

IMÁGENES CINEMATOGRAFICAS 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

DON JUAN, MI QUERIDO FANTASMA
de
ANTONIO MERCERO

por
INMACULADA GORDILLO ÁLVAREZ

FACULTAD DE CIENCIAS
DE LA INFORMACION
BIBLIOTECA

INMACULADA GORDILLO es, desde 1989, profesora de la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad de Sevilla, dentro del Área de Conocimiento de Comunicación Audiovisual y Publicidad. Sus investigaciones, artículos, conferencias y comunicaciones en congresos nacionales e internacionales han desarrollado diversos aspectos del discurso filmico y televisivo (narrativa, análisis, historia, etc.). Es autora del libro *Nada, una novela, una película* (Sevilla 1992), por el que recibió el II Premio de Investigación Cinematográfica, otorgado por la Asociación Cine/Historia en mayo de 1993. También ha participado en libros colectivos como *La publicidad institucional en televisión* (Sevilla 1994), *Comunicación y espectáculo* (Sevilla 1994), *Miradas de mujer. Ensayos cinematográficos* (Sevilla 1996). Ha trabajado en Canal Sur TV como asesora y guionista del programa informativo cultural *Indicios*.



DON JUAN, MI QUERIDO FANTASMA [1990] de ANTONIO MERCERO

ARGUMENTO

En la ciudad de Sevilla, la noche del 31 de octubre, pocas horas antes del día de los Difuntos, una compañía teatral ultima el ensayo general en el Teatro Lope de Vega. Se trata de una versión musical del *Don Juan Tenorio* de José Zorrilla, representada con gran éxito en una gira por Latinoamérica. El personaje protagonista está interpretado por el famoso galán Juan Marquina, actor de cine, televisión y teatro quien, a pesar de su mal carácter, mantiene relaciones con varias de las chicas pertenecientes al espectáculo.

A las doce en punto de la noche, igual que en los 444 últimos años, sucede un hecho insólito en el cementerio sevillano: Don Juan Tenorio sale de su tumba durante 24 horas para purgar sus pecados y así poder abandonar su estado de inmortalidad en el Purgatorio. Debido a que el aspecto de Don Juan Tenorio es idéntico al del actor Juan Marquina —no olvidemos que el ensayo general se hace con el vestuario de la representación— y a otras circunstancias casuales, el verdadero Tenorio suplanta en el teatro a Marquina. Pero no sólo en el teatro. Las diversas amantes del actor, al descubrir diferencias agradables en el *fantasma*, le impulsan a *actuar* fuera del escenario. El hotel Alfonso XIII de Sevilla, donde se aloja la compañía, se convierte en un verdadero laberinto de habitaciones compartidas, visitadas y abandonadas por los personajes. Todo se complica cuando la mujer de Marquina, Inés, acude a la habitación de su supuesto marido para pedirle que firme los papeles del divorcio. El fantasma de Don Juan queda completamente prendado de esta auténtica Doña Inés de carne y hueso. Pero los enredos no quedan aquí: Juan Marquina anda complicado en un turbio asunto de tráfico de drogas por lo que es vigilado por pintorescos personajes de la policía.

Al final de la película, el actor y el fantasma, en plena representación la noche del estreno, se enfrentan cara a cara. Tras la pelea vence el *fantasma*, que se humaniza en ese preciso instante. A las 12 en punto de la noche Marquina vuelve al cementerio, a la tumba de Don Juan.

COMENTARIO

El filme *Don Juan, mi querido fantasma* posee como punto de partida el personaje literario de *Don Juan Tenorio*, el galán sevillano recreado por José Zorrilla, a partir del cual se elabora una comedia de carácter popular que roza lo esperpéntico. En el año de producción de esta película, 1990, se estrenan en España filmes como *Átame* (Almodóvar), *¡Ay, Carmela!* (Saura) *Las cartas de Alou* (Armendáriz) o *El sueño del mono loco* (Trueba); y *Muerte entre las flores* (Coen), *El cielo protector* (Bertolucci), *El cocinero, el ladrón, su mujer y su amante* (Greenaway), o *Enrique V* (Branagh) en el mercado internacional.

