

IMÁGENES CINEMATográfICAS DE SEVILLA

Editor:
RAFAEL UTRERA



Textos de:

§ ANTONIO CHECA § VICTORIA
FONSECA § INMACULADA GORDILLO
§ VIRGINIA GUARINOS § FRANCISCO
PERALES § ANA RECIO § ENRIQUE
SÁNCHEZ OLIVEIRA § RAFAEL UTRERA

S E R I E C O M U N I C A C I Ó N

PADILLA LIBROS
SEVILLA

LA VIDA PRIVADA DE DON JUAN

de

ALEXANDER KORDA

por

ANA RECIO MIR

ANA RECIO MIR (Salamanca 1963) es Filóloga y profesora agregada de bachillerato desde 1988. Ha realizado estudios de música, teatro y cine en Sevilla, Londres, Edimburgo y en 1994-95 fue becada en Marly-le-Roi y en la Universidad París VIII.

Su libro *El cine, otra literatura* (1993) fue premiado por la Consejería de Educación de la Junta de Andalucía. Es autora de numerosos artículos en periódicos y revistas. Ha escrito en colaboración *Miradas de mujer* (1996).



LA VIDA PRIVADA DE DON JUAN [1934] de ALEXANDER KORDA

ARGUMENTO

El guión, obra de Frederick Lonsdale y Lajos Biro, narra en tono humorístico y en un ambiente costumbrista y tópico, lleno de petimetres, personajes vestidos de torero y majas goyescas, las desventuras de un Don Juan¹ caduco y vanidoso que, recién llegado a Sevilla, se resiste a aceptar el paso del tiempo y la decrepitud física que a él acompaña.

La imposibilidad de llevar el ritmo de conquistas acostumbrado le lleva a retirarse por un tiempo, pero un Don Juan espúreo le hace la competencia en la ciudad de Sevilla. Don Juan se indigna, su fama crece y se hace pasar por Leporello cuando le comunican su *propia* muerte a manos de Alfredo, un marido *corneado* por el falso Don Juan. Ayudado por su fiel criado Leporello, que le ha

¹ Tras *Don Juan y Fausto* (1923) del poeta simbolista Marcel L'Herbier, el tema de *Don Juan* lo llevó al cine en 1926 Alan Crosland con John Barrymore y Mary Astor de protagonistas. Esta cinta de la Warner se estrenó el 6 de agosto de aquel año y según indica Donald Crofton «comparando los resultados de los primeros estrenos de filmes parcialmente sonoros, Don Juan superaba ampliamente la película de Al Jonson». El *Don Juan* de Crosland—junto a *Orgullo de raza* y *El cantor de jazz*—abre una nueva etapa en el cine en la que se percibe un cierto acartonamiento teatral. Y es además el primer film sonoro, con una partitura musical sincronizada. Se rodó muda, pero su buena acogida hizo que se registraran en ella fragmentos de la ópera de Mozart.

La película de Korda se aparta de las comedias españolas que se centran en el mito universal de Don Juan y se apoya en la obra teatral de Henry Bataille. Korda produjo este film con su productora London Films Production, fundada por él en Inglaterra en 1932 a su regreso de Hollywood, tras la crisis ocasionada por el *crack del 29*. Véase M. PALACIO y P. SANTOS, “La transición del mudo al sonoro” en *Historia del cine* Vol. VI (Madrid 1995) 65.

preparado un coche de caballos, el verdadero Don Juan se dispone a huir de Sevilla a París para escapar de la justicia, pues tiene muchas deudas pendientes; asiste a su *propio* entierro y, cuando seis meses después regresa a la ciudad e intenta aclarar su verdadera identidad, decide hacerlo sobre el escenario del «Teatro Cómico», pero el patio de butacas se mofa y carcajea de su declaración. Ni Antoñita ni Estrella lo reconocen. La policía piensa que está ebrio. Sólo Dolores, la esposa a la que él había abandonado para llevar una vida libertina, le hará recapacitar sobre el sentido del verdadero amor y las necesidades humanas: «No aprenderás nunca a comprender a las mujeres. Todas queremos algo más que un simple esposo. Cada mujer desea un Don Juan, pero para ella sola».

