mostrarán la vida acomodada y holgada que llevaba un Calisto anclado en el Medioevo. Es decir, desde sus posesiones hasta las actividades que realizaría en varias secuencias. Así pues, más adelante, el equipo técnico-artístico diseñaría espacios, figurines y decorados medievales para contrastarlos con el ambiente en que los padres de Melibea se moverían en el largometraje, dado que ellos ejemplificaban claramente el cambio que se estaba dando en las estructuras sociales y económicas de finales del siglo xv.

En cuanto al segundo criado de Calisto, Vera determinó que este lograra superar el rencor que lo persigue a lo largo del hipotexto. Es decir, aquel que siente a causa del hecho de que *Celestina* se salvara de la horca

14.– García Posada cree que el plan de Gerardo Vera no funcionó en el producto final, pues el lenguaje y los diálogos resultan rancios e insoportables al espectador de hoy (1996: s.p.).

15.– Consúltense los trabajos canónicos de Deyermond (1961), Devlin (1971), Hall Martin (1972), Sherman Severin (1978/2001), Lacarra (1989) y Russell (1991) que discuten la parodia parcial o total de Calisto.

en vez de su madre Claudina, quien fue ajusticiada por la Inquisición por practicar la brujería. De tal modo, en el filme Pármeno daría las primeras estocadas a la alcahueta en vez de Sempronio, matando así el fantasma de su pasado.¹⁶ Con dicho cambio, la transformación de este personaje, de reprimido y negado a agresivo y ruin, tendría más peso en el T2, específicamente porque Celestina jamás imaginó ser asesinada por quien alguna vez consideró como un hijo adoptado.¹⁷

Consciente de que la vieja moriría a manos de Pármeno y Sempronio a los tres cuartos de hora de empezar la película, el equipo creativo consideró pertinente poner a Areúsa como la heredera de sus negocios sucios. Tal como ocurre con la manceba literaria, la fílmica se convertiría en la protagonista de la segunda parte de la trama e, incluso, iría mucho más allá que esta al convertirse en la ejecutora de las muertes de los amantes por los que Celestina había intercedido. De acuerdo con Vera, algunas representaciones teatrales de *LC*, específicamente aquellas que fueron realizadas durante la dictadura de Franco, suprimían o malograban el protagonismo de Areúsa, ya que «su actitud libertaria era contradictoria con los valores de la sociedad patriarcal de la época» («Entrevista personal»). Como resultado, tampoco se llegaba a entender el sentimiento de venganza que la prima de Elicia siente en el texto hacia la cuestión de sangre y nacimiento de la aristócrata Melibea. Así, en la película, la joven prostituta tendría la oportunidad de mostrar el individualismo que la ha vuelto un personaje clave del mundo celestinesco.

El tercer elemento que ha impedido que *LC* funcione en el teatro se refiere a la crítica sistemática que Fernando de Rojas hace sobre el colapso de las instituciones religiosas y sociales.¹⁸ Durante su juventud, Gerardo Vera advirtió que tanto las representaciones teatrales basadas en este clásico español como el primer hipertexto cinematográfico de César Ardaín de 1969, eludían este aspecto por temor a que los censores creyeran que en dichos montajes desacreditaban abiertamente los pilares del Régimen. En consecuencia, los dramaturgos tenían que autocensurarse o bien, dar un tratamiento muy convencional de los diálogos que no diera pie a ningún tipo de fricción («Entrevista personal»).¹⁹ La distancia histórica y las libertades que se dieron en varios ámbitos de la España democrática,

16.– En el guion definitivo de esta recreación es Sempronio quien da las primeras estocadas y Pármeno quien remata a Celestina (85).

17.– Rafael Azcona estaría de acuerdo con los cambios de personalidad de Calisto y Pármeno, ya que en los guiones de sus proyectos anteriores insistía en que «los personajes [debían] cambiar en algún punto de la película» (Azcona, citado en Angulo 2000: 29).

18.– Consúltense los trabajos de Ladero Quesada (1990) y Puerto Moro (2008) sobre la crítica social y clerical en la obra de Fernando de Rojas.

19.– Como dato curioso, en esta misma entrevista el director confesó que desconocía la existencia de otras recreaciones de cine y televisión del texto de Rojas, salvo la de 1969 que le pareció ‘malísima y convencional’ («Entrevista personal»).

impulsaron a Vera y Azcona a abordar esta crítica de manera que su hipertexto, a diferencia de las recreaciones anteriores, «[revolviera] las tripas, [y] que [fuera] al bazo y no al corazón».²⁰

Por una parte, los creadores se valdrían de la sátira clerical de la obra para mostrar la vida secular que mantenían los servidores de la Iglesia, así como su conexión con el mundo prostibulario de la Edad Media. En el largometraje, este aspecto se representaría de cierto modo en la secuencia del carnaval que discutiré más adelante y en la que uno de los hombres disfrazados de obispos tiene sexo con una mujer. Asimismo, en momentos en los que *Celestina* da a conocer el trato ecuánime que mantenía con los clérigos, la principal clientela de su prostíbulo. Uno de estos instantes sucede cuando le comenta a Sempronio, para distraerlo, que la persona que se encuentra en la planta superior es la moza que le encomendó el fraile gordo, en vez del amante de Elicia. Otro ocurre en la secuencia de la cena en que la alcahueta añora lo próspero que fue su pasado como regenta.

Vera y Azcona prescindirían de la figura de Dios en momentos cruciales como el suicidio de Melibea y el planto de Pleberio porque consideraban que la Iglesia de finales del siglo xv ya no era el centro del pensamiento, sino el hombre mismo. Incluso, creían que este panorama era muy similar al de finales del siglo xx, pues la religión había perdido el peso que tuvo durante el Franquismo («Entrevista personal»). A pesar de este cambio, el dúo creativo haría explícita la sátira de Rojas en instancias en que los personajes recurren al motivo religioso para otros propósitos. Tal es el caso de Calisto, quien anhela tener relaciones con Melibea, a quien reconoce como su propio Dios.

Por otra parte, Azcona ensalzaría en el guion el espíritu transgresor de los personajes marginados para ilustrar el salto enorme de la Edad Media al Renacimiento español. De tal manera, en el hipertexto se observaría la ruptura de los vínculos con el vasallaje a través del comportamiento laxo y burlón de Sempronio y Pármeno, muchas veces poniéndose al mismo nivel de Calisto («Entrevista personal»). Además, sus acciones sugerirían la nula fidelidad que tienen hacia su amo, ejemplificado principalmente con el saqueo que hacen de la despensa del joven noble. Asimismo, como ya se mencionó, el equipo de creadores permitiría que de la boca de Areúsa saliera la crítica hacia el linaje de Melibea e, incluso, hacia las arbitrariedades de las que era objeto el servicio doméstico femenino en la Castilla del siglo xv.²¹

20.— En Arenas («Nueva versión» 1995: 69).

21.— El servicio femenino de aquella época no tenía ningún tipo de libertad, como el de gozar los placeres de la juventud ni mucho menos tenía dignidad frente a sus amos (Ladero Quesada 1990: 107-8; Morros Mestres 2010: 372).

Durante la redacción del guion, el realizador recuerda que Azcona le dijo en varias ocasiones que adaptar el texto de Rojas era todo un reto. Por tal motivo, ningún otro director del cine español se había atrevido a emprender un proyecto de tal magnitud por casi tres décadas («Entrevista personal»). De hecho, para ambos creadores este proceso no fue nada fácil ya que discutieron bastante y, además, tuvieron que elaborar un total de doce borradores en un periodo de dos años (Arenas «Nueva versión» 1995: 69). No obstante, Vera reconoció desde el primer borrador «la gran capacidad de síntesis [de Rafael] y que solo alguien con su talento podía conseguir» (Gorostiza «Entrevista con Gerardo Vera» 2005: 92). En las versiones consecutivas, Vera se daría cuenta también de que el trabajo del guionista, aunado con el asesoramiento de Francisco Rico, harían modélica la adaptación de este clásico español.

El reparto de la película

Una vez que el realizador recibió el guion final o definitivo por parte de Azcona, procedería a reclutar cuidadosamente al elenco de su película a partir de un grupo compuesto por alrededor de 100 jóvenes actores con capacidad interpretativa en trabajos teatrales («Entrevista personal»). Desde la narrativa histórica del cine español, la elección de Vera respondía directamente a la necesidad de revitalizar la industria de los noventa con talento nuevo. Este fenómeno lo confirma el historiador Caparrós cuando apunta que personal de distintas áreas se sumó a las filas del ámbito cinematográfico español, logrando obtener cierto fervor de una audiencia tan joven como ellos.²²

El reparto novel del hipertexto de *LC* quedaría integrado por el actor Juan Diego Botto en el papel de Calisto, pensado inicialmente para Antonio Banderas y que no aceptó por tener otros compromisos laborales (AFP 1994: s.p.). Otro nombre que se incluyó fue el de Penélope Cruz, quien había cosechado importantes éxitos de público como *Jamón, Jamón* (1992) y *Belle Époque* (1992), película ganadora del Óscar como ‘Mejor filme extranjero’ en 1993. Vera confiesa que para asignar a la actriz el rol de Melibebe tuvo que considerar no solo estos logros, sino también la insistencia telefónica y el gran interés que la actriz mostró tanto hacia dicho personaje como hacia el proyecto en sí.

El resto de los papeles serían asignados personalmente por el director. Por ejemplo, a la actriz Candela Peña le ofreció el personaje de Elicia porque veía en ella un gran futuro en el ámbito cinematográfico («Entrevista personal»). El papel de Pármeno lo interpretaría Jordi Mollà, un actor principiante que continuó participando en otras películas y obras dramá-

22.– En «Historia» (1999: 222).

ticas al lado de Vera y de los actores Nancho Novo y Maribel Verdú. Al primero le dio la oportunidad de reencarnar a Sempronio porque se sentía endeudado con él tras haber cortado su pequeña participación durante el montaje de la película *Una mujer bajo la lluvia* (Gorostiza «Entrevista con Gerardo Vera» 2005: 94). En cambio, a la actriz le ofreció el rol de Areúsa porque este personaje iba muy en línea con la «imagen hinchada de morbosidad, de mujer-niña, candidez-malicia [que venía promoviendo en otros filmes]».²³

El reparto de veteranos estaría formado por dos grandes del teatro, Lluís Homar, en el papel de Pleberio, y Anna Lizaran, como Alisa, actriz con la que Gerardo Vera se quedó con las ganas de volver a trabajar (Gorostiza «Entrevista con Gerardo Vera» 2005: 94). Mientras tanto, el personaje de Celestina estaría destinado en un principio a Carmen Maura (AFP 1994: s.p.), quien en 1974 interpretó a Melibea en la versión televisiva de *LC* de Jesús Fernández Santos.²⁴ Sin embargo, por problemas que se desconocen, Terele Pávez, la madre de Antonio Banderas en *La otra historia de Rosendo Juárez*, asumiría este papel. El director recuerda que cuando invitó a la actriz a participar en la nueva recreación de la obra clásica, esta se sorprendió de que le ofreciera un personaje protagónico y no uno secundario como aquellos a los que estaba acostumbrada a recibir («Entrevista personal»). Al final de cuentas, Vera cree que no erró en la elección de Terele Pávez porque confiaba en que enriquecería a la alcahueta fílmica no solo con su físico agresivo y voz desgarradora, sino con sus variados registros.

