

L'EDAT MITJANA EN EL CINEMA  
I EN LA NOVEL·LA HISTÒRICA

Edició a cura de Josep Lluís Martos i Marinela Garcia Sempere

L'Edat Mitjana en el cinema i en la novel·la històrica / edició a cura de Josep Lluís Martos i Marínela Garcia - la ed. -  
Alacant : Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, 2009. - 592 p. ;  
23 x 17 cm - (Symposia philologica ; 18)

ISBN: 978-84-608-0956-2

1. Edat Mitjana en el cinema. 2. Edat Mitjana en la literatura. I. Martos, Josep Lluís. II. Garcia Sempere, Marínela. III. Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana. IV. Sèrie

930.85"653":791.43-24

930.85"653":82-311.6.09

Director de la col·lecció: Josep Martines

© Els autors

© D'aquesta edició: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana

Primera edició: setembre de 2009

Portada: Llorenç Pizà

Imprimeix: Quinta Impresión S. L.

ISBN: 978-84-608-0956-2

Dipòsit legal: A-764-2009

## LA PUESTA EN ESCENA DE LA EDAD MEDIA EN EL CINE: *LA CELESTINA* DE CÉSAR FERNÁNDEZ ARDAVÍN

Una de las tareas que requiere el estudio de la imagen en el cine de la Edad Media, española o de cualquier otra procedencia, consiste en situar y estudiar las películas dentro de un contexto puramente cinematográfico, bien en función de las convenciones de su género o en relación a otros textos fílmicos con los que comparten características formales, aunque no se haya establecido un marco genérico común. En el caso de las adaptaciones literarias, este tipo de enfoque pone de relieve elementos que no resultan tan visibles si se estudian estas películas fundamentalmente en función del original (utilizando, como se hace a menudo, criterios de fidelidad o proximidad al texto) y requiere frecuentemente hacer referencia a las condiciones de producción que en buena medida determinaron el carácter de las adaptaciones.

En el caso de la Edad Media española, *El Cid*, por citar una película relativamente bien conocida, y el film del que se ocupa este breve estudio, *La Celestina* (1969), bastante más olvidada hoy en día, presentan dos propuestas formales casi antagónicas en términos de puesta en escena y permiten dar cuenta de cómo puede variar la imagen cinematográfica de la Edad Media española en el cine, dependiendo de las condiciones de producción de las que hablaba. *El Cid* dirigida en 1961 por Anthony Mann y producida por Samuel Bronston, es un ejemplo de cine épico al estilo de los films hollywoodienses de elevado presupuesto y gran formato. La mera presencia del actor protagonista Charlton Heston permitía identificar la película con las colosales producciones históricas y bíblicas con las que el público de los cincuenta y los sesenta estaba bien familiarizado.<sup>1</sup> Esas películas presentan un particular tipo de historia cuyo

1. Con las oportunas matizaciones, las afirmaciones de Vivian Sobchack sobre la significación de la presencia de las estrellas en las películas del género épico histórico son aplicables también al protagonista de *El Cid*. Según ella, estas estrellas más que como individuos, representan a sus personajes como tipos que, a pesar de sus rasgos físicos particulares y concretos, encarnarían

motor principal es su héroe protagonista y reproducen la realidad física del pasado recreándolo mediante medios materiales (trajes, armaduras, máquinas de guerra e innumerables objetos de *attrezzo* que en muchos casos suelen ser réplicas bastante exactas de modelos originales).<sup>2</sup> Estos elementos, además de la magnitud de los decorados, el empleo de numerosos extras en grandes planos de conjunto y un montaje invisible a los ojos del espectador intentan reproducir el peso de la historia y sus avatares, su esplendor y su enorme poder, como dice Vivian Sobchack, de manera mimética (1995: 93); parecería que sólo una producción de enormes dimensiones sería capaz de reproducir la enormidad del proceso histórico. Una repetida exposición a la iconografía de este tipo de producciones permite al espectador identificar un film con un género determinado, en línea con la intención de los estudios de crear un tipo de productos reconocibles y categorizables por la audiencia (con resultados de distinta calidad). En el caso de *El Cid*, el artífice de este intento fue el productor Samuel Bronston, cuyos estudios, modelados al estilo de los grandes estudios de Hollywood, tenían sede en Madrid.<sup>3</sup>

*La Celestina* de César Fernández representaría el contrapunto de *El Cid*. Se trata de una producción modesta, personal, mucho más difícil de incluir dentro de un género determinado y con una impronta autorial evidente en el diseño de la producción. No obstante, y a pesar de su indudable originalidad, su puesta en escena presenta algunas concomitancias con la adaptación de *Henry V* de William Shakespeare dirigida por Laurence Olivier en 1944, que recurre, como

características más bien generales. Así pues, aunque no personifiquen a figuras históricas de una manera demasiado exacta según los estándares de los historiadores, sí que contribuyen a crear «una especie de temporalidad de múltiples niveles, expansiva y excesiva, que puede ser experimentada por el espectador como trascendente y objetivamente significante». La presencia de las estrellas en la épica histórica representa de manera mimética no figuras históricas reales, sino más bien la significación de esas figuras históricas (Sobchack 1995: 294). La traducción de las citas en inglés, si no indico lo contrario, es siempre mía.

2. Sobre los elementos más espectaculares de la puesta en escena en *El Cid* doy cuenta en mi artículo «*El Cid*, un ejemplo de épica cinematográfica: notas sobre su uso del espectáculo».

3. Los enormes capitales necesarios para dichas producciones, además de reflejarse en la espectacular arquitectura de las películas, tienen implicaciones sobre cómo dan cuenta de los episodios históricos que recrean. Parafraseando a Robert Toplin: estas costosísimas producciones suponían un gran riesgo económico para los inversores, por lo que los historiadores cinematográficos seguían estrategias genéricas y convenciones del oficio ya puestas a prueba con anterioridad que tendían a limitar el volumen de información que se transmitía a los espectadores; se reducía el número de personajes implicados y se comprimía el tiempo, limitando a unos pocos el número de acontecimientos tratados. El resultado solía ser la simplificación del pasado y la reducción de conflictos a la mera confrontación de los héroes a los que se mostraba desde un ángulo mas bien parcial. A estas estrategias se debería añadir el hecho de que los cineastas (y eso no resulta sorprendente) se dejan llevar por la sensibilidad contemporánea y miran al pasado a través del cristal del presente (Toplin 2002: 16).