COMENTARIO

La película se divide en nueve fragmentos o cuadros² delimitados entre sí por fundidos en negro.

El primero transcurre en Sevilla y en él vislumbramos la imagen de la fuente del caballo y las murallas de la ciudad. Se trata más de una Sevilla imaginaria que real, pues dicha fuente no existe en la capital hispalense. La cámara describe un *travelling* de izquierda a derecha y en una panorámica nos muestra al público que escucha la serenata que canta un joven reclinado en la fuente. Al pronunciar la palabra *señorita* una sucesión de planos nos muestra diversas rejas con andaluzas y la sombra misteriosa de Don Juan que se proyecta sobre el muro próximo al balcón de Teresita. Es decir, texto e imagen van engarzados y, antes de ver al héroe, contemplamos su sombra y la de un clavel. La calidad de la fotografía y la precisión de la toma son extraordinarios. Al mismo tiempo nos sigue enseñando una a una a las mujeres ataviadas con peinetas, abanicos y trajes goyescos y su alboroto cuando se enteran del regreso de Don Juan a Sevilla. Los claroscuros, las rejas, los falsos balcones y los contrastes de sombra y luz determinarán la estética de la cinta. Estamos ante una Sevilla de cartón piedra, sobre la que los figurinistas y decoradores no parecen haberse documentado. La escena se cierra con un fundido en negro.

² Empleamos el término *cuadros* por tratarse de una visión costumbrista del tema de Don Juan y de la ciudad de Sevilla.

El segundo espacio secuencial tiene una mayor variedad de ámbitos. Se abre en casa de la bailarina Pepita, que está ensayando y se observa la amplitud de la estancia, con una balconada interior en la casa a manera de puente. Su baile es un flamenco de influencia morisca. A continuación, un plano de la bailarina Antoñita que habla con su representante Juárez, en su camerino de «El Gato Negro», el local en el que actúa. Y en tercer lugar, la secuencia discurre en la mansión de Don Juan, quien cómicamente trata de ocultar su edad al médico que lo está reconociendo. Éste, a su vez, le prohíbe «trepar más de un balcón diario». En la casa del protagonista se aprecia la abundancia de cuadros de Goya en la decoración de las paredes, lo cual constituye una falta de *raccord* histórico con respecto al primer Don Juan español. Esta falta de coherencia histórica se percibe no sólo en la ornamentación de espacios, sino también en el vestuario, creando una estética goyesca que no se corresponde con la del siglo XVII. J.A. RAMÍREZ destaca, sin embargo, la calidad plástica de los decorados:

Entre las películas españolas con decoraciones islámicas puede destacarse *The Private Life of Don Juan* [1934]. Vincent Korda hizo para ella diseños muy estilizados de gran calidad plástica, sólo explicables en una cinta europea (el productor fue Alexander Korda). La recreación de algunos cuadros de Goya y la arquitectura morisco-barroca, son las notas predominantes³.

La cámara nos muestra con todo lujo de detalles el interior de la vivienda de Don Juan, así como el patio mudéjar de la mansión, con amplios arcos y azulejos. Los herrajes, las cerámicas, y el pozo se ven reforzados por la luz en un juego estético que podemos calificar de expresionista. Leporello se alarma de cómo ha podido saber tan pronto la ciudad de Sevilla la llegada de Don Juan. No abundan los planos de detalle, pero sí se hace uso del plano general para describir espacios, y del plano medio para mostrar personajes. Ni los espacios ni los seres que los habitan responden a la realidad de la capital hispalense. Un plano exterior de Dolores, la mujer de Don Juan, que se columpia fuera de las murallas de la ciudad, pone de nuevo ante nuestros ojos la impresión de estar viendo una escena pintada por el aragonés. Los

3 J. A. RAMÍREZ, *La arquitectura en el cine de Hollywood. La Edad de Oro* (Madrid 1993) 204.

colores blanco —del vestido de Benita Hume— y negro —de la anciana— son claramente simbólicos y resaltan la frescura de la juventud y la experiencia de la madurez. A la esposa del protagonista se la enfoca en contrapicado para enfatizar su belleza y su relevancia argumental. Escuchamos el sonido exterior de la cuerda del columpio y la conversación de la heroína con la anciana, que gira en torno a la infidelidad. A ésta se contrapone una escena interior de Don Juan, y el sonido del masaje en su espalda efectuado por uno de sus criados en una lujosa cama con dosel, entre grandes cortinas. Don Juan habla también de la infidelidad y de la cárcel. De nuevo la cámara reproduce el plano exterior de Dolores en el columpio y por él sabemos de la situación irregular en que se encuentra Don Juan, perseguido por la justicia a causa de sus deudas de juego; también conocemos su estado afectivo: se encuentra casado con Dolores, a la que abandonó antes del primer año de matrimonio y que ésta quiere recuperarlo.