Una vez repartidos los roles de la película, algunos actores se vieron en la tarea de documentarse sobre la época y el mundo de sus personajes para interpretarlos según las directrices de Gerardo Vera. El primero de ellos fue Jordi Mollà, quien consultó el interesante artículo *Pármeno: la liberación del ser auténtico. El antihéroe* de Emilio Barón Palma (1974) (Sogetel 1996: s.p.). Este documento le serviría al actor, por una parte, para comprender el comportamiento del segundo criado de Calisto a lo largo de la obra. Y, por otro, para dar coherencia, a través de su interpretación, a la historia previa que compartía con Celestina en el momento en que llega a asesinarla.

Terele Pávez también se uniría a este grupo de actores documentados, puesto que ya tenía conocimiento del texto literario al haber interpretado a Elicia, la pupila de la alcahueta, en el montaje teatral dirigido por José Tamayo en 1978, un año después de que se anulara la censura en España. A pesar de que la actriz sentía el honor de meterse en la piel de la hechicera por su gran significado cultural (Sogetel 1996: s.p.), fue todo un reto para ella tanto a nivel interpretativo como de interlocución. El primer motivo se debió a que a la actriz le causaba pavor ahondar en

23.– En Aguilar y Genover (1996: 651).

24.– Consúltese el resto del reparto en la ficha técnica del anexo.

la psicología de una mujer extremadamente manipuladora y de un lado oscuro muy evidente (Pávez, citada en Fernández Rubio 1995: s.p. y en Andreu 1996: s.p.). El segundo se debió a que los diálogos que Azcona había escrito para la trotaconventos se le hicieron difíciles de memorizar por el estado deteriorado en que llegaba a grabar al plató.²⁵ En consecuencia, Vera tuvo que menguar el calvario por el que pasaba Pávez y el suyo propio, logrando reducir sus intervenciones en las escenas nocturnas.²⁶

Otros actores que se esforzaron por estudiar a fondo sus roles fueron Juan Diego Botto y Penélope Cruz, quienes en el colegio habían tenido un primer contacto con *LC* como todo joven español de la época democrática (Guzmán 1996: 54). Sin embargo, consultarían el texto una vez estudiado el guion definitivo de Azcona.²⁷ A falta de referencias directas del T1, ambos construirían a sus personajes desde cero y, al mismo tiempo, acudirían por dos meses a clases de interpretación dirigidas por la actriz argentina Cristina Rota, madre de Juan Diego Botto (García «Calisto» 1995: s.p.). Durante este proceso, la más afectada sería Penélope Cruz, porque profundizar en la psique de Melibea movió sus emociones como ningún otro papel que había interpretado en su carrera. Esto ocasionó que la actriz lo pasara mal en todo momento, al grado de evitar que Vera la encontrara llorando en los pasillos.²⁸

A pesar de que el director permitió que algunos de los integrantes del reparto profundizaran en sus personajes, la perspectiva general que adoptó en el hipertexto de *LC* no tendría ningún afán documentalista. A todo esto, dicha característica era común observarla en la estética de las obras anteriores de teatro, cine y televisión de Vera como parte del esfuerzo por dar continuidad a su sello autorial. Por lo tanto, al prescindir de la rigurosidad histórica, su *Celestina* buscaría en cambio reinventar o, incluso, manipular por completo la época en la que la trama está circunscrita. A partir de ello, el equipo creativo haría un trabajo más sencillo, actual y artesanal que fuera diferente al realizado en otros hipertextos basados en la obra literaria, como aquel estrenado en 1969 (Arenas «Nueva versión» 1995: 69).

25.– Vera recuerda que esta conducta recién la había notado cuando Terele Pávez interpretó a Aurora, la madre de Rosendo Juárez (Antonio Banderas), en su adaptación televisiva de 1992. De haber sabido con antelación el abuso de alcohol de la actriz, el director no la habría invitado a participar en *LC* («Entrevista personal»).

26.– Esta experiencia no impidió que la actriz volviera a encarnar a la vieja alcahueta en una representación del Festival de la Puebla de Montalbán de 2009.

27.– Este documento es accesible al público en la Biblioteca Nacional de España.

28.– Así lo indica la actriz en Sartori (1996: 86).

Las locaciones, los decorados y el vestuario

La elección de las locaciones junto con la fabricación de los decorados y de los más de 400 vestuarios a cargo de Sonia Grande, responderían también a la voluntad, más que revisionista, creadora del cineasta.²⁹ En lo que respecta al primer punto, Cáceres era para el realizador la ciudad ideal para ambientar los acontecimientos que se dan en *LC*, no porque pretendía desaprobar las teorías que ubican la obra en las ciudades de Toledo, Sevilla, Salamanca y otras más, sino porque era la urbe mejor conservada de los paisajes medievales de España («Entrevista personal»)³⁰ De tal manera, los exteriores de este lugar, así como de otras ciudades que se indican en la ficha técnica del anexo, servirían para dar vida a cada rincón de la geografía celestinesca. Es decir, se poblarían las iglesias de feligreses, el mercado de vendedores, la plaza de pregoneros y alguaciles, la taberna de residentes, las afueras de la ciudad de lavanderas, el barrio de las tenerías de curtidores, y las distintas casas, unas más ostentosas que otras, de los personajes fílmicos.³¹

Con respecto a los decorados y vestuarios, el equipo técnico-artístico se tomó la libertad de imprimirles colores que, aunque no existían a finales del siglo XV, sintetizaran el giro a la modernidad que se extendió por varias décadas (Sogetel 1996: s.p.). Los destinados a Calisto utilizarían tonalidades sombrías para representar, como se mencionó anteriormente, al personaje como residuo del feudalismo. Mientras que los de Melibea, inspirados en las pinturas florentinas, tendrían colores más vibrantes de aire oriental (árabe y judío) que retrataran el futuro de una esfera de la sociedad burguesa más renacentista (Arenas «Vuelve al cine» 1996: 98; Alvargonzález, citada en Sogetel 1996: s.p.). Lejos de querer presentar anacronismos en el proyecto cinematográfico, Sonia Grande inventaría los atuendos según la intuición de Vera sobre la época, así como la riqueza y el poder que tenían los personajes (Sogetel 1996: s.p.). En el caso particular de *Celestina*, el director presenta a la vieja en el filme «adornada de llamativos pendientes y anillada de manos» (Utrera Macías «La *Celestina*» 2001: 1294) porque la había visionado como un personaje de gran influencia y astucia como la Medea del director Pasolini, en lugar de ser una hechicera que vive en la miseria.³²

29.– Esta decisión sería aplaudida por críticos como Martínez Torres (1996) y Bejarano (1999).

30.– Véase el trabajo de Patrizia Botta (1994) en el que se trae a colación el debate sensacional sobre la ciudad en que está ambientada *La Celestina*.

31.– Consúltese el artículo de Snow (2009) sobre la descripción del espacio urbano y la sociedad de la obra de Rojas.

32.– En Sogetel (1996: s.p.).

El estreno y la recepción de la película

Una vez terminado el montaje en el verano de 1996, el tráiler de *LC* se difundiría a finales de octubre a tan solo una semana de su estreno oficial. La película alcanzó rápidamente un rotundo éxito comercial que la crítica calificó como «una operación empresarial que tenía todos los ingredientes para triunfar» (Utrera Macías «Representación» 2000: 139).³³ Sin embargo, la aplicación de esta fórmula, que era residuo de la conocida ‘Ley Miró’ de los años ochenta, sería vista como un lastre para el hipertexto de Vera.³⁴ En otras palabras, pese a que este reunía ciertas características como la de estar basado en una obra literaria, tener un brillante *look* clásico, así como contar con un reparto estelar y con la colaboración de un guionista reputado, desafortunadamente no logró convencer a los espectadores. A partir de ello, los críticos delinearían los motivos que llevaron al fracaso de esta versión cinematográfica.

La elección de Rafael Azcona como la principal causa del fracaso de la película

En primera instancia, la crítica objetaría la decisión de Gerardo Vera y del productor Andrés Vicente Gómez Montero de encomendar el guion a Rafael Azcona porque este no siempre era garantía de éxito en los tiempos en que se vivían (Hernández Ruiz 2004: 137). De cierto modo, este comentario hace alusión a la era de la democracia y del apogeo del Joven Cine español (JCE), en la que algunos profesionales veteranos de la industria se vieron imposibilitados en aplicar las mismas fórmulas disidentes que los consagraron durante la dictadura.³⁵ A mi juicio, esto no fue un impedimento para que Azcona adaptara su sello autorial al cambio de

33.– Incluso, *La Celestina* superaría, en cuanto a espectadores y recaudaciones, a la recreación del olvidado texto de Lope de Vega, *El perro del hortelano*, que Pilar Miró estrenó un mes antes (Monterde «Poderoso» 2002: 516). Según los datos del ICAA, la primera alcanzaría el puesto no. 6 de los diez títulos más taquilleros de 1996, mientras que la segunda estaría en el no. 9, (2003: 13).

34.– El decreto de Pilar Miró, directora general de cinematografía (1982-1985), reforzó la voluntad de adaptar literatura de renombre y el *casting* de estrellas que pudiera garantizar la calidad de las producciones, según Castro de Paz y Pena Pérez (2005: 67-8), Riambau (2009: 424) y Sánchez Noriega (2018: 562).

35.– El JCE es un movimiento de mediados de los noventa que se caracterizó por la renovación de temáticas y estilos pensados para un público joven, así como la inclusión de actores y de todo un grupo de profesionales debutantes que revitalizaron la industria (Caparrós «Pantalla Popular» 2005: 57-9). Aunque comúnmente se le relacionó con el Nuevo Cine Español (NCE) de la década de los sesenta, esta corriente no contó con un ideario cinematográfico común ni mucho menos con una bandera reivindicativa de naturaleza estética o narrativa (Herederó 1999: 15).

discursos y temáticas de la nueva etapa del cine nacional.³⁶ Ni tampoco para que realizara siete de las adaptaciones más importantes de los años noventa, incluyendo *La lengua de las mariposas* del director José Luis Cuerda (1999) y ganadora del Goya a la ‘Mejor película’ en el 2000.