LA PUESTA EN ESCENA DE LA EDAD MEDIA EN EL CINE! LA CELESTINA

hizo el director español veinticinco años más tarde y por diferentes motivos, a la inclusión de recursos teatrales y pictóricos en la diégesis de la película.<sup>4</sup>

Para contextualizar esta particular versión de *La Celestina*, a continuación puede verse una breve relación de adaptaciones para la pantalla de la obra. Llama la atención que en la excelente y extensa filmografía de películas medievales publicada por Kevin Harty en 1999 no se mencionara ninguna de estas versiones, a pesar de tratarse de la filmografía más completa sobre toda la Edad Media europea, al menos hasta el momento en que se publicó. Esta ausencia probablemente tiene que ver con la poca proyección internacional de estos films, incluido el de César Fernández Ardavín que se exhibió con cierto éxito en el festival de Moscú en 1969. Existen al menos cuatro producciones cinematográficas comerciales de *La Celestina*: dos extranjeras y dos españolas, aunque cabe señalar también que Televisión Española llevó a cabo al menos dos adaptaciones:<sup>5</sup>

- 1964, *La Celestina*, dir. Cario Lizzani, Aston Films. Italia.<sup>6</sup>
- 1969, *La Celestina*, dir. César Fernández Ardavín, Aro Films SL / Hesperia Films / BTS Manfred Durniok. España / Alemania.
- 1973, *La Celestina (Los libros)*, dir. Jesús Fernández Santos, TVE.
- 1976, *La Celestina*, dir. Miguel Sabido, Televisa. México.<sup>7</sup>
- 1982, *La Celestina*, dir. Juan Guerrero Zamora, TVE.
- 1996, *La Celestina*, dir. Gerardo Vera, Iberoamericana Films, Sogetel / Lola Films.<sup>8</sup>

4. Quisiera mencionar aquí un trabajo no publicado de Esther Gómez Sierra: «*Celestina*: adaptación cinematográfica y cliché cultural», que he podido leer después de redactar mi ponencia, en el cual se señala la película de Olivier como modelo de Ardavín. Aunque desafortunadamente no me ha sido posible utilizar este trabajo hasta ahora que estoy revisando el mío propio, le agradezco enormemente a Esther el que me lo hiciera llegar en su momento.

5. La revista *Celestinesca* en su número 1, página 50, volumen 6, mayo de 1982, da cuenta de un film en 16 mm de una hora de duración, que podía conseguirse a través de Films for the Humanities, y a cuya serie pertenecían también una versión de *El Cantar de Mio Cid* y *El Libro de Buen Amor*. Podría tratarse de la misma versión que ahora se encuentra en la siguiente dirección electrónica, <[http://ffh.films.com/id/2319/Rojas\\_La\\_Celestina.htm](http://ffh.films.com/id/2319/Rojas_La_Celestina.htm)>. Según la información que aquí aparece, se trata de una producción de RTVE, aunque por los detalles no podría confirmar si es alguna de las producciones de TVE que se mencionan.

6. *La Celestina R. P.*, con Rafaella Carrá, Julián Mateos, Franco Nero y Assia Norris (Franco Ancherlergues 2001: 531).

7. «Las producciones de la década de los 70 y después utilizan mucho el destape (Cela, Fació) o, en el caso de la película de Miguel Sabido (México 1979), la carnalidad llega a dimensiones pornográficas y simbólicas (se presenta el reprimido deseo de Melibea haciendo que ella le retuerza el cuello al halcón de Calisto, por ejemplo)» (Snow 1997: 206).

8. Existe también un tratamiento de las escenas iniciales y finales de un proyecto de Basilio Martín Patiño que apareció en *Cinema Universitario (Publicaciones periódicas)*, n<sup>o</sup> 1, enero—febrero—marzo de 1955, disponible ahora en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, con el título: «Ideas cinematográficas: Ensayo de adaptación cinematográfica de *La Celestina*».

XELO SANMATEU

César Fernández Ardavín, un director al que no se le ha dado gran importancia en las historias del cine español, trabajó desde los años cincuenta hasta mitad de los setenta en producciones a las que dio un carácter bastante personal, marcado por la preocupación por la estética y el énfasis en lo visual (determinados ambos probablemente por el hecho de provenir de una familia de artistas: pintores, escritores y cineastas) y dentro de un modelo filmico que Laura Antón Sánchez en su estudio sobre la obra del director, caracteriza como «basado en la defensa de la autoría». En esta línea, cultivó ciclos temáticos ya tratados en el cine español, algunos de ellos auspiciados por la administración franquista, como el drama colonial (*La llamada de Africa*, 1951) y los films de propaganda anticomunista (*Y... eligió el infierno*, 1957); y se aventuró en otros terrenos, como los films de cierta factura neorrealista (*Cerca de las estrellas*, 1951) o las adaptaciones literarias —dentro de las cuales se sitúa *La Celestina*— siendo además de director, guionista de la mayoría de ellas. Aparte de su trabajo de largometrajes, también dirigió una larga serie de documentales, sobre todo cortometrajes, muchos de ellos de temática artística o costumbrista (Antón Sánchez 2000: 15, 27-29, 304-05).<sup>9</sup>

En 1968, Fernández Ardavín (como Gerardo Vera en 1996, y como los otros adaptadores de la obra) tuvo que responder a las preguntas que plantea Joseph Snow en relación a las actualizaciones de *La Celestina*: «¿Cómo conecta el adaptador, en su actualización de los mitos celestinescos, a su público moderno con la obra del siglo xv-xvi? ¿Cómo traduce las preocupaciones reales de Rojas a las experiencias vividas por el público del siglo veinte?» (Snow 1997: 203). El cineasta ha de resolver la cuestión de cómo llevar a la pantalla o traducir estas preocupaciones y estos mitos a términos visuales. Más en general, como comenta David Williams, el dilema sobre la recreación de la Edad Media se presenta entre recrear una realidad física de la misma o una idea o una visión particular de ella: «En términos de diseño de producción, un mundo que reconoceríamos inmediatamente como real y que podríamos visitar, o una especie de pintura del mismo» (1990: 6-7).

Al hilo de las reflexiones sobre cómo recrear la realidad física de la Edad Media, cabe recordar aquí que los modelos visuales de los que se ha servido el cine no han sido normalmente las obras de arte medievales mismas, sino la interpretación que la pintura de historia decimonónica hizo a partir de la reconstrucción romántica de episodios y mitos del Medievo, en particular de aquellos que ya habían sido tratados en las novelas históricas o en las novelas de aventuras. Según Áurea Ortiz y María Jesús Piqueras el cine llevó a la pantalla un arte medieval que presentaba fundamentalmente una concepción legendaria del pasado y que se había reelaborado sobre todo a partir de la pintura y la

9. Otras adaptaciones serían: *El Lazarillo de Tormes* (1959), *Doña Perfecta* (1977), además de proyectos con distintos grados de desarrollo que nunca llegaron a la pantalla como *El Buscón* (1958), *Quijote* (1958), *Los intereses creados* (1969) y *El libro del [sic] Buen Amor* (1971).

miniatura. Como ejemplos puede pensarse en las producciones hollywoodienses de tema artúrico o las versiones cinematográficas de las novelas de Walter Scott. La llegada del Technicolor hizo posible, además, reproducir la intensidad de los colores de las miniaturas en la pantalla, aunque sólo en casos muy particulares, como en el de *Henry V* de Olivier, se utilizaron las miniaturas como referente iconográfico (Ortiz & Piqueras 1995: 63-64).