En el plano siguiente, contemplamos la gran puerta de la fachada de la casa de Don Juan —situada en el lado izquierdo del plano y ocupando más de dos tercios de la pantalla— y la llegada de su imitador, que salta por un balcón. Habla éste con Leporello, quien le informa de que las gestas amorosas de su amo en un año alcanzaron las novecientas tres. Leporello va a ver a su señor; en la estancia vislumbramos una ventana y de ella pende el dibujo de un campanario de la ciudad, que trata de reproducir la impresión de paisaje.

El patio interior de la casa del héroe vuelve a aparecer en la imagen; tiene abundantes arcos polilobulados, de influencia islámica, muchos azulejos —que imitan a los andaluces— en las escaleras, rejas en las ventanas de la cocina y a la entrada de la vivienda. Una dama entra en la casa de Don Juan cruzando la rejería de la puerta y el impostor, vestido de torero y con redecilla en el pelo, —parece más bien un petimetre dieciochesco— tras un breve diálogo con ella, la besa. Leporello, puesto al corriente de la actividad del imitador de Don Juan, le revela a su amo que aquél trepó muchos balcones la noche pasada. Contemplamos de nuevo un campanario desde la ventana. El Don Juan falso se marcha y llega un caballero a casa del verdadero Don Juan para matarlo. Nuestro protagonista se bate con el marido de la mujer seducida y

vemos una vez más decorados de celosías con motivos musulmanes y porcelanas. El fragmento se cierra cuando Don Juan se propone encontrar a su impostor y matarlo.

La tercera escena se inicia con la llegada del representante de la bailarina Pepita a «El Faisán Dorado», el local donde ésta actúa, y le dice que «El Gato Negro» está vacío. Un hermoso claroscuro nos muestra la sombra de Pepita bailando detrás del telón. En el plano siguiente se nos muestra el camerino de Antoñita en «El Gato Negro», de decorado muy simple: apenas un sofá, un taburete, un espejo y una cortina que le da entrada.

Mientras tanto, el Don Juan falso sigue trepando balcones y seduciendo mujeres. El verdadero Don Juan llega acompañado de su fiel Leporello a «El Gato Negro» y Antoñita es avisada por su representante, Juárez, de la llegada de aquél. La imagen resulta reiterativa pues nos muestra otra vez las celosías del local, las rejas, los azulejos, así como la escalera, que propicia el lucimiento de los contoneos de la danza de la bailarina. Tras su actuación, Don Juan la visita en su camerino y la besa revelándole que nunca antes besó a Pepita, lo cual alegra mucho a Antoñita.

Por su parte, Dolores, la esposa de Don Juan, lo espera para cenar pero éste no acude. Su impostor corteja a otra mujer, mientras el verdadero se despide de Antoñita.⁴ En el comedor de la casa del caduco galán de nuevo se vislumbran cuadros de Goya, colgados de las paredes a manera de tapices. Una panorámica describe una casa baja en la penumbra con columnas, construcción que no recuerda a la arquitectura andaluza.

El Don Juan espúreo es sorprendido por el marido de la mujer con la que se encuentra, mientras el genuino es acompañado a casa por un verdulero en su carro. La cámara entonces se detiene ante la fuente con el caballo y enfoca la fachada con cuarterones de la mansión del verdadero galán. Éste es informado por su criado de que tiene un carruaje dispuesto para huir a París.