No es la primera vez que Antonio Mercero aborda el personaje de Don Juan Tenorio: en 1974 realiza el mediometrage *Don Juan*, para Televisión Española, donde también hay una desmitificación del burlador sevillano.¹ En *Don Juan, mi querido fantasma*, Mercero se inspira de forma vaga en el prototipo literario² para

¹ Como en la representación del mito de Don Juan, la obra de Antonio Mercero se desarrolla tanto en cine como en televisión. Destaquemos de su cinematografía los títulos *Manchas de sangre en un coche nuevo* [1974], *Las delicias de los verdes años* [1976], *La guerra de papá* [1977], *Tobi* [1978], *La próxima estación* [1982], *Buenas noches, señor monstruo* [1982], *Espérame en el cielo* [1987] y *El tesoro* [1988]. Y, entre otras producciones, dirige para televisión *La cabina* [1972], *La Gioconda está triste* [1975], *Verano azul* [1981], *El pueblo sumergido* [1984], *Turno de oficio* [1985] y *Farmacia de guardia* [1992]. Observemos como la popularidad de las obras televisivas supera a las cinematográficas.

² El punto de partida es el *Don Juan* romántico de José Zorrilla, aunque existen otras características, comunes o no, con otros *Don Juanes*. Un elemento que —tal vez casualmente— lo relaciona con el Don Juan del escritor suizo de lengua alemana MAX FRISCH (*Don Juan oder Die liebe zur Geometrie*), obra que ofrece una visión sintética y paródica del mito de Don Juan, es la presencia de la trampilla. En la obra de Frisch un escotillón oculto bajo la mesa hace desaparecer a Don Juan en su caída a los infiernos. En la obra de Mercero, Don Juan Marquina, convertido ya en fantasma cae por la trampilla hasta el contenedor de basura que lo llevará al Purgatorio. Para el estudio del *Don Juan* de Max Frisch, puede consultarse MOLHO, M., *Mitologías. Don Juan. Segismundo*. (Madrid 1993) 192-205.

construir una historia contemporánea desarrollada con grandes dosis de comicidad.

La trama de *Don Juan, mi querido fantasma* se desarrolla en la ciudad de Sevilla. Sus calles, edificios y alguna de sus plazas más emblemáticas, el teatro, el hotel o el cementerio, son lugares que recorren los personajes a lo largo de la historia. Sin embargo, la presencia real de Sevilla en el filme no es abundante. Hay que tener en cuenta que la ciudad mostrada en la película no corresponde a la época del personaje zorrillesco (la mitad del siglo XVI), sino que el Don Juan de Mercero se sitúa al final del siglo XX, en los años noventa, en una Sevilla contemporánea y actual. Para elaborar el análisis es posible considerar el desarrollo del espacio de la ciudad en el filme desde tres ópticas diferentes, abordando tres elementos fundamentales: la fragmentación, el uso de tópicos y el juego entre realidad/ficción.

A pesar de que al principio y al final de *Don Juan, mi querido fantasma* se muestran algunas imágenes contextualizadoras del espacio, se puede contemplar una presentación fragmentaria de la ciudad. Al comienzo del filme, los planos generales nos ofrecen elementos espaciales aislados, aunque sirven para situar perfectamente la acción. Tras los créditos iniciales, una panorámica sobre la copa de un limonero descubre la Giralda iluminada en la noche sevillana. Una voz en *off* con un marcado acento sevillano reitera la ubicación espacial: «Sevilla. Treinta y uno de octubre de 1990». Por tanto, la presencia de la ciudad, a través de dos elementos claramente representativos de la misma —la Giralda y el limonero— organiza la localización de la acción que va a desarrollarse en el filme. Tras esas imágenes, la Torre del Oro, el río Guadalquivir y la Plaza del Triunfo ofrecen una visión fragmentada pero suficientemente reconocible de la ciudad andaluza. Son coordenadas espaciales con la misma ambientación, nocturna pero bien iluminada, como único elemento de conexión, ya que no aparecen ni planos generales de la ciudad ni planos de relación espacial. Incluso en la representación de los espacios contiguos (la Giralda y la Plaza del Triunfo) no se puede observar la relación de proximidad de ambos lugares, ya que en el único plano de la plaza citada no se recoge el primer monumento mencionado. Solamente al final de la película, una vez concluidas la trama principal y las