César Fernández Ardavín, que en 1959 adaptó con éxito *El Lazarillo de Tormes* por el que recibió el Oso de Oro del Festival de Berlín, había acariciado el proyecto de dirigir *La Celestina* durante años, inspirado por la versión teatral de Casona de 1953, y cuando en 1968 se decidió a llevarlo a cabo, tuvo que superar, aparte del gran problema que planteaba la censura, sus propias limitaciones económicas. Su preocupación principal consistiría en cómo visualizar el texto de la obra. Si hasta cierto punto eso podría afirmarse de todos los directores que trabajan en adaptaciones literarias, en el caso de Ardavín es fundamental ya que las imágenes de sus films, las composiciones de sus planos claramente herederas de imágenes pictóricas, están diseñadas de manera que funcionan como catalizadoras de la narración y tienen un peso específico en el desarrollo de la acción: «su concepción de la estética fílmica le hace apostar por un estilo plástico que aprovecha el potencial icónico del cine gracias al encuadre al que se subordina la temática [...] El resultado es una sucesión de instantes esenciales o planos, no siempre identificados con cortes físicos por montaje externo, que dirigen el hilo narrativo y que son delimitados por la organización del espacio, al que someten el resto de los elementos que constituyen la puesta en escena: iluminación, movimientos de cámara e interpretación» (Antón Sánchez 2000: 30-31).<sup>10</sup> Dadas estas condiciones, optó por un tratamiento teatralizado de la obra: recurrió a la segmentación de la acción en actos, a la utilización de decorados artísticos y a la reducción de las tomas de exteriores, en lugar de utilizar un *set* de carácter naturalista. Su opción artística respondía a la clave según la cual podría leerse el texto de Rojas. En palabras del propio Ardavín (Antón Sánchez 2000: 249):

Puesto que lo caracterizaba el texto de Rojas era su visión anticipada del Renacimiento —el tránsito de la sensibilidad medieval a la subjetividad renacentista—, podría idear un tratamiento que transmitiera ese ambiente artístico en detrimento de la realidad. La acción de la historia quedaría reclusa en interiores para recoger su deuda teatral, y serviría para controlar el coste de producción.<sup>11</sup>

10. Esta concepción de sus películas va de la mano de una forma de rodaje en pequeños fragmentos, como dice el director: «con la película ya montada», lo que implica una muy cuidada planificación del rodaje (planificación que en el caso de *La Celestina* duró tres meses) y reduce al mínimo el número de ensayos requeridos (entrevista con el director en su casa: julio 2003).

11. «Parte de la crítica moderna quiere ver en *La Celestina* una obra que resume tres de los más importantes temas de la Edad Media: la fortuna, el amor y la muerte, y se ha dicho que,

XELO SANMATEU

La película comienza con los títulos de crédito que tienen como fondo la pintura que después inspirará los decorados de la película-obra teatral. En adelante, el espectador será guiado en el transcurso de la acción por unas filacterias-rótulos sostenidas por ángeles que van anunciando el número de los actos, diecisiete en total, que, según señala Antón Sánchez, no se corresponden con los veintiuno de la estructura original (2000: 249). Por una parte, este recurso ayuda a situarse al espectador, y por otra, permite segmentar una acción cuya continuidad es bastante difícil de resolver. Ya desde el principio es patente la presencia de obras de arte, en particular de la pintura de Pieter Brueghel, Pedro de Berruguete y Sandro Botticelli (la de éste último de manera muy obvia a lo largo de la película, en el vestuario sobre todo muy al estilo de los personajes de *Romeo y Julieta* de Renata Castellani, 1954).



Llama la atención desde el principio la viveza de los colores que saturan la pantalla. El director incrementó la intensidad cromática manipulando el negativo de Eastmancolor con lo que consiguió impregnar toda la cinta de una luminosidad inusual, que el espectador percibe inmediatamente y que se reconoce sobre todo en el jardín de Melibea (Elisa Martínez). Además, los elementos naturales fueron reemplazados por elementos de *atrezzo*, como las flores de papel maché, que recuerdan las atmósferas de las anunciaciones de Fra Angélico y Berruguete. Según Antonio Costa, desde el momento en que el espectador percibe la presencia de pintura en un film, se produce lo que él llama el «efecto pintado» (*effetto dipinto*), resultado de la interferencia entre dos modelos que poseen dos efectos de realidad distintos: «El efecto pintado, sea en el sentido de *efecto pictórico* [el que se consigue con la utilización de

como tal sumario, anunciaría la nueva sensibilidad renacentista. Sin embargo, esta opinión no la comparten todos los estudiosos, pues hay quien se opone a tamaña división entre lo medieval y lo renacentista. La obra, ciertamente, evidencia una aproximación individual a esas grandes preocupaciones, aproximación que refleja la hierática transformación operada a lo largo del otoño de la Edad Media. Y por otra parte, el pesimismo y el desencanto de Rojas han sido achacados tanto a la crisis filosófica general del siglo xv como a su propia condición de converso, de marginado de la sociedad» (Severin 1988: 41-42).



LA PUESTA EN ESCENA DE LA EDAD MEDIA EN EL CINE! LA CELESTINA

recursos ostensiblemente artificiosos tales como telones pintados] o en el de *efecto cuadro* [que se desprendería del empleo del *tableau vivant*, por ejemplo], tiene una función, más o menos intencional, de perturbar la total afirmación del universo diegético, de la historia, en cuanto la *desmiente* al menos parcialmente, con la imperfecta realización de la ilusión de realidad (*efecto pictórico*), o la excede con un plus de presencia de la dimensión subjetiva del autor o de la caracterización figurativa *extraña* al régimen realista instaurado en la película (*efecto cuadro*)» (Costa 1991: 159 citado en Ortiz & Piqueras: 166-67). En la película de Ardavín se produce este efecto pintado casi desde el primer momento, tanto en los planos del jardín de Melibea donde predominaría el «efecto cuadro», ya que la composición de la escena se acerca mucho a la de los cuadros ya mencionados, como en las citas de elementos de cuadros (en algunos casos muy difundidos mediante su reproducción en manuales de historia del arte) en el vestuario, como ya se ha dicho, o en las figuras de los ángeles superpuestas, también mencionadas, cuyo efecto se acerca más quizás a lo que Costa llama «efecto pictórico».