La policía acude a casa de Don Juan para informar de su muerte a manos de Alfredo, el marido corneado. Don Juan asume la identidad de su criado Leporello ocultándose tras la capa y promete hacerse cargo del cuerpo. Los decorados son muy sencillos: un patio desnudo donde se encuentra la policía y el balcón donde

4 Merle Oberon, con la que Korda estuvo casado desde 1939 hasta 1945.

se sitúan Leporello y su señor. Un fundido en negro cierra la secuencia sirviendo como nexo de transición espacio-temporal.

El cuarto fragmento comienza en el comedor de casa de Don Juan, donde Leporello se asoma al balcón desde el que se avista el campanario. Don Juan, mientras, duerme en una lujosa cama con dosel. La imagen, tras el fundido, sigue unida al texto previo a aquél. El elemento sonoro —el redoble de campanas— subraya también esa continuidad texto-imagen.

Tras este plano, una panorámica nos presenta una plaza en la que vemos un agolpamiento de decorados: la fachada de una iglesia románica, ante ella, una fuente con una estatua ecuestre en el centro de la imagen y a la derecha y al fondo, una casa encalada. De nuevo se pone de relieve la falta de rigor y verosimilitud del espacio sevillano recreado.

Don Juan y su fiel Leporello se pasean junto a la muralla y bajo la estatua ecuestre contemplan el duelo del supuesto Don Juan. Entra en juego aquí otro elemento *andaluz*: la muerte, el luto. Esta visión que tiene el personaje de su propio entierro muy bien pudiera estar inspirada en la leyenda de Don Miguel de Mañara que relata J. M. CABALLERO BONALD en un interesante trabajo:

Cuenta la leyenda que, cuando una noche volvía Mañara de una de sus habituales francachelas, se cruzó con un entierro cerca de su palacio. Ya iba a pasar de largo, cuando se dio cuenta que era a él a quien llevaban a enterrar. El juerguista entendió que se trataba de un aviso de lo alto y al día siguiente decidió retirarse del mundanal ruido y emplear toda su inmensa fortuna en la fundación del grandioso hospital de la Caridad.⁵

Las mujeres y el cortejo suben por una escalinata y una nueva panorámica de la plaza se repite; la cámara acompaña a Leporello y a Don Juan, que caminan junto a la muralla. Desfilan entonces una serie de personajes que engrandecen la fama del héroe y acentúan el tono falsamente pintoresco del ambiente: el aguador, que vende el líquido elemento del pozo de Don Juan; los mendigos; las floristas; la mujer que llora por no haberlo conocido; la que llora por haber soñado mucho con él. Y, por último, Kardomo, el dramaturgo, que ríe la escena. Aquí se evidencia que la fama del personaje funciona más allá de la verdadera arquitectura de la ciudad o de la plasmación de tipos reales de la ciudad del Betis.

5 J. M. CABALLERO BONALD, *Sevilla en tiempos de Cervantes*. (Barcelona 1991) 168.

Tras una nueva visión de la plaza, el plano se detiene en la bailarina (Merle Oberon), que acompañada por un cortejo, confiesa querer morirse. Se atisban una vez más las murallas y Don Juan monta en su caballo y huye, mientras Antoñita y Pepita se pelean. Un nuevo avistamiento del campanario pone de relieve la circularidad de este espacio secuencial que se cierra en casa de Dolores, a la que ha visitado Leporello para informarle de la partida de Don Juan. Fundido en negro.

El quinto fragmento se origina en una taberna pintoresca con abundantes cacharros de bronce y ristras de ajos colgados de sus paredes. Don Juan ha cambiado de identidad y es ahora el capitán Mariano, quien, zalamero, baja la escalera y piropea a todas las mujeres.

En la plaza junto a la posada donde está alojado Don Juan venden *La vida privada de Don Juan*, libro del que toma su nombre la película. Tras una panorámica que nos muestra el patio interior de la posada, observamos al protagonista, cuyo atuendo ha cambiado: cambia el traje de torero por una camisa clara y chaquetilla, indicio, tal vez, de ese descanso, de ese descenso del ritmo amoroso que quiere imprimir a su existencia, tras veinte años de servicio muy activo. Como siempre, un fundido en negro cierra este cuadro costumbrista, el más breve de toda la cinta.