Otro aspecto principal que los críticos relacionan con el fracaso del largometraje de 1996 es el tratamiento convencional que tanto el realizador como el guionista dieron a la obra fuente. Es decir, el empeño por ser fieles al argumento de Rojas sin atreverse a ofrecer una lectura personal, crítica y revisionista que llevara al espectador a nuevas dimensiones interpretativas del texto clásico (Hernández Ruiz 2004: 136).³⁷ Como consecuencia, esta recreación terminaría siendo una ilustración decorativa de los pasajes más conocidos del hipotexto.³⁸

En retrospectiva, el director confirma que parte de estas alegaciones son ciertas porque Azcona no le permitió trasgredir la obra fuente durante el proceso de elaboración del guion. A saber, en un principio, le había planteado al guionista contar la historia de *LC* a partir de Areúsa y Melibea y que todos los hechos giraran en torno a ellas. No obstante, este desdeñó dicha idea en su afán de no modificar la estructura del texto. Vera piensa que, si se trata de señalar a un culpable sobre este tratamiento pro-literario, la crítica debería reprender a la industria del teatro y del cine español («Entrevista personal»). Precisamente porque desde ella se sigue incentivando esta especie de censura creativa «al punto de que ningún productor o adaptador se atreve a responsabilizarse de enmendar la plana, sobre todo cuando se trabaja con los grandes textos literarios».³⁹

Por otra parte, Vera rechaza las acusaciones de que se haya retraído interpretativamente para recrear el texto de Rojas al celuloide. Como ya se ha advertido, el director optó deliberadamente por encarrilar el hipertexto según sus propios intereses artísticos e ideológicos, y plasmar en el filme el peculiar sello del guionista. A partir de entonces, creyó conveniente modificar junto con él ciertos aspectos que le parecían inconsistentes o inacabados en el T1, así como ofrecer cierta dosis de modernidad a algunos temas con el fin de empatizar con el espectador actual. Si bien Azcona no le permitió desarrollar su planteamiento inicial, como se verá más

36.– En cambio, directores como Carlos Saura, Luis G. Berlanga y Mario Camus sufrirían de una crisis creadora como consecuencia de los cambios que se estaban dando en aquellos momentos (Caparrós, «Pantalla Popular» 2005: 17; Barbáchano 2000: 105).

37.– Monterde cataloga a este tipo de recreaciones como ‘cine del reconocimiento’ a diferencia del ‘cine del conocimiento’ que pretende ofrecer una reflexión sobre la obra fuente («Veinte» 1993: 23).

38.– Entre estos críticos se encuentran Franco Anchelegues (2001: 534), Martínez (1994: s.p.), García Posada (1996: s.p.), Martínez Molina (2017: s.p.), Fernández Valentí (1996: 5) y Santamarina (2002: 172-4).

39.– Siguiendo las categorías de censura de Metz (1970: 18), considero que la fidelidad es un tipo de censura ideológica porque mutila la invención y creatividad tanto de los cineastas como de los críticos, quienes no se atreven a ir más allá de este condicionante.

adelante, el director cambió algunas escenas durante el rodaje para hacer congruente la trama a como la había interpretado («Entrevista personal»). Por consiguiente, los detractores del cineasta no deben negar el que Vera se haya apropiado de la obra fuente.

Contrario a lo que los críticos piensan, para Vera, Rafael Azcona era el mejor candidato para asumir la adaptación de *LC*. En primer lugar, porque era un gran conocedor de las tradiciones de la literatura, la pintura y el teatro medieval, mismas que le sirvieron como inspiración para crear la mayor parte de sus trabajos (Gubern 1997: 58; Gutiérrez Sánchez 2018: 289). Y, en segundo, porque a Vera le pareció que la cinematografía azconiana tenía mucho en común con este clásico español, en lo que respecta a su tono tragicómico y a cuatro temáticas que abordan de manera similar: el humor, el poder de las mujeres, el deseo sexual y la ausencia de una moraleja («Entrevista personal»). A continuación, explico cómo fue que el guionista trató estos temas en el filme.

Los temas recurrentes de Azcona

El humor fue la principal vía de Azcona para parodiar a las autoridades y las convenciones sociales de determinadas épocas (Gutiérrez Sánchez 2018: 97).⁴⁰ En el caso de *La Celestina*, se contempló en un principio aplicar esta fórmula para satirizar, desde la actualidad, las normas de conducta que impiden al protagonista acercarse a Melibea y gozar sexualmente de ella («Entrevista personal»). A saber, el guionista creó una escena cumbre en el guion definitivo que ironizara el hecho de que Calisto prefiere acatarse al orden impuesto por Celestina cuando esta le entrega el cordón de la joven noble, que a las lecciones morales que acaba de recibir en el aula universitaria.⁴¹ No obstante, durante el rodaje el director acordó con Azcona sustituir esta parte por otra, dado que uno de los móviles del hipertexto era la subversión del mundo bajo celestinesco hacia el orden oficial (religioso y feudal).

La nueva secuencia que se ajustó a este propósito fue la de un carnaval nocturno inspirado en la cultura cómica popular de Bajtún (1974). Este espectáculo serviría, además de presentar por primera vez a Areúsa al espectador, para ofrecerle una visión invertida de la sociedad medieval en la que no se respetan las estructuras ni mucho las reglas establecidas. De tal manera, se observan imágenes de los personajes marginados expresando

40.– El guionista tendía a mezclar géneros en sus películas, ya que no era adepto a los melodramas puros (Macciuci 2001: 190; Azcona, citado en Luna 2000: 159).

41.– En esta escena en el guion, Azcona describe a Calisto medio adormilado y desinteresado por la cátedra de la Ética de Aristóteles que recibe en la universidad. Poco después, hace notar que el estado de ánimo del joven cambia cuando recibe el cordón en manos de la vieja y se vuelve sumiso ante ella (1996: 42-50).

su libertad transitoria por medio de la risa, el baile, los disfraces extravagantes, el alcohol y de un comportamiento grotesco cargado de lujuria.⁴² Incluso, Calisto se convierte en partícipe de esta festividad a partir de que expresa libremente su devoción hacia el cordón de Melibea de la misma manera en que el resto de la ciudad celebra el goce sexual.⁴³

La importancia de la figura femenina es otro de los temas omnipresentes en la trayectoria cinematográfica de Azcona, a pesar de la misoginia de la que constantemente se le acusó (Gutiérrez Sánchez 2018: 203). Dicha temática, de por sí intrínseca en la obra de Rojas, no le costaría nada al guionista abordarla en la recreación de 1996. Esto se debe principalmente a que, al igual que las mujeres del mundo azconiano, las del hipotexto son las que dan vida a la trama, las que agilizan los hechos y, como consecuencia, las que provocan la tragedia. Sin embargo, en el T2, esta función se acentuaría aún más, puesto que el equipo de creadores procuró iluminar la psicología femenina desde un punto de vista actual.

En mi opinión, el tratamiento que hace Vera y Azcona de este discurso es más interesante si se le considera, más que un anacronismo, como una forma de liberación de los personajes femeninos. Sobre todo, los que aparecieron en las recreaciones de *LC* estrenadas en televisión durante la dictadura y que tuvieron un papel muy reducido para no contradecir el orden patriarcal de la época.⁴⁴ De tal modo, en el filme de Vera, Areúsa se convierte en el agente indiscutible de la reivindicación de la mujer y de la evolución de la sociedad, pues rechaza la esclavitud de la servidumbre femenina y negocia con su propio cuerpo para obtener una autonomía que no la haga depender de nadie.

Otro elemento compartido entre los proyectos del guionista y el texto clásico es el tema del deseo sexual como «motor de los personajes para actuar, pero no el amor» (Gutiérrez Sánchez 2018: 208). Como ya se mencionó, una de las razones por las que Rafael Azcona aceptó colaborar en este hipertexto fue el argumento que le dio Vera de construir una relación entre los protagonistas que no fuera puramente amorosa.⁴⁵ En vista de ello, en el T2, el amor se representa como una enfermedad inventada por Calisto y Melibea, cuya única cura es el encuentro sexual que Celestina

42.– Consúltese el trabajo de Sardón Navarro (1996) sobre las formas del carnaval en representaciones teatrales.

43.– Desmiento a Gerling cuando afirma que existe una escena posterior a la del carnaval en la que Calisto aparece holgándose en la cama con el cordón de Melibea (2013: 648).

44.– Según Gutiérrez Sánchez, un recorrido por la narrativa histórica del cine español nos haría comprender que, en general, la figura femenina aparece arrinconada, con roles reducidos y, en algunos casos, está ausente (2018: 206).

45.– En efecto, esta era una de las reglas de oro del guionista para cada proyecto cinematográfico que emprendía, pues solía amenazar con abandonarlo si los personajes llegaban a enamorarse (Gutiérrez Sánchez 2018: 209).

facilita entre ambos.⁴⁶ En consecuencia, al final de la historia esta pasión exagerada caducaría, dando paso a la tragedia pura.

Tal como sucede en la obra, en el guion definitivo la pulsión carnal alcanzaría también a los personajes del mundo bajo. No obstante, el director realzaría aún más este aspecto en la película desde que se propuso hacer explícitas las escenas de sexo y las de otros temas tabúes del texto fuente.⁴⁷ A partir de entonces, incluiría un comportamiento que no aparece en el guion, precisamente cuando Lucrecia visita la casa de Celestina. En esta escena, las prostitutas y los hombres de Calisto reciben a la criada con juegos picantes que transgreden el comportamiento heteronormativo y que, a su vez, provocan en ella un efecto afrodisíaco.⁴⁸ Acto seguido, la historia que cuenta la vieja sobre su pasado opulento, en el que tenía nueve mozas a su cargo y un sin fin de clientes, también le resulta excitante a la joven porque representa un mundo de abundancia y libertinaje al que no puede acceder en su condición de criada. Por esa razón, Lucrecia se inclina a practicar el voyerismo en lo que resta del T2 y no a causa de la presunta efectividad del conjuro de Celestina.

El director descartó en su hipertexto la influencia demoníaca del conjuro que ha sido defendida por Deyermond (1977) y González Fernández (2008) por dos motivos. Por una parte, porque considera que la hechicería en el libro de Rojas es un reflejo de las supersticiones de la sociedad castellana de finales de la Edad Media («Entrevista personal»). Y, por otra, porque para él, el personaje de Celestina no es una bruja o hechicera, sino una mujer científica que sabe sacar partido de sus conocimientos para su enriquecimiento.