En los planos de la protagonista, ésta aparece a menudo vestida con ropajes muy elaborados en tonos blancos y azules, como una princesa-virgen atrapada en una preciosa jaula, aislada y protegida del resto del mundo, en la torre de marfil que constituye la casa de sus padres.<sup>12</sup> Melibea sólo abandona la casa

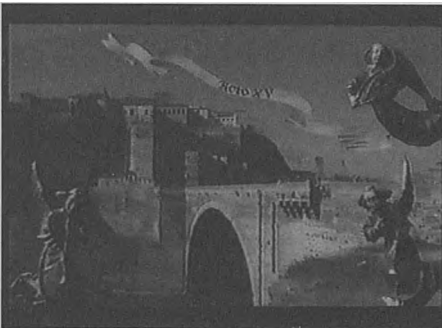
12. Eleonore Maxell Dial en su artículo: «Adapting and Interpreting *La Celestina*: The Art of Alvaro Custodio and Amparo Villegas», cita los comentarios de Álvaro Custodio a propósito de su producción de *Celestina* de 1968 para el Teatro Reforma de la ciudad de México: «esta versión de *La Celestina* fue la más completa que hice en cuanto a montaje porque utilicé en ella decorados de tipo italiano inspirados en cuadros renacentistas con cambios que se hacían a la vista del público». Entrevista con Custodio en (Maxell Dial 1977: 16) Aunque desafortunadamente no he tenido acceso a más detalles sobre esta producción, no resulta descabellado pensar que si Custodio utilizó como referencia en su montaje la pintura italiana renacentista, probablemente compartía con Ardavín una lectura del texto de Rojas según la cual la obra reflejaría una evolución de la mentalidad medieval a la renacentista (véase nota anterior), y parece inevitable sentir cierta curiosidad por ver hasta qué punto ambas puestas en escena tienen elementos comunes.

XELO SANMATEU

para ir a la iglesia o, irónicamente, cuando se arroja desde el tejado para suicidarse. Su contacto con el mundo se limita a las ocasiones en las que se asoma a un balcón, en las que intenta atisbar por un ventanuco lo que ocurre en la calle, y, después, con la mediación de la gatera, a un ínfimo contacto físico al darle la mano y un beso a Calisto (Julián Mateos). Su mirada frecuentemente se ve obstaculizada por rejas o la misma estrechez de los vanos.



La película alterna los espacios cerrados teatrales: como el vistoso jardín de Melibea, las casas de Calisto y de Celestina (Amelia de la Torre) y el interior de la iglesia (modificado por la intervención del director mediante la superposición de transparencias que corresponden a ventanas y detalles del monasterio de Santes Creus) con los escenarios naturales: el Castillo de Almonacid (refugio para las reflexiones de Calisto después de la muerte de sus criados), el puente de Alcántara y el Mesón del Cardenal, además de las calles cubiertas con toldos, cuya presencia intensifica aún más el ambiente opresivo de la ciudad de Toledo donde se sitúa la acción. Algunos de los escenarios naturales tienen una textura de documental, fácilmente reconocible.



El espectador se encontraría al ver la película ante una producción que podría calificarse como híbrida, ya que aúna elementos pictóricos, teatrales y

LA PUESTA EN ESCENA DE LA EDAD MEDIA EN EL CINE: LA CELESTINA

propriadamente cinematográficos. Volviendo al comienzo de la película, puede verse que de los créditos se pasa al espacio abierto de Toledo, en una de las pocas escenas que recrean el espacio público.<sup>13</sup> Después, mediante un fundido, se puede ver al plano de una campana que tañe en una torre y a continuación una escena de la procesión del día del Corpus. Ardavín se decantó por Toledo partiendo de la idea de que la condición de converso de Calisto explicaría el secretismo de los amores de la pareja y sería lo que dificultaría el matrimonio de ambos.<sup>14</sup> El director comentó que esta ciudad en la que han convivido tres culturas, le parecía: «el escenario más adecuado para una pasión escondida».<sup>15</sup>

La escena del Corpus resulta sorprendente porque se han intercalado planos documentales de una procesión casi contemporánea de la filmación de la película. La inclusión de este material que proviene de un mediometraje del autor: *Quijote, ayer y hoy* (1964), vino condicionada por la necesidad imperiosa de recortar gastos y reducir al mínimo los rodajes en exteriores, como ya se ha mencionado. Esta toma podría tener para el espectador varias interpretaciones, dependiendo hasta cierto punto de su grado de conocimiento de la ciudad. La secuencia apunta hacia la pervivencia del ritual religioso y la presencia de la religión en la vida pública, a pesar del transcurso de los siglos. El espectador español que viese la película cuando se estrenó, podría perfectamente estar familiarizado con las imágenes de las procesiones del Corpus de Toledo (gracias al NODO, por ejemplo) y establecer de inmediato conexiones entre las condiciones de vida de la ciudad de la época marco de la historia y las de su propio momento histórico, el de la dictadura franquista (en el que el ceremonial religioso tenía bastante presencia en los medios de comunicación). El carácter

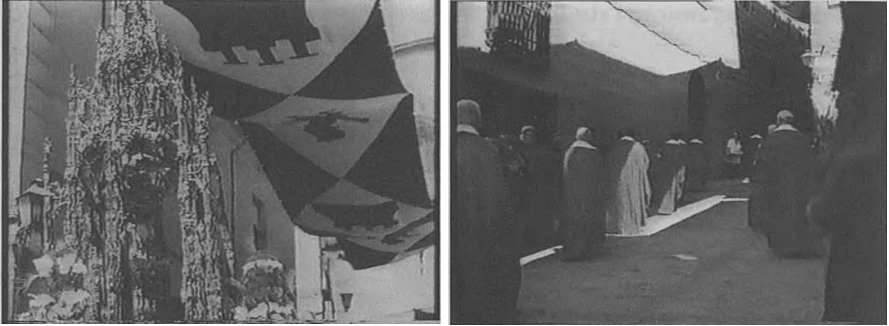
13. Ángel A. Pérez en su comentario de la revista *Reseña* entre las críticas de la película comentaba: «Otra ausencia clamorosa es la falta de "ambiente popular" en las calles. Más que la Toledo medieval, la acción parece estar situada en un villorrio cualquiera. Hasta en la ejecución de los criados se han escatimado los extras paliándolos con unos planos de ancianas comentando el crimen. Y eso es lo único auténtico del film aunque se note que se les ha hecho aprender la frase que dicen» (1969: 212). Probablemente la falta de presupuesto condicionó las limitaciones en cuanto a la contratación de extras, pero también es verdad que es fácil darse cuenta pronto de que no se trata de una puesta en escena realista, sino de una versión cuasi teatral de la obra y de que la historia va a centrarse en sus personajes principales, excluyendo, por su planteamiento, la necesidad de masas de extras.