El espacio secuencial de la escena sexta sigue siendo el mismo de la escena anterior. Contemplamos la taberna de la posada, muy pintoresca, con cortinas de volantes, rejas, cerámicas, objetos de bronce y hasta ristras de ajos que penden del techo. La tabernera, Rosita, una chica joven, lee con pasión *La vida privada de Don Juan*, y ríe cuando el Capitán Mariano, seudónimo temporal que adopta nuestro personaje, le indica que Don Juan se parecía a él. Coquetea con la chica y también con Doña Ana, la ventera. La primera lo cita en su estancia por la noche y luego cierra la reja y la puerta de entrada a la posada. Fundido en negro.

El fragmento séptimo comienza en la habitación de Rosita, quien le pide a Don Juan unos pendientes nuevos. Aparte del lecho y los personajes, la cámara sólo focaliza el techo de la estancia.

A continuación, Don Juan en su dormitorio es masajeado por un criado al que le hace entrega de los pendientes para que se los

dé a Rosita. En el plano siguiente, el incansable seductor se mira presumidamente en un espejo muy recargado y de decoración vegetal, arrancándose las canas que se va descubriendo. En un primer momento, le pide a Leporello que recoja todas sus cosas para marcharse, pero tras descubrir a una bellísima mujer que le sonrío desde un carruaje, cambia de idea. Don Juan sale a la calle (mientras Leporello investiga la dirección de la dama) y va ataviado a la francesa, con muchas plumas sobre los hombros. El carruajo se marcha pero la joven le deja su dirección en el castillo de Montoro anotándose en el libro. La acción, por tanto, se desplaza a Córdoba.

Don Juan arroja una cuerda y trepa hasta la torre del castillo, donde se encuentra la que él cree su última conquista. La panorámica es oscura y se vislumbra un inmenso puente y un enorme castillo. La estancia de la joven es sencilla, iluminada por la luz de candelabros. Don Juan se siente herido en su vanidad cuando la mujer le comenta que le recuerda a su padre. La heroína, prisionera, le pide que le lleve una carta a Tomás, su enamorado, que se encuentra en Sevilla. Nuestro héroe atraviesa la puerta emplomada de la estancia de la dama y sale al balcón, para luego descender por la cuerda de la torre. Cuando llega de nuevo a la posada de doña Ana, ésta se le insinúa. El plano es oscuro ya que es de noche; facilita así la intimidación de las patéticas insinuaciones amorosas de la posadera. Don Juan termina la escena ordenando a su fiel Leporello partir: «—No aguanto más. Nos marchamos a Sevilla.» Un fundido en negro pone punto final al cuadro.

En el fragmento octavo la acción retorna a la capital hispalense, que ahora está de carnaval. Se recoge en una panorámica la ciudad. Encontramos pobreza de decorados, algunas farolas, las murallas y la ya conocida y amortizada estatua ecuestre. Se anuncia en un tenderete de la calle un espectáculo, que, con marionetas, relata la vida de Don Juan en su harén. El pueblo porta muchos estandartes. Don Juan se propone besar en primer lugar a la última mujer que besó antes de abandonar la ciudad: la bailaora Antoñita.

En el plano siguiente, la acción se traslada a la estancia de esta joven, cuya decoración, con muchos arcos polilobulados —cuya redundancia es notoria a lo largo de la película—, es arabizante.

Un primer plano nos muestra el cartel del Teatro Cómico en el que se representa *The Love and Life of Don Juan*, que en ese momento se está ensayando. Es decir, el Teatro Cómico se convierte en teatro dentro del espacio teatral del film. Los decorados de la obra que se ensaya reproducen un patio con abundantes arcos y una entrada amurallada a la ciudad.

Don Juan se dirige a casa de Antoñita, pero ella no lo reconoce. La casa de la bailarina tiene decorados de artesanía islámica. Un fundido en negro cierra el cuadro.