tramas secundarias, se ofrece un gran plano aéreo general de la ciudad, coincidiendo con los títulos de crédito finales del filme. Esta representación fragmentaria de la urbe se presenta, en relación con la acción, como un elemento aislado que sirve de prólogo y epílogo a los acontecimientos desarrollados por los personajes. Pero no sólo al comienzo y al final del filme encontramos una localización geográfica precisa: sumergidos en el interior de la acción, también la imagen de Sevilla en la película es fragmentaria. La puerta del Teatro Lope de Vega, el Hotel Alfonso XIII, la Comisaría de Policía de la calle Betis muestran de forma inorgánica³ un espacio desarticulado. Las relaciones entre los lugares ofrecidos son prácticamente inexistentes. La distancia entre el Alfonso XIII y el Teatro Lope de Vega nunca llega a desarrollarse, a pesar de que los personajes, en un momento de la película, parten del teatro en coche de caballos para llegar al Hotel. Sin embargo, el breve recorrido intermedio entre los dos puntos corresponde a una elipsis narrativa.

La trama desarrollada en *Don Juan, mi querido fantasma* se desenvuelve sobre todo en dos espacios sevillanos: el Hotel Alfonso XIII y el Teatro Lope de Vega. Ambos edificios fueron construidos con motivo de la Exposición Iberoamericana de 1929, evento que tuvo importantes consecuencias arquitectónicas en la configuración actual de la ciudad⁴.

³ Para analizar las diferencias entre el espacio orgánico/inorgánico dentro de un filme puede consultarse CASETTI, F. y CHIO, F. di, *Cómo analizar un film* (Barcelona 1990) 147 y ss.

⁴ Aunque la idea de la Exposición surge en 1909, hasta 1922 no se convoca —por parte del Ayuntamiento sevillano— el concurso de proyectos que sirve de punto de partida a su organización. Surge entonces una polémica entre los partidarios del Modernismo y los del estilo *regionalista* o estilo sevillano. Triunfan los partidarios de este último, y la Real Academia de Bellas Artes, encargada de valorar los proyectos presentados, opta por los trabajos de Aníbal González frente a los de Fermín Álamó. Del mismo modo que Gaudí, en Barcelona, integra en un estilo personal el Modernismo y el Gótico, Aníbal González hace una *síntesis entre Mudéjar, Gótico y Renacimiento*. Y junto a Aníbal González, el «modernismo sevillano» es llevado a cabo por arquitectos como Gómez Otero, Talavera de la Vega, Traver, Talavera Heredia, Espiau o los Gómez Millán.

El modernismo sevillano se suele denominar impropriamente *historicismo regionalista*. «Cierto que los arquitectos sevillanos del momento se ajustan a una tradición local a lo que se refiere al empleo de materiales y a la combinación de
(Cont.)