14. No creo que ninguna de las dos versiones cinematográficas españolas de *La Celestina* haya dado una justificación del comportamiento clandestino de los jóvenes en términos visuales. Así pues, queda sin satisfacer la necesidad de un motivo que desencadene la acción de los amantes, tal como se desarrolla —a espaldas de los padres y la sociedad—, un elemento narrativo convencional de la mayoría de guiones cinematográficos y que el espectador, en principio, espera de cualquier film comercial.

15. Según Antón Sánchez, aunque no cita las fuentes de Ardavín, éste suscribió la opinión de Gregorio Marañón y Joaquín Entrambasaguas por lo que se refería a la ciudad en que se dan los amores de los protagonistas. Según Marañón: «[...] Toledo, donde habitan gentes de destino trágico y remoto del Antiguo Testamento. [...] Las muertes violentas de los protagonistas de la tragicomedia saben a pasión precristiana» (Antón Sánchez 2000: 251).

XELO SANMATEU

conservador y religioso que la presencia de estas tomas documentales de la procesión confiere a la ciudad, se puede transponer al Toledo de la ficción cinematográfica, cuyo ambiente opresivo se ve subrayado por la presencia de los toldos ya mencionados o por algunas vistas de exteriores filmadas en planos muy cortos.



Esta *Celestina* plantea una utilización del medio filmico radicalmente opuesta a la de *El Cid* —volviendo a la referencia que hacía del principio— que como ya se ha dicho, aspira a una reproducción verosímil y realista de la historia, basando su ambientación en la reinterpretación de fuentes medievales y construyendo un universo lejano y ajeno para el espectador, en el que los personajes parecen vivir con naturalidad dentro de los parámetros de las convenciones cinematográficas. Por su teatralidad, la propuesta de Ardavin remite al origen de este subgénero temático que llamamos «films medievales»: después de todo, en un principio, la Edad Media cinematográfica era básicamente teatro filmado (pensemos en películas como *El asesinato del duque de Guisa*, 1908 o *Don Pedro el Cruel*, 1911), pero el cineasta incorpora el teatro al lenguaje cinematográfico, haciéndolo contrastar con él, y haciendo un uso desacostumbrado del documental, de manera que rompe con el realismo del medio y logra un resultado que resulta de alguna forma vanguardista.<sup>16</sup>

Por lo que se refiere al uso del color ya mencionado, llama la atención cómo éste subraya el efecto artificioso de los decorados (el contraste del blanco y negro

16. En la posibilidad de alternar estos planos residiría precisamente la especificidad del medio cinematográfico frente al teatral. En palabras de Susan Sontag: «Si existe una irreductible diferencia entre el teatro y el cine, quizás se trate de ésta. El teatro está confinado a un uso lógico o *continuo* del espacio. El cine (mediante el montaje, esto es, de los cambios de plano —que es la unidad básica de la construcción del film—) permite (tiene acceso a) un uso falto de lógica (alógico) o *discontinuo* del espacio. En el teatro, las personas se encuentran siempre en el escenario o fuera del escenario. Cuando se encuentran "sobre" el escenario siempre es posible verlas en relación de continuidad con las otras. En el cine, tal relación no es necesariamente visible ni siquiera necesariamente visualizable» (Sontag 1992: 367). El artículo recogido en la antología que cito en las referencias bibliográficas se escribió en 1966.

LA PUESTA EN ESCENA DE LA EDAD MEDIA EN EL CINE! LA CELESTINA

en el suelo de damero o el mismo blanco intenso de las paredes encaladas que funciona como fondo teatral de los interiores), recalcando su presencia con su manipulada intensidad y la inspiración pictórica del vestuario: Calisto vestido casi como Giuliano de Medici en la escena de la procesión o en la del halcón, o Melibea que en las últimas escenas va vestida como Venus en *La Primavera* de Botticelli.



Con esta manipulación se acentúa además el poder evocador y el simbolismo de algunos de los objetos del decorado o del *atrezzo*, que son poco numerosos y que parecen haber sido elegidos selectivamente para producir cuadros estilizados, delicados, casi exquisitos. Este tratamiento contribuyó a su vez a recoger la carga simbólica que ciertos elementos habrían tenido en una puesta en escena teatral convencional y que la película intenta recoger, por citar algunos: las florecillas de papel maché como metonimia del jardín, la paloma como símbolo de libertad y antítesis de la aprisionada Melibea, el velo blanco que cae desde la torre y que funciona como metonimia de su suicidio.<sup>17</sup> El resultado de todo ello es una llamativa imagen estilizada de la Edad Media, al estilo del cuadro al que se refería David Williams, inspirada, como se ha comentado, en el arte del primer Renacimiento. Por otra parte, el juego de inclusiones y alternancias espaciales y temporales —la transición del Toledo de la procesión del Corpus casi coetánea de la producción de la película al Toledo del siglo xv— y del espacio cinematográfico al espacio escénico (o mejor dicho, espacio concebido en términos escénicos y recreado cinematográficamente), requieren del espectador un esfuerzo de ajuste suplementario, mayor quizás que si se hubieran seguido las leyes de continuidad narrativa más convencionales. El espectador ha de adoptar un papel activo para poder dar sentido a las desviaciones de la película respecto a la narrativa filmica tradicional.

17. Laura Antón Sánchez comenta esta escena como una aportación artística de Fernández Ardevín sobre el original: «Resultaba más poético sugerir esa muerte al espectador: ver en la imagen cómo descendía un trozo de la túnica de gasa blanca de la joven. Que el espectador se viera obligado a inferir la caída de Melibea más el tempo lento proporcionado por la caída de la tela, aportaban al pasaje mayor tensión» (2000: 256).

Haciendo las salvedades necesarias, es posible relacionar el tratamiento de *La Celestina* de Ardavín con el de Laurence Olivier *Henry V*, en la película producida por Rank en 1944. Olivier, un cuarto de siglo antes que Ardavín, optó también por la inclusión de elementos teatrales y pictóricos en la diégesis de la película. Ambos cineastas coincidieron en explotar las posibilidades del color de manera que éste crease una atmósfera casi de cuento o de leyenda (más notoria en la producción de Olivier). Recordemos que el color en los años treinta y cuarenta, antes de que su uso se hubiera generalizado, se utilizaba sobre todo como alternativa al blanco y negro para lograr connotaciones de exotismo o matices poéticos. El blanco y negro era la tonalidad cromática de efectos realistas, y sólo después de varias décadas volverá a utilizarse para ofrecer una alternativa estilizada al color.<sup>18</sup> Por motivos que no coinciden del todo, los dos cineastas apuestan por una alternativa al realismo, aprovechando los elementos dramáticos de las obras originales. Olivier recurre a esta propuesta por cuestiones económicas y políticas: casi toda la película está rodada en estudio (por las restricciones que imponía la economía de la guerra, las armas y los escudos se hicieron de madera y el vestuario de telas ya usadas) excepto las escenas de la batalla que se rodaron en Irlanda. Se trataba además de un film de propaganda política que requería, entre otras cosas, neutralizar las hostilidades entre franceses e ingleses patentes en la obra original, lo que se consiguió ambientando los enfrentamientos en ese fondo general de cuento de hadas, o reduciendo los argumentos sobre la legitimidad de Henry al trono de Francia a una escena teatral cómica. Ardavín optó por la teatralidad fundamentalmente por razones económicas y porque ello le permitía una salida a la dificultad de llevar a la pantalla una obra espinosa, con una falta de motivación clara (en términos de narrativa cinematográfica al menos) y una organización temporal confusa. En ambos casos, la huida del realismo les permitió lidiar con las dificultades para la adaptación que planteaba la obra original y el contexto en el que fueron producidos los films.<sup>19</sup>