Al iniciarse la novena y última escena de la película, un plano general del teatro nos permite contemplar una visión del mismo, de bastante pobreza arquitectónica, en la que sobresalen unos palcos especialmente historiados y artificiosos. Sevilla se ofrece a los ojos del espectador con unos decorados de cartón piedra que evidencian una vez más la falta de verosimilitud histórica. Dolores, la esposa de nuestro héroe, asiste a la representación. Don Juan interrumpe la función y el patio de butacas en pleno se altera. El protagonista se enfrenta con el actor que hace su papel. La escalinata del teatro, toda de azulejos, insiste nuevamente en elementos de artesanía andaluza, a los que se unen los brocados que adornan los palcos. Don Juan desafía al dramaturgo y explica al público que él vivió en la ciudad. Estrella y Dolores niegan conocerlo, el patio de butacas se altera por la interrupción de la obra y ésta prosigue una vez que Don Juan es detenido por la policía y encarcelado. Cuando Don Juan es liberado va a ver a Dolores. Los planos medios de ésta y Don Juan —de gran economía expresiva— impiden a la cámara registrar y describir la habitación de aquélla, en la que sólo se muestran la silla de hierro donde ella está sentada y la ventana. El galán, oculto tras la identidad del capitán Mariano y conocedor de las cuitas amorosas de su mujer Dolores, la pide en matrimonio. Ella se dirige a su dormitorio. La casa tiene una balconada, abundante verdura y una escala de cuerda bajo la que se vislumbran algunas tejas. El tenorio atraviesa la puerta de cristal de la habitación de Dolores y se percibe la imagen de ambos, bellísima, difuminada a través de los visillos del dosel de su cama. Ella le reclama la necesidad que tienen todas las mujeres de tener un Don Juan. Un fundido en negro pone punto final a la película.

En definitiva, estamos ante la visión del *antidonjuan* por excelencia: un hombre caduco, fatigado hasta para conquistar a las mujeres, poco zalamero y locuaz y, para colmo, casado. Tampoco se trata de un personaje representativo de Sevilla ni de un tipo andaluz.

Al revisar la ubicación de los nueve espacios secuenciales de la película de Alexander Korda comprobamos que de ellos, seis (los números 1, 2, 3, 4, 8 y 9) transcurren en la capital andaluza y sólo tres, se simulan en Francia, —si bien, parte del cuadro séptimo se desarrolla en el castillo de Montoro en Córdoba— de lo cual se deduce que el director quiso dar mayor protagonismo a la ciudad sevillana. Sin embargo, la visión que se ofrece de Sevilla carece de todo rigor histórico. Sólo en dos ocasiones se cita París como lugar al que se dirige Don Juan, pero la abundancia de interiores en las escenas 5, 6 y 7 —y en general, en toda la cinta— nos impiden situar geográficamente estos fragmentos. En ello influye la pobreza presupuestaria de la película. Especialmente la cinta tiene un desarrollo circular ya que se inicia y se termina en la capital hispalense. La belleza de la fotografía, de una estética a veces bastante artificiosa, así como los golpes de humor hacen interesante la visión de este Don Juan en franca decadencia.

Visual y argumentalmente los planos más bellos también están simuladamente ubicados en la ciudad del Guadalquivir, como sucede con el baile de Antoñita en «El Gato Negro», repleto de sensualidad, o la reaparición de Don Juan en el «Teatro Cómico».

En las escenas rodadas en Francia abundan las secuencias de interior, en un ambiente costumbrista como el que se respira en la posada y la taberna de Doña Ana.

En cualquier caso, la Sevilla que se nos presenta es una ciudad imaginaria y acartonada recreada a partir de una estética goyesca y tópica, que en nada se parece a la real. Sólo las murallas podrían recordárnosla.



FICHA TÉCNICO-ARTÍSTICA

PRODUCTORA: London Films Production Ltd.
TÍTULO ORIGINAL: *The Private Life of Don Juan* (basada en la obra de Henry Bataille).
DIRECTOR: Alexander Korda.
NARRACIÓN Y DIÁLOGOS: Frederick Lonsdale y Lajos Biro.
LETRAS: Arthur Wimperis.
PUESTA EN ESCENA: Vincent Korda.
VESTUARIO: Oliver Hessel.
FOTOGRAFÍA: Georges Perinal.
SUPERVISOR DE EDICIÓN: Harold Young.
COMPOSICIÓN MUSICAL: Ernest Toch.
DIRECTOR MUSICAL: Muir Mathieson.
THE DON JUAN SERENADE de Michael Spolianski.
DIRECTOR DE SONIDO: A. W. Watkins.
PRODUCTOR EJECUTIVO: David B. Cunynghame.
CÁMARA: Osmond Berrodaile.
EDICIÓN DE LA PELÍCULA: Stephen Harrison.
EFECTOS ESPECIALES: Ned Mann.
ARQUITECTO: F. Hallan.
AYUDANTE DE DIRECCIÓN: G. Boothby.
DIRECTOR TÉCNICO: Marqués de Partago.
SASTRERÍAS: B. J. Simmons & Co. y King Street W.C.R.
DISTRIBUIDA POR: United Artist.