El Hotel Alfonso XIII fue edificado en los antiguos Jardines de Eslava por José Espiau. Su construcción duró doce años (desde 1916 a 1928) y muestra una integración de materiales diversos y distintos estilos históricos sevillanos. En la película de Mercero se muestra tanto la puerta principal del Hotel, desde el exterior, como el interior del mismo: entrada, conserjería, uno de los salones y las habitaciones y pasillos. Se trata del espacio sevillano más desarrollado dentro de *Don Juan, mi querido fantasma*, quedando convertido en un verdadero laberinto al estar conectado gracias a las cámaras de vigilancia de la policía. La confusión de identidades entre Don Juan Tenorio —el fantasma— y Don Juan Marquina —el actor— es propiciada gracias a la concepción laberíntica del hotel, donde habitaciones, pasillos, conserjería y ascensores sirven de lugares de acción a casi todos los personajes. En el hotel se enmarcan juntos, por primera vez, los dos Don Juanes —aunque sin llegar a enfrentarse cara a cara—, allí conocemos a la esposa de Marquina y se desarrollan escenas protagonizadas por el Comisario de policía y su ayudante, la actriz que representa a Doña Inés, la coreógrafa, la Viuda Proдини, el actor que representa a Ciutti, etc. Todas estas acciones poseen dos hilos conductores: por una parte, la figura de Don Juan y por otra, la esperpéntica vigilancia de los dos policías «esclavos de la técnica». Dentro de las habitaciones del Hotel conocemos también una de las grandes diferencias entre Don Juan fantasma y Don Juan actor: la clara y evidente ventaja en potencia sexual del primero, configurando uno de los elementos esenciales del mito literario a pesar del carácter cómico que el filme de Mercero aporta. Pero más allá de la importancia de este espacio en la película, tenemos que seguir hablando de representación disgregada. La evidencia de la misma serán esas imágenes de televisión, como pequeñas ventanas que muestran un mundo fragmentario, observadas por el Comisario Ulloa y su ayudante Méndez.

(Cont.)

estilos, pero por eso mismo, por tratarse de una tradición local, mal puede hablarse de *regionalismo* sin incurrir en sinécdoque. La arquitectura sevillana de comienzos de siglo tiene muy poco que ver con la de otras ciudades andaluzas, en alguna de las cuales, como Almería, es justamente el Modernismo el estilo que domina la renovación del caserío» DUQUE, A., *Sevilla. Bajorelieve* (Sevilla 1991) 126.

El Hotel Alfonso XIII, emblemático de la ciudad de Sevilla y claro representante de la Exposición Iberoamericana de 1929, se convierte así en un lugar de acción esencial para el desarrollo de la trama y la configuración de los personajes.

Otro de los espacios fundamentales en la película es el Teatro Lope de Vega. En él se desarrolla el ensayo general y la representación el día del estreno, dos momentos esenciales en la historia, que corresponden al principio de la misma, con la presentación de casi todos los personajes principales, y al final del filme, con la resolución de las tramas principales y secundarias. El Lope de Vega fue construido también con motivo de la Exposición Iberoamericana de 1929.⁵ Sin embargo, a diferencia del Hotel Alfonso XIII, el teatro sevillano sólo es mostrado por su parte exterior. Los interiores, como veremos más adelante, no corresponden al mismo. La puerta principal y la de actores, así como los edificios que rodean al teatro —otros pabellones de la Exposición— son las únicas referencias.

En la representación de los espacios dentro de *Don Juan, mi querido fantasma*, habrá que reflexionar sobre los juegos y la constante basculación entre la realidad y la ficción, entre la verdad y la mentira, entre lo real y lo mítico. El argumento, centrado en el tema del doble —un personaje *real* que representa un papel y uno de ficción que *vive* ese mismo papel—, corrobora esta orientación. Las confusiones de identidad se multiplican en la película: Don Juan y Marquina, el verdadero Ciutti y el ayudante de comisario disfrazado de Ciutti. Y de la misma forma que hay dos *Don Juan*, también hay dos *Doña Inés*: una la que representa el papel en el teatro (*la astris* María Barranco) y la otra la esposa de Juan Marquina (Verónica Forqué). También, el tema del doble se complica de nuevo al contemplar los títulos de crédito finales: hay un doble de Don Juan Tenorio (Joaquín López) y un doble de Don Juan Marquina (Ángel Plana) y la viuda de Prodingi, interpretada por Rossy de Palma, es sustituida en ocasiones por dos dobles diferentes (Silvia Saoner y Miguel Soler).

⁵ Tanto el Casino como el Teatro son obras de Vicente Traver, el arquitecto que sucedió a Anibal González en la dirección de los proyectos de la Exposición, y constituyeron el Pabellón de la ciudad de Sevilla en la Exposición Iberoamericana.