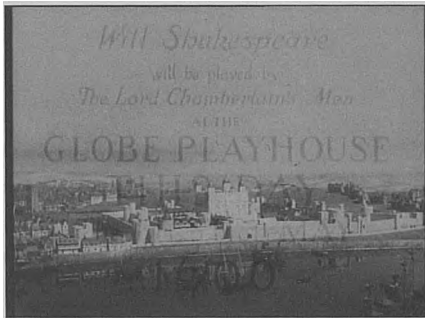
18. Dentro de una amplia y sofisticada reflexión sobre el uso del color y la relación pintura-cine, Ann Hollander señala cómo el advenimiento del color en el cine provocó de hecho un retroceso en la calidad de su realismo, no un avance; aunque su uso contribuyó a despertar o intensificar las emociones entre el público que disfrutaba de dichas películas en color. Paradójicamente, los esfuerzos por conseguir lo que ella denomina una irrealidad cinemática acabaron produciendo efectos «más reales» en color, en géneros como la comedia musical, las películas de aventuras, films que recreaban la naturaleza o el cine histórico que podríamos llamar *pompier*. El verdadero realismo gráfico, según la autora, siguió asociado a las gamas del blanco y negro, de uso sobre todo en el melodrama urbano y suburbano, en fábulas sobre el crimen organizado y en *thrillers* psicológicos (Hollander 1991: 47-48).

19. Mucho menos arriesgada es la propuesta de Gerardo Vera que lleva *Celestina* a la pantalla casi dos décadas más tarde, en 1996. Su versión tiene una factura mucho más tradicional: una narrativa claramente lineal —en la que la causalidad parece reducirse a la pasión que mueve a los protagonistas— y una puesta en escena que podríamos calificar de artístico-realista, muy en la línea con las películas de gran presupuesto de lo que se ha llamado «heritage film» (en boga



LA PUESTA EN ESCENA DE LA EDAD MEDIA EN EL CINE! LA CELESTINA

Algunos detalles de la puesta en escena de *Henry V* (como los de *La Celestina*), contribuyen a conformar una imagen de la Edad Media disímil de las propuestas realistas más comunes, entre las que cabría incluir *El Cid*, para volver al ejemplo inicial. La película de Olivier comienza con una panorámica de una maqueta de Londres y esta toma acaba con la entrada de la cámara en el teatro The Globe. Lo primero que llama la atención es que la cámara ofrece una perspectiva de lo que es una maqueta como si se tratara de una ciudad auténtica. Por una parte se usa una toma aérea, típicamente cinematográfica (se utiliza para la filmación de ciudades y grandes extensiones sobre todo), pero por otra, el espectador sabe que lo que tiene delante es una miniatura. Llama la atención además el color intenso de las aguas del Támesis, más azules de lo que se esperaría, apuntando ya a la intensidad de los colores de las escenas que un poco más tarde recrearán las miniaturas medievales.



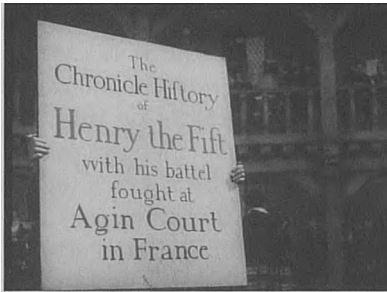
Con este arranque, haciendo patente la mezcla de recursos, se establece la ambigüedad respecto a la naturaleza del lenguaje que va a utilizarse a continuación, como señala Anthony Davis en su estudio sobre la película (1988: 30).<sup>20</sup> La secuencia siguiente es una recreación del ambiente del teatro en los momentos que preceden a la representación de una obra y, acto seguido, puede verse su comienzo. Durante la representación un muchacho va mostrando al público un cartel que primero anuncia la obra misma y después los lugares en los que ésta discurre, guiando al espectador, al estilo de lo que hacen las

en los ochenta y noventa en Europa). Además de recrear interiores de manera exquisita, parece querer reforzar la impresión de autenticidad mostrando espacios colectivos como la taberna o el mercado, creando una especie de gran lienzo de la época en el que además de los protagonistas, tienen cabida los personajes colectivos y las estampas populares, como la del carnaval, con las que recrearía el comportamiento popular, desenfrenado en ocasiones.

20. Anthony Davis realiza un estudio bastante completo de la adaptación de *Henry V* de Olivier en el capítulo: «Laurence Olivier's *Henry V*», atendiendo, entre otros aspectos, a la interrelación entre tiempo y espacio (1988: 26-39). El capítulo precedente «Theatrical and Cinematic Space», plantea una serie de acertadas reflexiones sobre el tratamiento del espacio en las versiones cinematográficas y teatrales de las obras shakespearianas aplicables a adaptaciones de obras teatrales de otros autores.

XELO SANMATEU

filacterias en la película de Ardavín o los prólogos que pueden verse o a veces escucharse en las películas de ambiente histórico.



En la película se establece un triple marco de percepción: el de la pantalla del cine en el cual se encuentra el espectador, el del teatro que ha devenido a su vez espacio cinematográfico, y el del escenario donde se va a desarrollar la obra representada. El espectador cinematográfico se ha convertido a un tiempo en el espectador del público teatral y el espectador de la obra. Este juego, que también se encuentra presente en *La Celestina*, se da en este film sin mediación de elementos que señalen la transición de un marco a otro. El espectador de cine de *La Celestina* se ve expuesto a la obra teatral sin la presencia explícita de un escenario. La alternancia entre los espacios naturales y los que podríamos llamar escénicos se da sin solución de continuidad (y con una edición algo cruda en alguna ocasión).