Intérpretes:

ANTOÑITA, UNA BAILARINA DE TEMPERAMENTO APASIONADO: Merle Oberon.
SU REPRESENTANTE: Bruce Winston.
PEPITA, OTRA BAILARINA DE IGUAL CARÁCTER: Gina Malo.
DOLORES, UNA MUJER MISTERIOSA: Benita Hume.
UNA DONCELLA, PURA Y SENCILLA: Binnie Barnes.
LEPORELLO: Melville Cooper.
UN ACTOR COMO SUELEN SER LOS ACTORES: Owen Nares.
UNA ACTRIZ, COMO SUELEN SER LAS ACTRICES: Heather Thatcher.
UNA SEÑORITA SENTIMENTAL: Diana Napier.
UNA JOVEN ROMÁNTICA: Joan Gardner.
SU POBRE MARIDO: Gibson Gowland.
UN JOVEN ROMÁNTICO, Barry Mackay.
EL DUQUE, COMO SUELEN SER LOS DUQUES: Claude Allister.
UNA SEÑORA DE MEDIANA EDAD DE SENTIMIENTO JUVENIL, Athene Seyler.
UN MARIDO CELOSO: Hinole Edgard.
SU POBRE ESPOSA: Natalie Paley.
UNA JOVENCITA ENAMORADA: Patricia Hilliard.
SU TÍO, QUE LA CONOCE MEJOR: Lawrence Grossmith.

UN DRAMATURGO COMO SUELEN SER LOS DRAMATURGOS: Edmund Breon.
LA ESPOSA DE UN CANSADO HOMBRE DE NEGOCIOS: Betty Hamilton.
OTRA ESPOSA DE OTRO CANSADO HOMBRE DE NEGOCIOS: Rosita García.
DON JUAN: Douglas Fairbanks.
SERENATA CANTADA POR: John Bownlee.

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV., *Las estrellas* Tomo III. (Madrid 1980) 285-300.
- BERNALES BALLESTEROS, J., "La Arquitectura y el Urbanismo del Seiscientos" en AA.VV., *Sevilla en el siglo XVII* (Sevilla 1984) 49-67.
- CABALLERO BONALD, J. M., *Sevilla en tiempos de Cervantes*. (Barcelona 1991).
- COLÓN, C., *Lacrimae. La Sevilla imaginaria* (Sevilla 1991).
- CORTINES, J., "La invención de Sevilla: un nombre en la Ópera" en *El siglo que viene* nº 18-19, 7-10.
- MARANÓN, G., "Don Juan" en *ABC* (28-3-85) 3.
- MENA, J. M. de, *Sevilla* (León 1992).
- MENA, J. M. de, *Tradiciones y Leyendas sevillanas* (Barcelona 1988).
- MOIX, T., "Douglas Fairbanks: los héroes están fatigados" en *La gran historia del cine* (Madrid 1996) 346-350.
- NAVARRO GARCÍA, L., "Apogeo y Declinación de Sevilla en el siglo XVII" en AA.VV., *Sevilla en el siglo XVII, op. cit.*, 29-38.
- PALACIO, M. y SANTOS, P., "La transición del mudo al sonoro" en *Historia del cine* Vol. VI (Madrid 1995).
- RAMÍREZ, J. A., *La arquitectura del cine. Hollywood, la Edad de Oro* (Madrid 1993).
- ROMERO MURUBE, J., *Discurso de la mentira* (Sevilla).
- ROSA, J. M. de la, *El perfume de Sevilla* (Sevilla 1990).
- SÁNCHEZ MANTERO, R., "La Sevilla del XVII: la ciudad y sus gentes" en AA.VV., *Sevilla en el siglo XVII, op. cit.* 17-28.