La ausencia de una moraleja o adoctrinamiento explícito final es otra de las características de las tramas azconianas (Gutiérrez Sánchez 2018: 306). Este elemento converge también con *LC* si validamos la opinión de Ynduráin, en la que afirma que la obra no se presenta al lector como explícitamente doctrinal, «sino como reflejo directo y no manipulado de la realidad: será el lector quien deba interpretar los hechos y sacar las conclusiones» (2012: s.p.). Dicho esto, para recrear el hipotexto en el cine, Vera y Azcona optaron por seguir una aproximación más secular que pedagógica o de la moral de castigo y pecado porque, para ellos, en el final

46.– Gerardo Vera representó la enfermedad de amor en *LC* desde una perspectiva actual, como un sentimiento inventado, y no desde el motivo médico-literario que ha sido estudiado por críticos como Beltrán (1988), Fraker (1993), Castells (1996) y Amasuno Sárraga (1999).

47.– Como la del suicidio de Melibebe, el placer que siente Calisto por ser observado mientras se desfoga con la joven noble e, incluso, la escena en que este cae accidentalmente de la escala.

48.– En esta secuencia se observa a las protegidas de Celestina tocando los senos de Lucrecia y coqueteando con ella. Mientras tanto, Sempronio hace lo mismo con el pecho de Pármeneo, simulando el juego de Elicia y Areúsa. Posterior a ello, el tema de la homosexualidad no se aborda nuevamente en el largometraje, contrario a lo que Gerling cree que ocurre con un supuesto juego sexual entre ambas primas, momentos antes de la muerte de la alcahueta (2013: 650).

del T1 el padre de Melibea culpa a la fuerza del amor como la causante de las tragedias, en vez de a Dios o a la Providencia.

Sin lugar a duda, Azcona plasmaría esta interpretación en el guion, puesto que era sabido que repudiaba el romance en sus tramas cinematográficas. No obstante, en pleno rodaje, el director tuvo que suprimir gran parte del planto de Pleberio que había escrito el guionista, principalmente porque era excesivamente literario para llevarlo a la pantalla grande (Vera, citado en García «El amor» 1996: s.p.). Asimismo, porque se le hizo contradictorio que el guionista contemplara que las exequias de Calisto y Melibea ocurrirían simultáneamente frente a sus familiares y amigos, pues nunca imaginó a estos jóvenes casados ni mucho menos unidos en la muerte.⁴⁹ De tal modo, el nuevo final tendría la visión discontinua y fatalista del amor que el cineasta había interpretado en la obra.

La banda sonora como la segunda causa del fracaso de la película

Un segundo aspecto que socavaría al hipertexto de *LC* es su controvertida banda sonora. Específicamente, los críticos echarían en cara a Vera por haber seleccionado una música ‘ramplona’, ‘nada original’, ‘empalagosa’ y que siempre aparece de fondo interrumpiendo los diálogos del filme.⁵⁰ A mi juicio, estas recriminaciones son hasta cierto punto válidas porque el realizador escogió tanto réquiems como popurrís interpretados por algunos músicos del siglo XX que no tenían una referencia directa con la época. Sin embargo, resulta conveniente hacer notar a aquellos estudiosos que la elección musical del director fue una estrategia para resolver el gran contratiempo que se le presentó en el verano de 1996.

Por esas fechas, el compositor Alejandro Massó, quien había trabajado anteriormente con Gerardo Vera en *La otra historia de Rosendo Juárez*, le envió a este bloques musicales de cinco minutos de Ralph Vaughan Williams que hizo pasar por suyos.⁵¹ Cuando el realizador reconoció que una de las pistas se trataba de la canción *A Song for All Seas, All Ships*, buscó inmediatamente a los productores asociados (Saura y Garcillán) para expresar su descontento y echarle pleito a Massó, pues de haber pasado esa banda sonora les pudieron haber retirado la película por plagio (Gorostiza «Entrevista con Gerardo Vera» 2005: 95). Aunque se desconoce si hubo o no un enfrentamiento entre Vera y el compositor, lo

49.– Véase la página 122 del guion de Rafael Azcona para mayores detalles.

50.– Entre ellos se encuentran Rodríguez Marchante (1996), Pávez (1997), Holland (1997), Bejarano (1999), Martínez Torres (1999) y Utrera Macías (2000).

51.– Compositor inglés neorromántico que hizo música para documentales y películas de ficción, entre ellas *Scott of the Antarctic* (1948).

cierto es que desde ese entonces a este último se le ha vetado de la industria cinematográfica.⁵² De tal forma, sin tener música original, salvo la canción que recita Melíbea y que fue creada por Francisco Rico (Franco Anchelergues 2001: 534), el director se dedicó a trabajar a contrarreloj en la selección de distintas pistas que sacó de *El Corte Inglés*. Una vez incorporado el material ‘menos malo’ que pudo haber encontrado, la película lograría estrenarse en el otoño de ese mismo año.⁵³

El erotismo explícito como la tercera causa del fracaso de la película

La trasposición del erotismo al cine ha lidiado siempre «no solo contra dificultades creativas, sino contra los prejuicios de un público que a menudo [...] rechaza y estigmatiza las películas» (Herrera Moreno 2018: 81). Este último es el caso de la recreación de Vera, ya que la crítica considera que la dimensión sexual se utilizó excesivamente al grado de afectar el ritmo de la trama y ocasionar que el largometraje pareciera su propia parodia.⁵⁴ Incluso, académicos como Vázquez Medel e Iglesias creen que estos resultados pudieron evitarse si el director hubiese respetado los eufemismos y las sutilezas de los que Fernando de Rojas se valió para abordar este tema en la obra (2001: 139; 2013: 15).

El hecho de que ambos críticos reprochen desde un enfoque pro-literario que Vera no se sometió a las intenciones artísticas del autor primigenio y que ofreciera su interpretación sobre esta temática, es injusto y desatinado. En primer lugar, porque ignoran el hecho de que tanto el guionista como el realizador son co-autores junto con Rojas desde el momento en que decidieron hacer suyo el referente escrito. Esto se puede comprobar tanto en los créditos iniciales de la película como en las entrevistas en las que cada uno habla sobre sus intenciones para adaptar este clásico español al celuloide.⁵⁵

En segundo lugar, porque es evidente que los dos académicos no consultaron la narrativa histórica del cine español para justificar sus ideas y con ello entender que el tratamiento ‘febril’ o ‘casi obsesivo’ del sexo ha sido una seña de identidad del cine comercial desde los primeros años

52.– Resulta irónico que la mayoría de las fichas técnicas que aparecen en Internet y en los estudios sobre la película de *LC* de 1996 se dé crédito a Massó cuando no fue el compositor de la banda sonora. En la ficha que se ofrece al final de este artículo se excluye su nombre por obvias razones.

53.– De acuerdo con Gorostiza («Entrevista con Gerardo Vera» 2005: 95).

54.– Consúltense los artículos de Fernández Valentí (1996), Bejarano (1999) y Aguilar (2007) sobre este asunto.

55.– Así se lee al inicio de la película: «[a]daptación cinematográfica basada en la obra de Fernando de Rojas de Rafael Azcona y Gerardo Vera» (00:02:13).

de la restauración democrática.⁵⁶ A saber, con la supresión de la censura política y eclesial, el fenómeno conocido como el ‘destape nacional’ ocasionó una eclosión de libertad cinematográfica. Este hecho provocó a su vez que los recursos que eran utilizados en este ámbito para burlar o esquivar la fuerte censura, como los eufemismos, las elipsis u otras tácticas de camuflaje y simulación «no podían ya constituir un fin en sí mismos ni bastaban para componer un género artístico».⁵⁷

Las concesiones de tipo erótico serían casi inevitables en la recreación de *LC* dadas las mayores libertades que se gozan en plena era democrática.⁵⁸ Asimismo, porque estas licencias ya eran un común denominador, tanto artístico como ideológico, en la cinematografía de Gerardo Vera, contrario a otros profesionales del cine que utilizaron los pretextos literarios para zambullirse en erotomanías (Haro Tecglen 2005: 17). De tal modo, en este filme el director hace explícitas las escenas de sexo e, incluso, otros momentos subidos de tono, como el desnudo integral de Juan Diego Botto cuando sale de la bañera y la himenoplastia que realiza *Celestina* a una joven llamada Poncia. Esto porque quería demostrar que la sociedad española de mediados de los noventa «era de lo más conservadora [y desculturizada], que [iba] para atrás, [en contraste con la del siglo XVI que] vivía la sensualidad y carnalidad sin tabúes».⁵⁹

Si bien la crítica relaciona con frecuencia la explotación del erotismo como una de las razones por las que este hipertexto alcanzara su éxito taquillero (Pávez 1997: 24; Barriuso 1996: 90; Utrera Macías «La *Celestina*» 2001: 1294), es preciso observar dicho logro de una manera menos reduccionista. Es decir, como la liberación, quizás metafórica, de una obra que sufrió la opresión del régimen de Franco porque sus temáticas principales atentaban contra la patria, «¡Una, Grande y Libre!» (Mérida Jiménez 2016: 180). Una vez desmantelada la censura, abordar estos temas de manera abierta y directa, incluyendo la dimensión sexual, se convirtió en un imperativo para las recreaciones basadas en este clásico, sobre todo

56.– De acuerdo con Ponce (2004: 72), Herrera Moreno (2018: 82), Wheeler (2014: 216), Sánchez Noriega (2018: 562) y Gómez (2017: 44).

57.– Así lo indica Jaime (2000: 141).

58.– Por supuesto, esto no quiere decir que la censura esté ausente en la actualidad, pues se sigue manifestando a través de varias formas como la clasificación de los filmes en función de la edad de la audiencia (Ponce 2004: 61) y, en mi opinión, con la imposición de la fidelidad textual tanto para adaptar las obras canónicas a los medios audiovisuales como para evaluar sus resultados.

59.– Vera, citado en García («El amor» 1996: s.p.). A mi juicio, la opinión del realizador está de cierto modo relacionada con lo que ocurría en el contexto político de ese entonces con la creciente desilusión de la sociedad hacia los valores progresistas del Partido Socialista Obrero Español (PSOE) y el intento de recuperar las tradiciones conservadoras. De hecho, el triunfo del PP en el referendo de marzo de 1996 afianzaría este cambio ideológico, precisamente cuando Aznar nombra a la ultraconservadora Esperanza Aguirre, frecuentemente comparada con Margaret Thatcher, como dirigente del Ministerio de Educación y Cultura (Kinder 1997: 23).

las de teatro. Sin embargo, tuvieron que pasar veintisiete años desde que se estrenó del primer T2 cinematográfico de *LC* para tratar públicamente los pasajes que alguna vez fueron irrepresentables o incómodos en los estertores de la dictadura.