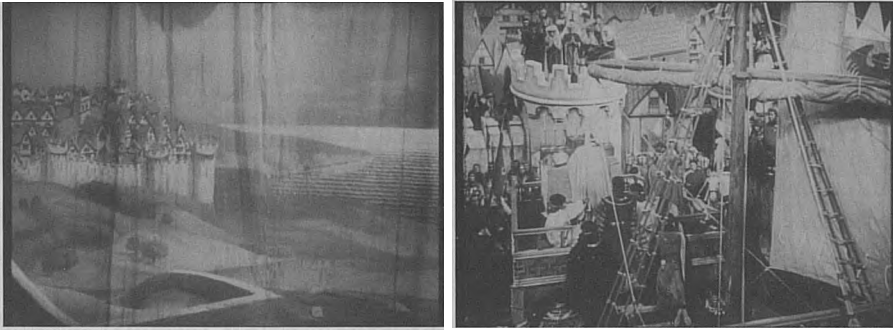
Un nuevo juego de percepciones, esta vez previamente señalado, se produce en la película de Olivier cuando, antes de que las tropas inglesas crucen el estrecho para dirigirse a Harfleur (1415), tiene lugar un cambio de perspectiva espacial espectacular. La acción pasa de forma casi mágica de *The Globe* a Southampton mediante un fundido con el telón del teatro, y el propio Chorus (Leslie Banks) -narrador-guía de la obra shakesperiana— que parece operar el encantamiento, anuncia la transición al público («thus with imagined wings our swift scene flies» / «y así con imaginarias alas nuestra escena vuela con presteza»).





LA PUESTA EN ESCENA DE LA EDAD MEDIA EN EL CINE: LA CELESTINA

El cambio es espectacular porque se elimina el marco del escenario teatral (ya no hay proscenio ni bastidores) y se nos sitúa ante una escena que ahora ocupa toda la pantalla, es decir, una escena representada que ocupa el espacio filmico, aunque la ambientación sigue siendo teatral. Con ello, la posición del espectador se ha modificado. Ya no es el espectador de una audiencia teatral que ve una obra, sino el espectador de la misma obra convertida ahora en texto cinematográfico. Lo paradójico si se quiere, es que está viendo el mismo *Henry V*, que mantiene el aspecto de obra teatral, pero que evidentemente ya no se encuentra dentro de los confines del escenario de The Globe. De pronto, el escenario del teatro isabelino ha sido sustituido por un decorado pictórico de falsas perspectivas inspirado en las imágenes del libro de horas del Duque de Berry: *Les Très Riches Heures* ilustrado por los hermanos Limbourg.



De entonces en adelante las ilustraciones del libro inspirarán el *set* de la película —supuesta representación— producirán el efecto pictórico que ya se ha mencionado a propósito de la utilización de la pintura en *La Celestina*. Estas ilustraciones, que en algunos momentos parecen transpuestas sin apenas modificación del original (como en el caso del castillo cuya referencia bien podría ser el que aparece en los meses de septiembre y octubre del Calendario, primera sección del libro), y que retienen su riqueza cromática, sirven para ambientar tanto espacios interiores como exteriores, aunque con algunas excepciones. Así ocurre, por ejemplo, en la toma del mar en el pasaje de transición al desembarco, y en las de los escenarios naturales en la batalla de Agincourt (octubre de 1415), en la que el paisaje se modifica con la presencia de tiendas de campaña inspiradas también en las ilustraciones de los hermanos Limbourg (véase la miniatura del salmo xxxvn).

La corte francesa se reúne en un espacio cuyos elementos arquitectónicos reproducen las ilustraciones del libro de horas. Al estilo de lo que ocurre con los interiores en *La Celestina*, la carga pictórica del espacio cobra más relieve si cabe en estas escenas. La arquitectura de las estancias aparece como una especie de troquelado con falsas perspectivas de las miniaturas que inspiraron los decorados, donde la presencia de esbeltas columnas demarca los espacios

XELO SANMATEU

y los juegos de planos (las columnas son un elemento que se repite constantemente en las ilustraciones originales: en la lámina que recrea el bautismo de san Agustín, o en la de David tocando el arpa, por citar un par, únicamente).



En este escenario de la corte, la nobleza se mueve con cierta parsimonia, como si se tratara de los propios personajes que habitan las imágenes de las ilustraciones originales.<sup>21</sup> Llama la atención en particular el espacio en el que se mueve uno de los personajes, la princesa Katherine (Renée Asherson); un espacio casi tan cerrado como el de Melibea, animado por flores de colores, y en el que se relaciona sobre todo con su aya Alice (Ivy St. Helier) —como lo hacía Melibea con su criada Lucrecia (Ursula Mellin)— y desde el que contempla, asomándose desde su torre, lo que acontece en el mundo exterior del que parece aislada.



21. En el prefacio a una edición cuasi facsímil del libro, Millard Meiss comenta que las figuras sagradas realmente no habitan un espacio abierto (libre) y que se puede decir lo mismo de los cortesanos. En las ilustraciones correspondientes a los meses de abril y mayo, las figuras de los nobles están enmarcadas por la vegetación casi como las figures sacras. [...] «figuras delgadas, maniqués de miembros finos vestidos con ropajes suntuosos» (Longnon & Cazelles 1969: 13)-

## LA PUESTA EN ESCENA DE LA EDAD MEDIA EN EL CINE: LA CELESTINA

Hace unos años, cuando entrevisté a Ardavín, éste no hizo mención de la película de Olivier (tampoco se menciona en el libro de Laura Antón Sánchez sobre el cineasta), pero creo que para el espectador que haya visto los dos films, es inevitable establecer conexiones entre ambos: su propuesta no naturalista de la imagen de la Edad Media que ofrecen; la presencia de la teatralidad, los efectos pictóricos y los cambios de perspectivas perceptivas. Si ante la propuesta de Ardavín parece forzoso hacer hincapié en sus elementos formales, no es arriesgado afirmar que éstos pueden apreciarse mejor tras una reflexión sobre la película en conjunción con otras adaptaciones, como la de Olivier, y a la luz del desarrollo del lenguaje cinematográfico.

Casi para concluir, quisiera apuntar aquí una última observación algo tangencial: cuando se repasan las críticas de *La Celestina* del 69 (aunque algunas fueron buenas), llama la atención el recelo que las combinación de lenguajes de diversos medios provocó entre los críticos (Pérez Gómez 1969: 211-13):

En suma, la película adolece de coherencia interna y de unidad de propósitos.. La total distanciaci3n del decorado y el actor produce una sensaci3n de «falsedad» filmica inaceptable. Esa sensaci3n teatral de encontrarse ante un decorado frágil resta «credibilidad» a lo que allí sucede. Las seudoaudacias de Ardavín...<sup>22</sup>

La transposici3n o adaptaci3n de los clásicos, ya complicada por el carácter can3nico del original, sufría en el caso de Ardavín una manipulaci3n ulterior en la que el director tenía un papel de reescritura obvio (papel éste que sería invisible normalmente en otras propuestas más tradicionales), al incorporar elementos propios de la pintura y del teatro, y romper además con el montaje (o la edici3n) más tradicional; lo que no cuadró bien con las expectativas de los críticos de la época.