La interpretación de los protagonistas como causa del fracaso de la película

Un último lastre que se le atribuye a la recreación de 1996 es la falta de fuerza interpretativa de Juan Diego Botto y Penélope Cruz para lograr convencer al público de que existe un amor exacerbado y discontinuo entre los personajes protagónicos, en vez de un amor romántico y genuino.⁶⁰ Como consecuencia de este trabajo actoral y de un recitado de diálogos que hacen que «lo cómico no tenga gracia [y] que lo trágico sea hilarante» (Maqueda Cuenca 2002: 404), al Calisto y a la Melibea fílmicos se les ha equiparado como una mala versión de Romeo y Julieta (Holland 1997: s.p.; Schwartz 2008: 215; Gómez 2017: 47). Críticos como Franco Anchelergues, Utrera Macías y Puértolas señalan que el error de Vera fue haber presentado el enamoramiento súbito entre los jóvenes nobles como un hecho prenarrativo, es decir, dando por sentado que ambos se conocen desde el inicio (2001: 535; «La Celestina» 2001: 1294; 2014: 40-6). De tal manera, creen que esto afectó a que el carácter romántico entre ellos nunca se pusiera a prueba en el filme y, por ende, se facilitara el trabajo de Celestina.

Por su parte, Gerling insinúa que esta situación pudo haber sido diferente si el director hubiera ofrecido en el hipertexto una lectura crítica sobre la moral de castigo y pecado presente en la obra fuente. Así, la imagen tragicoheroica de los jóvenes, sobre todo la de Melibea, habría quedado contrarrestada al final de la película, en el momento en que se presentara al suicidio como una falta grave contra la moral (2013: 648). La solución que ofrece Iglesias no está del todo alejada de la observación anterior, ya que cree que Vera debió haber ejecutado la parodia que Rojas hace del amor cortés y con ello, el componente cómico que le acompaña en el texto (2013: 12-3). Esto último con el propósito de dotar a los espectadores de conocimientos literarios y así para que estos lleguen a entender que Calisto y Melibea son la antítesis de los amantes cortesés del género sentimental del Medioevo.

Desde esta visión literaria-didáctica, la académica cree que los jóvenes nobles tenían que haberse representado en el filme como individuos anti-

60.— Así lo confirman Bejarano (1990: 207), Martínez Torres («Sensual» 1996: s.p.), Fernández Valentí (1996: 5), García Posada (1996: 99), Rodríguez Marchante (1996: 92), Schwartz (2008: 215), Franco Anchelergues (2001: 537), Aguilar (2007: 232), Benavent (2000: 155) y Utrera Macías («La Celestina» 2001: 1294).

heroicos y deshonrosos, cuyas muertes están rodeadas de circunstancias ridículas (2013: 16-7). En el caso de Calisto, este muere como consecuencia accidental del plan de Areúsa, Elicia y el rufián Centurio, que nunca se iba a ejecutar, y no por salvar a sus criados y a su amada de un peligro real. Y, en el de Melibea, esta se suicida porque no puede gozar más del placer erótico al lado de un hombre cobarde y ridículo que la ha deshonrado.

Al igual que a Mérida Jiménez, la valoración hostil que Iglesias hace sobre el tratamiento del amor cortés en el filme me parece inquietante porque exige al realizador y a los futuros adaptadores de *LC* «un acercamiento de corte filológico, a todas luces imposible» (2016: 189). Como víctima de la fidelidad textual, la académica elabora su argumento únicamente a partir de la comparación directa entre el hipotexto y la película, ignorando aspectos tan importantes como las circunstancias extracine-matográficas que rodearon el proceso de adaptación y, principalmente, la voz autorial de Vera. Es decir, el relato sobre las intenciones que este tuvo para recrear la obra de Rojas al celuloide.⁶¹ A partir de dicha información, Iglesias y otros críticos que defienden la aproximación de la fidelidad entenderían que el director en verdad se debió a su público y a perseguir sus intereses artísticos.⁶²

Como ya indiqué en párrafos anteriores, el cineasta se propuso realizar un T2 personal que no fuera revisionista con el fin de mostrar los conflictos entre la razón y la pasión a la luz de la contemporaneidad. De ahí que tanto los temas como el lenguaje del hipotexto recibieran un tratamiento según los discursos de finales del siglo xx con el propósito de hacerlos asequibles a su audiencia. Por consiguiente, nunca estuvo dentro de sus planes ofrecer una cátedra audiovisual sobre el tema de la parodia del amor cortés ni mucho menos que esta fuese el móvil de la película, naturalmente porque nunca la detectó en la obra, salvo la caricaturización de Calisto. En cambio, lo que el director se había planteado fue hacer clara en la pantalla grande la diferencia entre el amor cortesano (el que viven las prostitutas y los criados de Calisto) y el amor cortés (Sogetel 1996: s.p.). Es decir, aunque ambos discurren por cauces estrechos y determinados, el primero no posee la trascendencia espiritual que al segundo se le supone.

Ahora bien, Gerardo Vera coincide con la crítica que la visión fatalista del amor que intentó plasmar en la película fracasó. En su opinión, esto se debió en gran medida a que Juan Diego Botto y Penélope Cruz no fueron permeables al trabajo de dirección como el resto del reparto por la actitud pequeño-burguesa que adoptaron a lo largo del rodaje («Entrevista personal»). Como consecuencia, los histriones construyeron a Calisto

61.— Este relato se puede localizar en diversos paratextos como entrevistas, declaraciones de los responsables de la producción, folletines de prensa, artículos de revistas, etc.

62.— Conuerdo con Mérida Jiménez que Utrera Macías, Vázquez Medel y Franco Anchelegues forman parte de este grupo de críticos, pues en sus trabajos evalúan las recreaciones cinematográficas de *LC* a partir de la fidelidad textual.

y a Melibea aparte con Cristina Rota, totalmente desincronizados respecto a como él los había concebido (Gorostiza «Entrevista con Gerardo Vera» 2005: 92). Es decir, con el cliché de enamorados, muy en la línea de los personajes de Shakespeare.⁶³

Esta actitud y la condición moral-religiosa que Penélope Cruz impuso a la producción tampoco ayudarían a la hora de grabar las escenas de sexo entre los protagonistas.⁶⁴ A saber, Vera cree que ambos actores pactaron en que la actriz no se desnudaría o enseñaría su cuerpo en todo el filme («Entrevista personal»). Por consiguiente, sus escenas serían mucho más recatadas en contraste con las de los personajes del mundo bajo celestinesco en que dan vuelo a sus impulsos sexuales. Desafortunadamente, los malentendidos con el realizador y el trabajo interpretativo que los actores decidieron realizar serían evidentes en el producto final, al grado de no conseguir ninguna nominación a los premios cinematográficos de 1997 en las categorías de ‘Mejor película’, ‘Mejor actor’ y ‘Mejor actriz’.

En cuanto a la escena inicial que Franco Anchelegues, Utrera Macías y Puértolas critican en sus trabajos, el realizador responde que Azcona había planeado en su guion que la obsesión de Calisto por Melibea se daría cuando este entra al huerto de la joven en busca de su azor.⁶⁵ Sin embargo, Vera creyó conveniente trasladar este primer encuentro a la catedral donde se celebra misa y, posteriormente, en el mercado en donde ambos tienen la oportunidad de conversar («Entrevista personal»). Por un lado, para ajustar la trama al tiempo cinematográfico. Y, por otro, para intensificar la sátira clerical del texto fuente en el momento en que Calisto recita palabras blasfemas dentro del recinto y declara ser devoto de Melibea.

Conclusión

Sin lugar a dudas, los cuatro aspectos discutidos fueron un lastre para la recreación de *LC*. Con el paso del tiempo, Gerardo Vera superaría esta mala experiencia profesional, por una parte, realizando en 1999 su cuarto largometraje al lado de la guionista Ángeles González Sinde, aunque motivado por los consejos que Azcona le ofreció. *Segunda piel* sería el proyecto que el director tanto había querido hacer en su carrera (Vera, citado en Reviriego 2000: s.p.). De tal manera, tendría la oportunidad de

63.– Vera recuerda que le insistió en varias ocasiones a Penélope Cruz interpretar a la hija de Pleberio como «una mujer mucho más carnal, sensual, fuerte, para nada lírica e infantil, y con un pensamiento muy audaz para la época». Sin embargo, esta no fue permeable a sus directrices («Entrevista personal»).

64.– La inhibición sexual de Penélope Cruz en la pantalla comenzaría poco después de que estelarizara *Jamón, Jamón* y se mantendría así durante la relación sentimental que mantuvo con el cantante Nacho Cano (Penélope Cruz, citada en Ponga 2007: 84; Guzmán 1996: 54).

65.– Consúltense las páginas 4-8 del guion de *La Celestina* de Rafael Azcona para más detalles sobre esta escena.

plasmar toda su creatividad y carácter subversivo, sin estar atado como antes a un pretexto literario ni mucho menos a un proyecto de encargo.⁶⁶

Por otra parte, tendría la ocasión de reunirse con Juan Diego Botto para hablar sobre el desencuentro que tuvieron durante el rodaje de *LC*. Tras limar asperezas, Vera empezaría a apreciar más las intervenciones del joven en diferentes filmes (Gorostiza «Entrevista con Gerardo Vera» 2005: 93). Sin embargo, esto nunca ocurrió con Penélope Cruz.

Por último, en la entrevista que le realicé al director, este confesó que para enmendar por completo los errores que cometió en ese entonces, habría tenido que volver a adaptar la obra de Rojas al cine. De haberlo hecho, habría apostado, para los roles de Calisto y Melibea, por talento que fuera joven y desconocido en el mundo del espectáculo. Para el papel de *Celestina* habría optado por otra actriz tan estupenda como Terele Pávez, pero que fuera menos temperamental y conflictiva con el reparto y a la hora de memorizar sus diálogos. Asimismo, habría contado la trama desde otras perspectivas, logrando sacar a la luz nuevas temáticas o discusiones.

En este artículo se ha visto que los críticos, en su papel de ‘censores’ de la etapa democrática, reprendieron a Gerardo Vera por haberse aventurado en la adaptación de uno de los textos clásicos españoles más importantes. Además, con el condicionante de la fidelidad textual o al espíritu han intentado fijar los límites de interpretación de esta obra según las áreas en que se especializan para castigar por igual los momentos en que el T2 diverge y converge con esta. Como consecuencia, sus estudios muestran un evidente desenfoque epistemológico, puesto que parecen ignorar, en primer lugar, que *La Celestina* es uno de los libros por excelencia abierto a lecturas e interpretaciones. Y, en segundo, que toda recreación también es un proceso abierto, alimentado de herencias anteriores, hecho de acumulaciones, repeticiones, transformaciones y variaciones.⁶⁷

A partir de tales ideas, he dirigido este artículo para desaprobar los apriorismos literarios y ahistóricos de la crítica. De tal manera, es posible reconocer que el hipertexto cinematográfico de *La Celestina* de 1996 es resultado no solo de los intereses artísticos e ideológicos de Vera y de las tendencias cinematográficas de los años noventa, sino también de la lucha del director en contra de una censura creativa aún vigente. Por tal motivo, lejos de concluir que la película reduce el hipotexto a cenizas con sus cambios, innovaciones y errores, es menester valorarla como un triunfo de la tradición celestinesca, porque aborda abierta y directamente las temáticas que fueron vedadas en la primera recreación cinematográfica durante los estertores del Franquismo.

66.— Contrario al ‘cine de autor’, el ‘cine de encargo o anónimo’ fue una tendencia de los años noventa en que los productores solían encomendar proyectos filmicos a determinados directores (Castro de Paz y Pena Pérez 2005: 76).

67.— De acuerdo con Helbo (citado en Pérez Bowie 2004: 289).

Bibliografía

- AFP, «La Celestina se vuelve película». *El Tiempo*, 6 jul 1994, <<https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-165910>>. Último acceso 8 sep. 2021.
- AGUILAR, Carlos, «La Celestina». *Guía del cine español*. Cátedra, 2007, pp. 231-232.
- AGUILAR, Carlos, y Jaume GENOVER, «Maribel Verdú». *Las estrellas de nuestro cine: 500 biofilmografías de intérpretes españoles*. Alianza, 1996, pp. 651-652.
- AMASUNO SÁRRAGA, Marcelino V, «Hacia un contexto médico para ‘Celestina’: dos modalidades curadoras frente a frente». *Celestinesca*, 23, 1-2 (1999), pp. 87-124.
- ANDREU, Cristina, *Cuadernos de rodaje: La Celestina*. Archivo personal, 1996.
- ANGULO, Jesús, «Realidad, humor y vitriolo: el mundo según Azcona». *Nosferatu*, 33 (2000), pp. 29-48.
- ARENAS, José, «Nueva versión cinematográfica de la obra de Fernando de Rojas». *ABC*, 25 ago 1995, p. 69.
- , «Gerardo Vera vuelve al cine con una versión del clásico de Rojas». *ABC*, 3 nov 1996, p. 98.
- ARMENDÁRIZ, Montxo (dir.), *Tasio*, con la actuación de José María Asín, Patxi Bisquert, Enrique Goicoechea, Paco Hernández, Amaia Lasas, Elías Querejeta Producciones Cinematográficas S.L., 1984.
- AZCONA, Rafael, *Guion de La Celestina*. Sogetel/ LolaFilms, 1996.
- BATJIN, Mijail, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*. Barral Editores, 1974.
- BARBÁCHANO, Carlos J, *Entre cine y literatura*. Prames, 2000.
- BARÓN PALMA, Emilio, «Pármeno: la liberación del ser auténtico. El antihéroe». *Cuadernos hispanoamericanos*, 317 (1976), pp. 383-400.
- BARRIUSO, Jorge, «Cualquier tiempo pasado fue mejor». *Cinemanía*, 26 (1996), pp. 88-91.
- BEJARANO, Fernando, «La Celestina». *Cine para leer. Equipo reseña*. Ediciones Mensajero, 1999, pp. 205-207.
- BELTRÁN, Rafael, «Paralelismos en los enamoramientos de Calisto y Tirant lo Blanc: los primeros síntomas del *mal de amor*». *Celestinesca*, 12, 2 (1988), pp. 3-13.
- BENAVENT, Francisco María, *Cine español de los noventa*. Mensajero, 2000.

- BIGAS LUNA, José Juan (dir.), *Jamón, Jamón*, con la actuación de Stefania Sandrelli, Anna Galiena, Penélope Cruz, Jordi Mollà, Javier Bardem, Filmaura, 1992.
- BOTTA, Patrizia, «Itinerarios urbanos en la *Celestina* de Fernando de Rojas». *Celestinesca*, 18, 2 (1994), pp. 113-132.
- CAPARRÓS LERA, José María, *Historia crítica del cine español (desde 1897 hasta hoy)*. Ariel, 1999.
- , *La pantalla popular*. Ediciones AKAL, 2005.
- CASTELLS Ricardo, «Burton's *The Anatomy of Melancholy*: A Seventeenth-Century View of *Celestina*». *Celestinesca*, 20, 1 (1996), pp. 57-73.
- CASTRO DE PAZ, José Luis, y J. J. PENA PÉREZ, *Cine español. Otro trayecto histórico. Nuevos puntos de vista. Una aproximación sintética*. IVAC, 2005.
- COBOS, Juan, et al., «Berlanga: perversiones de un soñador». *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, 1996, <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/berlanga-perversiones-de-un-sonador/>>. Último acceso 8 sep. 2021.
- CUERDA, José Luis (dir.), *La lengua de las mariposas*, con la actuación de Fernando Fernán Gómez, Manuel Lozano, Uxía Blanco, Gonzalo Martín Uriarte, Jesús Castejón, Sogetel, 1999.
- DEVLIN, John, *The Celestina: A Parody of Courtly Love. Towards a Realistic Interpretation of the Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Anaya - Las Américas, 1971.
- DEYERMOND, Alan D., «The Text-Book Mishandled: Andreas Capellanus and the Opening Scene of *La Celestina*.» *Neophilologus*, 45 (1961), pp. 218-221.
- , «Hilado-Cordón-Cadena: Symbolic Equivalence in *La Celestina*.» *Celestinesca*, 1.1 (1977), pp. 6-12.
- «Entrevista personal a Gerardo Vera». 11 nov 2017, Madrid, España.
- FERNÁNDEZ-ARDAVÍN, César (dir.), *La Celestina*, con la actuación de Julián Mateos, Elisa Ramírez, Amelia de la Torre, Gonzalo Cañas, Antonio Medina, Aro Films, 1969.
- FERNÁNDEZ RUBIO, Andrés, «Terele Pávez entra en las venas de *La Celestina*». *El País*, 3 sep 1995, <https://elpais.com/diario/1995/09/03/cultura/810079201_850215.html>. Último acceso 8 sep. 2021.
- FERNÁNDEZ SANTOS, Jesús (dir.), *La Celestina (Los libros)*, con la actuación de María Luisa Ponte, Tony Isbert, Carmen Maura, José Yepes, Luis Gaspar, TVE, 1974.
- FERNÁNDEZ VALENTÍ, Tomás, «La Celestina, un clásico descafeinado». *Revista Dirigido*, 252 (1996), p. 5.
- FRAKER, Charles F., «The Four Humors in *Celestina*». *Fernando de Rojas and 'Celestina': Approaching the Fifth Centenary*, edited by Ivy A. Corfis and Joseph T. Snow. Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1993, pp. 129-153.

- FRANCO ANCHELERGUES, Vicente, «La Celestina y el cine». *Congreso Internacional de La Celestina, V Centenario (1499-1999), 27 de septiembre - 1 de octubre de 1999, Salamanca, Talavera de la Reina, Toledo, La Puebla de Montalbán*, editado por Felipe B. Pedraza Jiménez y Gemma Gómez, Universidad Castilla la Mancha, 2001, pp. 531-538.
- FREND, Charles (dir.), *Scott of the Antarctic*, con la actuación de John Mills, Diana Churchill, Harold Warrender, Anne Firth, Derek Bond, Ealing Studios, 1948.
- GARCÍA, Rocío, «Calisto y Melibea, en un convento de Guadalajara». *El País*, 19 oct 1995, <https://elpais.com/diario/1995/10/19/cultura/814057210_850215.html>. Último acceso 8 sep. 2021.
- , «Gerardo Vera descubre que ‘el amor es el sentimiento menos compartido’». *El País*, 5 nov 1996, <https://elpais.com/diario/1996/11/05/cultura/847148415_850215.html>. Último acceso 8 sep. 2021.
- GARCÍA POSADA, Miguel, «La Celestina». *El País* 21 nov 1996, <https://elpais.com/diario/1996/11/21/cultura/848530813_850215.html>. Último acceso 8 sep. 2021.
- GERLING, David-Ross, «La Celestina, ¿obra dramática o guion de cine». *II Congreso Internacional Historia, Literatura y Arte en el Cine Español y Portugués: «De los orígenes a la revolución tecnológica del siglo XXI», 26-28 de junio de 2013, Salamanca*, editado por María Emma Camarero Calandria y María Marcos Ramos, Universidad de Salamanca, 2013, pp. 645-652.
- GÓMEZ, José Luis, «La pasión creadora». *Gerardo Vera: reinventar la realidad*, editado por Jorge Gorostiza, Iberautor Promociones Culturales, 2005, pp.15-16.
- GÓMEZ, María Asunción, *Del escenario a la pantalla: la adaptación cinematográfica del teatro español*. UNC Department of Romance Languages, 2017.
- GÓMEZ MONTERO, Andrés Vicente, «Un hombre ilustrado». *Gerardo Vera: reinventar la realidad*, editado por Jorge Gorostiza, Iberautor Promociones Culturales, 2005, pp. 19-20.
- GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, Luis, «Algunas consideraciones sobre la criada Lucrecia». *Celestinesca*, 32, 1-2 (2008), pp. 151-163.
- GOROSTIZA, Jorge, «Introducción». *Gerardo Vera: reinventar la realidad*, editado por Jorge Gorostiza, Iberautor Promociones Culturales, 2005, pp. 25-48.
- , «Entrevista con Gerardo Vera». *Gerardo Vera: reinventar la realidad*, editado por Jorge Gorostiza, Iberautor Promociones Culturales, 2005, pp.109-142.
- GUBERN Román, «Rafael Azcona». *Rafael Azcona, con perdón*, editado por Luis Alberto Cabezón García, Instituto de Estudios Riojanos, 1997, pp. 58-59.
- GUTIÉRREZ ARAGÓN, Manuel (dir.), *La noche más hermosa*, con la actuación de José Sacristán, Victoria Abril, Fernando Fernán Gómez, Bibí Andersen, Óscar Ladoire, Luis Megino, P.C., 1984.

- GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco, *et al.*, «Tercera mesa redonda: las adaptaciones». *Literatura y Cine*. Fundación Caballero Bonald, 2002, pp. 105-129.
- GUTIÉRREZ SÁNCHEZ, Julia Sabina, *Rafael Azcona: el guionista como creador*. Sial Pigmalión, 2018.
- GUZMÁN, Almudena, «Entrevista». *ABC*, 21 nov 1996, pp. 54-56.
- HALL MARTIN, June, *Love's Fools: Aucassin, Troilus, Calisto and the Parody of the Courtly Lover*. Tamesis Books, 1972.
- HARO TECGLÉN, Eduardo, «Gerardo Vera, un artista contemporáneo». *Gerardo Vera: reinventar la realidad*, editado por Jorge Gorostiza, Iberautor Promociones Culturales, 2005, pp.17-18.
- HEREDERO, Carlos F., *20 nuevos directores de cine español*. Alianza, 1999.
- HERNÁNDEZ RUIZ, Javier, «La Celestina, don Juan y el Quijote en las pantallas. Luces y sombras de sus recreaciones audiovisuales». *Tres mitos españoles: La Celestina, Don Quijote, Don Juan*. Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2004, pp. 133-169.
- HERRERA MORENO, José Manuel, «La recepción popular de *La pasión turca* (Antonio Gala/Vicente Aranda)». *Recepción y canon de la literatura española en el cine*, editado por Rafael Malpartida Tirado, Editorial Síntesis, 2018, pp. 81-92.
- HOLLAND, Jonathan, «Celestina. » *Variety*, 11 Jan 1997, <<https://variety.com/1997/film/reviews/celestina-1200448514/>>. Accessed 8 Sep. 2021.
- IGLESIAS, Yolanda, «Los grandes ausentes en la adaptación cinematográfica de *La Celestina* de Gerardo Vera: el humor, la parodia y el público». *Lemir*, 17 (2013), pp. 9-22.
- INSTITUTO DE LA CINEMATOGRAFÍA Y DE LAS ARTES VISUALES, *Cine español. Tendencias*. Ministerio de Cultura, 2003, <<http://www.mecd.gov.es/dms/mecd/cultura-mecd/areas-cultura/cine/informacion-servicios/in/informes-publicaciones/EvolucCineEsp1996-2003.pdf>>. Último acceso 8 sep. 2021.
- JAIME, Antoine, *Literatura y cine en España (1975-1995)*. Cátedra, 2000.
- KINDER, Marsha, «Refiguring Socialist Spain: An Introduction. » *Refiguring Spain: Cinema/Media/Representation*, edited by Marsha Kinder, Duke University Press, 1997, pp. 1-32.
- LACARRA, María Eugenia, «La parodia de la ficción sentimental en la *Celestina*». *Celestinesca*, 13, 1 (1989), pp. 11-29.
- LADERO QUESADA, Miguel Ángel, «Aristócratas y marginales: aspectos de la sociedad castellana en *La Celestina*». *Espacio, tiempo y forma. Serie III, Historia medieval*, 3 (1990), pp. 95-120.
- LOLAFILMS, «La Celestina. Gerardo Vera (Press-book de la película)». LolaFilms, 1996, <[http://lolafilms.com/es-es/cineastas-con-lolafilms/cineastas/la-celestina-gerardo-vera-\(press-book-de-la-pel%C3%ADcula\).aspx](http://lolafilms.com/es-es/cineastas-con-lolafilms/cineastas/la-celestina-gerardo-vera-(press-book-de-la-pel%C3%ADcula).aspx)>. Último acceso 8 sep. 2021.
- LUNA, Alicia, *Matad al guionista...y acabaréis con el cine*. Nuer, 2000.

- MACCIUCI, Raquel, «*La casa de Bernarda Alba*: una relectura cinematográfica. Sobre *Belle Époque* de Fernando Trueba». *Dos centenarios. Generación del 98. Federico García Lorca. Estudios críticos*, editado por Elisa Rey, Ediciones Academia del Sur, 2001, pp. 181-190.
- MAQUEDA CUENCA, Eugenio, «Teatro, adaptación cinematográfica y reescritura». *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo xx. Actas del XI Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la UNED, Madrid, Casa de América, 27-29 de junio de 2001*, editadas por José Romera Castillo, Visor Libros, 2002, pp. 399-406.
- MARTÍNEZ, Luis, «*La Celestina*». *El País*, 27 abr 1994, <https://elpais.com/diario/1999/04/27/radiotv/925164013_850215.html>. Último acceso 8 sep. 2021.
- MARTÍNEZ MOLINA, Julio, «*La Celestina*: Vera y Azcona versionan un clásico de Fernando de Rojas». *5 de septiembre*, 17 mar 2017, <<http://www.5septiembre.cu/la-celestina-vera-y-azcona-versionan-un-clasico-de-fernando-de-rojas/>>. Último acceso 8 sep. 2021.
- MARTÍNEZ TORRES, Augusto, «Sensual versión de un clásico». *El País*, 11 nov 1996, <https://elpais.com/diario/1996/11/11/cultura/847666810_850215.html>. Último acceso 8 sep. 2021.
- , «*La Celestina*». *Diccionario Espasa Cine Español*. Espasa, 1999, p. 177.
- MÉRIDA JIMÉNEZ, Rafael M., «*Celestina* ante el séptimo arte». *Brujas de cine*, editado por María Jesús Zamora Calvo, Abada Editores, 2016, pp. 177-196.
- METZ, Christian, «El decir y lo dicho en el cine, ¿hacia la decadencia de lo verosímil?». *Lo verosímil*, editado por Eliseo Verón, Editorial Tiempo contemporáneo, 1970, pp. 11-30.
- MIRA, Carles (dir.), *Jalea real*, con la actuación de Mario Pardo, Berta Riaza, Mapi Sagasetta, Luis Ciges, Guillermo Montesinos, Mercury Films, 1981.
- MIRÓ, Pilar (dir.), *El perro del hortelano*, con la actuación de Emma Suárez, Carmelo Gómez, Ana Duato, Fernando Conde, José Lifante, Ángel de Andrés López, LolaFilms, 1996.
- MONCHO AGUIRRE, Juan de Mata, *Teatro capturado por la cámara. Obras teatrales españolas en el cine (1898-2009)*. Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, 2012.
- MONTERDE, José Enrique, *Veinte años de cine español (1973-1992). Un cine bajo la paradoja*. Paldós, 1993.
- , «Poderoso caballero es don dinero...El valor industrial de las adaptaciones literarias». *La imprenta dinámica. Literatura española en el cine español*, editado por Carlos F. Heredero, Cuadernos de la Academia, 11-12 (2002), pp. 485-518.
- MORROS MESTRES, Bienvenido, «*Areúsa* en *La Celestina* de la *Comedia* a la *Tragicomedia*». *Anuario de estudios medievales*, 40, 1 (2010), pp. 355-385.

- NEVILLE, Edgar (dir.). *La vida en un hilo*, con la actuación de Conchita Montes, Rafael Durán, Guillermo Marín, Julia Lajos, María Brú, E. Neville/ Exclusivas Salete-Jimeno, 1945.
- PASOLINI, Pier Paolo (dir.), *Medea*, con la actuación de Maria Callas, Massimo Girotti, Laurent Terzieff, Giuseppe Gentile, Margareth Clémenti, San Marco, 1969.
- PÁVEZ, Celestino, «Consultorio. Contesta Mr. Belvedere». *Fotogramas*, 1.840 (1997), pp. 24-5.
- PAYÁN, Miguel Juan, *El cine español de los 90*. Ediciones J.C., 1993.
- PÉREZ BOWIE, José Antonio, «La adaptación cinematográfica a la luz de algunas aportaciones teóricas recientes». *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 13 (2004), pp. 277-300.
- PONCE, José M., *El destape nacional*. Glénat, 2004.
- PONGA, Paula, «Penélope Cruz: un ángel de armas tomar». *Fotogramas*, 1.962 (2007), pp. 82-88.
- PUERTO MORO, Laura, «La Celestina, ¿una obra para la postmodernidad? Parodia religiosa, humor, 'nihilismo'». *Celestinesca*, 32, 1-2 (2008), pp. 245-263.
- PUÉRTOLAS, Soledad, «La Celestina». Cine y literatura: un matrimonio de conveniencia, Biblioteca Nacional de España, 6 may 2014, Madrid, España, <<https://www.youtube.com/watch?v=J6cbvi3ILrU>>. Último acceso 8 sep. 2021.
- RAPPENEAU, Jean-Paul (dir.), *Cyrano de Bergerac*, performances by Gérard Depardieu, Anne Brochet, Vincent Perez, Jacques Weber, Roland Bertin, MGM, 1990.
- REVIRIEGO, Carlos, «'Segunda piel', de Gerardo Vera». *El cultural*, 9 enero 2000, <<https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-165910>>. Último acceso 8 sep. 2021.
- RIAMBAU, Esteve, «El periodo 'socialista' (1982-1992)». *Historia del cine español*, editado por Román Gubern et al., Cátedra, 2009, pp. 399-454.
- RODRÍGUEZ MARCHANTE, E., «'La Celestina': adaptarse o morir». *ABC*, 9 nov 1996, p. 92.
- RUSSELL, Peter E., «Introducción». *Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea* de Fernando de Rojas, Castalia, 1991, pp. 11-173.
- SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis, «Cine español: de la transición al nuevo siglo». *Historia del cine. Teorías, estéticas, géneros*, editado por José Luis Sánchez Noriega, Alianza Editorial, 2018, pp. 560-584.
- SANTAMARINA, Antonio, «Del optimismo renacentista a la crisis barroca. Las adaptaciones cinematográficas del Siglo de Oro». *La imprenta dinámica. Literatura española en el cine español*, editado por Carlos F. Heredero, Cuadernos de la Academia, 11-12 (2002), pp. 147-164.
- SARDÓN NAVARRO, Isabel María Sonia, «Formas del Carnaval en el Teatro. Del 'realismo grotesco' de Aristófanes, a los 'criados' de la comedia de Menandro». *Castilla: estudios de literatura*, 21 (1996), pp. 195-212.