El paso del tiempo nos da otra perspectiva. Ahora podemos ver esta *Celestina* como una propuesta creativa (fallida o no sería otra cuesti3n) en el proceso de recreaci3n de la obra de Rojas. Joseph Snow, a propósito de las actualizaciones modernas de la obra ya comentaba algo (1997: 207) que quienes estudiamos cine medieval no podríamos dejar de suscribir:

22. Otras críticas no más benévolas serían:

«La pintura, más la literatura, más el teatro no da cine, Ardavín que es un fabuloso planificador de películas, un experto adaptador de obras, un magnífico escenógrafo y figurinista, un buen director de actores, luego no hace surgir el cine entre sus manos» (Martialay 1969: 28).

«Cójase antes de empezar el film, un precioso álbum de pintura. Ya se sabe, cosas de Fra Angelico, cosas de Boticelli, etc. Es decir, algo bueno, algo realmente bueno. Ruédese luego, aunque no venga a cuento, la obra de Rojas con esa ambientaci3n. Resultado: queda la mar de preciosísimo. Al fin y al cabo, que más da. Una direcci3n torpe echando algo más de sustancia. Y véase el clásico. Ahí lo tiene el público español» (*Cinestudio* 1969: 50).

Cuando se preste la debida atención a tales manifestaciones de la moderna celestinesca, tendremos más y mejores oportunidades de valorar la pluralidad y la diversidad de significados potenciales o latentes en el texto progenitor, la Tragicomedia de Calisto y Melibea. Estos textos, generados a lo largo de nuestro siglo, han sufrido, condenados casi todos al general olvido y a cierto desprecio por un mundo académico hostil que los compara con la obra de Fernando de Rojas (y su anónimo co-autor) y los encuentra inferiores. Se verá también que la tragicomedia es ahora vínculo (como siempre lo fue) de los múltiples sentidos y formas que la cultura va generando.

Xelo SANMATEU  
*Queen Mary, University of London*

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANTÓN SÁNCHEZ, Laura (2000), *César Fernández-Ardavín: cine y autoría*, Madrid, Egeda.
- COSTA, ANTONIO (1991), *Cinema e pittura*, Turin, Loescher.
- DAVIES, ANTHONY (1988), *Filming Shakespeare's Plays: The Adaptations of Laurence Olivier, Orson Welles, Peter Brook and Akira Kurosawa*, Cambridge, Cambridge University Press.
- FRANCO ANCHELERGUES, VICENTE (2001), «La Celestina y el cine» en Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Gema Rubio (eds.), v *Centenario (1499-1999). Actas del Quinto Congreso Internacional de Salamanca, Talavera de la Reina, Toledo, La Puebla de Montalán, 27 de septiembre-i de octubre de 1999*, Cuenca, Universidad de Castilla—La Mancha y Cortes de Castilla («Corral de Comedias», II), La Mancha, pp. 531- 538.
- HARTY, KEVIN (1999), *The Reel Middle Ages: American, Western and Eastern European, Middle Eastern, and Asian Films about Europe*, Jefferson, N.C. & Londres, Mcfarland.
- HOLLANDER, ANNE (1991), *Moving Pictures*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press.
- «La Celestina» (1969), *Cinestudio* (Gabinete de Estudios Fílmicos), nº 76, p. 50.
- LONGNON, JEAN & RAYMOND CAZELLES, introd. y comentarios (1969), *Les Très Riches Heures du Duc de Berry*, con prólogo de Millard Meiss, Londres, Thames and Hudson Ltd.
- MARTIALAY, FELIZ, (1969), «La Celestina de César Ardavín», *El Alcázar*, 8, abril, p. 28.
- MARTÍN PATINO, BASILIO. (1955), «Ideas cinematográficas: Ensayo de adaptación cinematográfica de *La Celestina*», *Cinema Universitario [Publicaciones periódicas]*, número 1, Salamanca (Cine-Club del S.E.U.). [Versión electrónica de la Biblioteca Digital Miguel de Cervantes: <<http://www.cervantesvirtual.com/>

- servlet/SirveObras/67921730983414906365679/p0000012.htm>, consultado el 2 de mayo de 2008.]
- MAXWELL DIAL, Eleanore (1977), «Notes on Adapting and Interpreting *La Celestina*: The Art of Alvaro Custodio and Amparo Villegas», *Celestinesca*, mayo, número 1, volumen 1, Athens, GA., pp. 13-18.
- ORTIZ, Aurea, & María Jesús PIQUERAS (1995), *La pintura en el cine: cuestiones de representación visual*, Barcelona, Paidós.
- PÉREZ GÓMEZ, Angel A. (1969), «*La Celestina*», *Reseña*, Madrid (CESI-FESPRES), número 28, pp. 211-13.
- SANMATEU, Xelo (1997), «*El Cid*, un ejemplo de épica cinematográfica: notas sobre su uso del espectáculo», en Andrew M. Beresford (ed.), *'Quien Hubiese tal ventura': Medieval Hispanic Studies in Honour of Alan Deyermond*, Londres, Department of Hispanic Studies, QMW, pp. 23-34.
- SEVERIN, Dorothy S., ed. (1998), *La Celestina*, Madrid, Cátedra.
- SNOW, Joseph (1992), «Una lectura de *Celestina*/personaje y de la obra de Fernando de Rojas» en Rafael Beltrán, José Luis Canet & Joseph Lluís Sirera (eds.), *Historias y Ficciones: Coloquio sobre la literatura del siglo xv*, Valencia, Universitat de València, Departament de Filologia Espanyola, pp. 279-287.
- (1997), «Un texto dramático no cerrado: notas sobre la *Tragicomedia* en el siglo xx», en Rafael Beltrán y José Luis Canet (eds.), *Cinco siglos de Celestina: aportaciones interpretativas*, Valencia, Universitat de València, pp. 199-208.
- SOBCHACK, Vivian (1990), «"Surge and Splendor": A Phenomenology of the Hollywood historical Epie», en Barry Keith Grant (ed.), *Film Genre Reader*, Austin, University of Texas Press, pp. 280-307.
- SONTAG, Susan (1992), «Film and Theatre» en Gerald Mast, Marshall Cohen & Leo Braudy (eds.), *Film, Theory and Criticism*, Nueva York / Oxford, Oxford University Press, pp. 362- 74.
- TOPLIN, Robert Brent (2002), *In Defense of Hollywood Reel History*, Lawrence KS, University Press of Kansas.
- WILLIAMS, David (1990), «Medieval Movies», *The Yearbook of English Studies*, Londres, número 20, pp. 1-32, Londres, Modern Humanities Research Association (MHRA).