- SARTORI, Beatrice, «Cálida Penélope Cruz». *Fotogramas*, 1.838 (1996), pp. 82-88.
- SAURA, Carlos (dir.), *El amor brujo*, con la actuación de Antonio Gades, Cristina Hoyos, Laura del Sol, Juan Antonio Jiménez, Emma Penella, La Polaca, Emiliano Piedra P.C., 1986.
- , «Sobre Rafael Azcona». *Rafael Azcona: el guionista como creador*, editado por Julia Sabina Gutiérrez Sánchez, Sial Pigmalión, 2018, pp. 11-14.
- SCHWARTZ, Ronald, «Other Notable Films. » *Great Spanish Films since 1950*. Scarecrow Press, 2008, pp. 171-244.
- SEVERIN, Dorothy, «El humor en *La Celestina*». *Estudios sobre «La Celestina»*, editado por Santiago López Ríos, Clásicos y críticos, 2001, pp. 327-354. (Publicado originalmente en inglés bajo el título «Humour in *La Celestina*» en *Romance Philology*, 32 (1978-1979), pp. 274-291.
- SNOW, Joseph T., «*Celestina's houses*. » *The Bulletin of Hispanic Studies*, 86, 1 (2009), pp. 133-142.
- SOGETEL, *Dossier de prensa: La Celestina*. LolaFilms, 1996.
- TAMAYO, José (dir.), *La Celestina*, con la actuación de Irene Gutiérrez Caba, Teresa Rabal, Terele Pávez, Gaby Álvarez, Amaya Curieses, Representación del Teatro de la Comedia, Madrid, 1978.
- TELEVISIÓN ESPAÑOLA, *Cuentos de Borges* (serie), RTVE, 1993.
- TORRE, Claudio de la (dir.), *La vida en un hilo (obra de teatro)*, con la actuación de Mari Carmen Díaz de Mendoza, Luis Prendes, Ángel Picazo, María Luisa Moneró, María Isabel Pallarés, 5 mar 1959, Teatro María Guerrero, Madrid.
- TORREIRO, Miritto, «Una cierta normalidad. El paisaje de las adaptaciones en los años noventa». *La imprenta dinámica. Literatura española en el cine español*, editado por Carlos F. Heredero, Cuadernos de la Academia, 11-12 (2002), pp. 147-164.
- TRUEBA, Fernando (dir.), *Belle Époque*, con la actuación de Jorge Sanz, Penélope Cruz, Fernando Fernán Gómez, Miriam Díaz Aroca, Ariadna Gil, Maribel Verdú, LolaFilms, 1992.
- UTRERA MACÍAS, Rafael, «Representación cinematográfica de mitos literarios: 'Carmen' y 'Celestina', 'don Quijote' y 'don Juan' según el cine español». *Versants*, 37 (2000), pp. 197-230.
- , «*Don Quijote, Don Juan y La Celestina* vistos por el cine español». *V Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro, 20-24 de julio de 1999, Munster*, editado por Christoph Strosetzki, Iberoamericana Veuvvert, 2001, pp. 1286-1295.
- VAUGHAN WILLIAMS, Ralph, «A Song for All Seas. » *A Sea Symphony*, EMI Classics, 1989.
- VÁZQUEZ MEDEL, Manuel Ángel, «La Celestina, de la literatura al cine». *Celestina: recepción y herencia de un mito literario*, editado por Gregorio Torres Nebrera, Universidad de Extremadura, 2001, pp. 121-145.

- VERA, Gerardo (dir.), *Una mujer bajo la lluvia*, con la actuación de Ángela Molina, Antonio Banderas, Imanol Arias, Kiti Mánver, Marta Fernández Muro, Sogetel, 1992.
- , *La otra historia de Rosendo Juárez*, con la actuación de Antonio Banderas, Fernando Guillén, Pastora Vega, Santiago Ramos, María Asquerino, TVE, 1993.
- , *La Celestina*, con la actuación de Penélope Cruz, Terele Pávez, Diego Botto, Jordi Mollà, Nacho Novo, LolaFilms, 1996.
- , «Ocho personajes para un amor fatal». *Fotogramas*, 1.837 (1996), pp.142-143.
- , *Segunda piel*, con la actuación de Javier Bardem, Jordi Mollà, Ariadna Gil, Cecilia Roth, Mercedes Sampietro, LolaFilms, 1999.
- WHEELER, Duncan, «Back to the Future: Repackaging Spain's Troublesome Past for Local and Global Audiences. » *(Re)viewing Creative, Critical and Commercial Practices in Contemporary Spanish Cinema*, edited by Duncan Wheeler and Fernando Canet, Intellect, 2014, pp. 205-234.
- YNDURÁIN Domingo, «Un aspecto de 'La Celestina'». *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, 2012, <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/berlanga-perversiones-de-un-sonador/>>. Último acceso 8 sep. 2021.

Anexo: Ficha técnica completa
(revisada y corregida por Gerardo Vera)

La Celestina (1996)

Equipo técnico y artístico

Director:	Gerardo Vera
Ayudantes de dirección:	Arantxa Aguirre Carballeira y Daniel Cebrián Torallas
Script:	Yuyi Beringola Bayón y Raimundo García Fernández
Auxiliar de dirección:	Ana Serret Ituarte
Meritorio de dirección:	Vicente Vieitez Martín
Guion:	Rafael Azcona
Argumento:	Adaptación cinematográfica basada en la obra de Fernando de Rojas de Rafael Azcona y Gerardo Vera
Diálogos adicionales:	Francisco Rico
Productor:	Andrés Vicente Gómez Montero
Productores asociados:	Antonio Saura y Fernando de Garcillán
Productora ejecutiva:	Angélica Huete
Ayudante de producción:	María Rodríguez Porrón
Segundo ayudante de producción:	José María González-Sinde Reig
Montaje:	Pedro del Rey del Val
Director de fotografía:	José Luis López Linares
Operador:	Teo Delgado García Maroto
Ayudante de operador:	Pity Redal Montané
Auxiliar de operador:	Eva Díaz Iglesias y Emma Fernández Eguiagaray
Asistente de vídeo:	Mónica Lledó Casanova
Steady-cam:	Arturo Aldegunde Velasco y Steady Art S.A
Foto fija:	Manuel Zambrano y Antonio Sanz
Ayudante foto-fija:	Macu Tejero Osuna

Ayudante de montaje:	Blanca Rodríguez Fernández
Auxiliar de montaje:	Ascen Marchena Alonso
Ayudante de producción:	Ana Figueroa Arévalo
Meritorios de producción:	Francisco Javier García Caballos, Marta Sabell Stewart-Howie, Carlos Morais de Araujo, Santiago Vargas Tejerina, Alfonso Ortegón Palomares y Fernando Durán
Regidor:	Ángel García Palmeiro
Mezclas:	José Antonio Bermúdez y Diego Garrido
Sonido directo:	Miguel Rejas Martín
Sonido:	José Antonio García
Microfonista:	Jaime Fernández-Cid Buscató
Efectos sala:	Luis Castro
Registro efectos sala:	Marco Bermúdez
Efectos especiales:	REYES ABADES. Juan Carlos Urbán.
Ayudante de efectos especiales:	Tomás Urbán
Sistema de sonido:	Dolby
Jefe de eléctricos:	Emiliano Merino Maldonado
Eléctricos:	Félix Pascual Martín, Jorge Samper Villanueva y Luis Miguel Daza
Maquinista:	Alfredo Díaz Viña
Conductores:	Agustín Ruiz, Matías Pilas, Andrés García Moreno, José Carlos Lariz y Ángel Frutos
Especialistas:	Juan Maján, Luis Rodríguez e Ignacio Carreño
Títulos de crédito:	Pablo Núñez y Story Film
Promoción y prensa:	Margarita Kramer y Eva Sklar
Laboratorios:	Fotofilm, S.A. (Madrid)
Estudios de sonido:	Cinearte (Madrid).
Dirección artística y decorados:	Ana Alvargonzález Dalmau
Ayudante de decoración:	José Miguel Bombín
Jefe de atrezzo:	Carlos Fominaya González

Atrecistas:	Nano Montero Palacio, Jesús Gómez Bustamante, Betty Pérez López. Hijos de Emilio Ardura (tapicerías)
Máscaras:	Gerardo y Toni
Construcción de decorados:	Tragacanto
Figurinistas:	Sonia Grande Pérez y Gerardo Vera
Sastras:	Marina Rodríguez Martínez e Isabel Perales Sánchez
Ayudantes de vestuario:	Francisco Delgado y Joaquín Montul Cremades
Refuerzos de vestuario:	Manolo Ortega Lázaro, Alejandro Carrasco Castaño, María Luisa Durán Izquierdo y María de los Ángeles del Saz
Vestuario:	Cornejo
Peluquería:	Alicia López Medina
Ayudantes de peluquería:	Dolores Damas Garrido
Refuerzo de peluquería:	Paula Mohedas Téllez y Montse Damas Garrido
Maquillaje:	Paca Almenara Rodríguez
Ayudante de maquillaje:	Teresa Rabal Bueno
Refuerzo de maquillaje:	Marta Adánez Almenara y Rosana Rodríguez Lledó
Intérpretes:	Penélope Cruz (Melíbea), Juan Diego Botto (Calisto), Maribel Verdú (Areúsa), Terele Pávez (Celestina), Jordi Mollà (Pármeno), Sempronio (Nancho Novo), Nathalie Seseña (Lucrecia), Carlos Fuentes (Sosia), Candela Peña (Elicia), Anna Lizaran (Alisa), Sergio Villanueva (Tristán), Ángel de Andrés López (Centurio), Lluís Homar (Pleberio), Ana Risueño (Poncia), Rodrigo García (Crito), Amparo Gómez Ramos (Ana), Joaquín Notario (verdugo), José Colomina (Traso), Aquilino (patibulario 1) e Igor Otaegui (patibulario 2).

Nacionalidad:	España
Producción:	SOGETEL (España 51%) LolaFilms (España 49%) y con la colaboración de Canal Plus.
Duración:	Largometraje 99 min.
Calificación:	No recomendada para menores de trece años
Estreno:	08/11/1996 en el cine Palafox de Madrid y en el cine Bosque de Barcelona.
Recaudación:	1.393.595,09 euros
Año de producción:	1995
Tipo de película:	Cine ficción
Género:	Drama
Relación de pantalla:	Scope
Formatos:	35 mm
Emulsión:	Eastmancolor
Idioma:	Castellano
Fecha de inicio de rodaje:	02/10/1995
Fecha de final de rodaje:	01/12/1995
Lugares de rodaje:	Cáceres (7 días), Escalona (6 días), Lupiana (22 días), Nuevo Baztán (9 días) y Trujillo (8 días).
Distribuidora nacional:	SOGEPAQ Distribución
Nominaciones:	Premios Goya 1997 Mejor actor de reparto (Jordi Mollà); mejor actor de reparto (Nancho Novo); mejor actriz de reparto (Maribel Verdú); mejor fotografía; mejor diseño de vestuario; mejor dirección artística; mejor maquillaje y peluquería.

Premios:	Premios Sant Jordi 1997 Mejor actriz española (Terele Pávez) 6ª Edición Premios Unión de Actores 1997 Premio protagonista (Terele Pávez) Premio personaje secundario (Nancho Novo) Premio reparto (Nathalie Seseña).
Selección musical:	Gerardo Vera
Temas musicales:	<i>Fantasia para un gentilhombre</i> / Joaquín Rodrigo (interpretada por John Williams con la Philharmonia Orchestra dirigida por Louis Frémauz). <i>Concertino en La Menor</i> / Bacarisse (interpretada por Narciso Yepes con la Orquesta Filarmónica de España dirigida por Frühbeck de Burgos). <i>Misa pro defunctis</i> / Cristóbal de Morales (interpretada por La Capella Real de Catalunya y Hespèrion XX, dirigida por Jordi Savall). <i>Diferencias sobre Guárdame las vacas</i> / Luis de Narváez (interpretada por Narciso Yepes). <i>Suite española: folias</i> / Gaspar Sanz (interpretada por Narciso Yepes). <i>Fantasies pavañes & gallardes: Gallarda 6 y Fantasia 1</i> / Lluís de Milà (interpretada por Jordi Savall, A. Lawrence King, S. Casademunt, E. Brandão, L. Duftschmid). <i>Estudio Opus 6 nº 11</i> / Fernando Sor (interpretada por Narciso Yepes).