La confusión de identidades y la confrontación entre realidad ficción se refleja también en la configuración del espacio, y más concretamente en la representación del espacio sevillano, que se ve afectado por estos continuos juegos. Al desarrollar dentro del filme una *puesta en abismo* —la representación teatral dentro de la representación filmica— se muestra un espacio (la Sevilla de 1500, con decorados teatrales) reconstruido dentro de otro (la Sevilla de 1990). Pero ambos espacios, es decir el actual y el imaginario, son representaciones ficcionales alejadas de la realidad. Ni el cementerio mostrado en la obra teatral, con estatuas que cobran vida y bailan flamenco, ni el del principio y final de la película corresponden al cementerio real de la ciudad de Sevilla. La representación de este espacio se ofrece en un engañoso juego de oposiciones entre la ficción y la realidad, ya que ni las esculturas bailan flamenco ni los muertos salen o entran de las tumbas para disfrutar de un día de aventuras galantes. Pero el engaño llega más lejos para representar el de la geografía sevillana: el cementerio elegido para representar el de la ciudad de Sevilla no se corresponde con el verdadero, ni el camino de acceso tampoco. Un juego parecido se establece con respecto al lugar de la representación. El Teatro Lope de Vega es el teatro real de Sevilla, frente al falso recreado en la película, cuyos interiores pertenecen al teatro Rojas de Toledo. Realidad frente a falsedad también en los juegos de dentro y fuera que se explican por mecanismos de economía en la producción del filme, pero que adquieren un sentido coherente dentro de la película⁶. De igual modo que Don Juan Marquina parece un galán con todo su pelo aunque no es más que un calvo infeliz, el cementerio, el teatro y los alrededores de Sevilla no son más que decorados de cartón piedra u otros espacios que no corresponden a la geografía sevillana.

Así pues encontramos falsos espacios de referencia (el interior del teatro, las afueras de Sevilla, el cementerio y el Hospital psiquiátrico) relacionados con espacios de la representación (el mundo de la arquitectura de la obra teatral: decorados de calles o

⁶ Los exteriores del cementerio sevillano se rodaron en Madrid, en la Casa de Campo por un lado, y en estudio por otro. El Teatro Lope de Vega es sustituido, en sus interiores, por el Teatro Rojas de Toledo. También el Hospital psiquiátrico «Gregorio Marañón» corresponde a la geografía madrileña. Sin embargo, la Comisaría de Policía es realmente una comisaría sevillana, situada en la calle Betis.

casas sevillanas, el convento, la taberna y el cementerio), así como con espacios de referencia real (el Hotel, la Giralda y la Torre del Oro, el exterior del teatro). Los juegos entre los tres tipos de espacios provocan una relación interesante con uno de los fenómenos espaciales más característicos de Andalucía y de Sevilla, sobre todo. Se trata de la recreación de una arquitectura efímera que configura un espacio real pero dentro de un limitado segmento temporal (pensemos en los decorados casi teatrales de la Feria de Abril o de la Semana Santa, e incluso de las dos Exposiciones celebradas en Sevilla, la Iberoamericana de 1929 y la Universal de 1992).

Por último, al reflexionar sobre el espacio utilizado en *Don Juan, mi querido fantasma* hemos de detenernos en el tópico acerca de la recreación de lugares. En consonancia con el personaje central de la película, el Don Juan como mito⁷, la ciudad de Sevilla es representada también de forma claramente mitificada. Si la recurrencia a la especificidad mítica requiere la articulación de una serie de tópicos que recojan el sentido y el reconocimiento como tales, Sevilla es representada, al principio de la película, mediante estos tópicos; los planos de la ciudad nocturna recogen los lugares reconocibles universalmente de la misma: Giralda, río Guadalquivir, Torre del Oro y la Plaza del Triunfo e, incluso, el simbólico limonero machadiano.

La Giralda es el tópico geográfico más representativo de Sevilla, convertido en el símbolo de la ciudad. Esta Torre, de 93 metros de altura, conecta con la tradición mítica donjuanesca: a partir de Merimée, Molho nos habla de «Cómo Don Juan hizo extrañas proposiciones a la Giralda, la figura de bronce que remata la torre mora de la catedral, y cómo la Giralda las aceptó»⁸. La presencia de la Giralda en la película es visual y sonora, ya que los golpes de sus campanas a las doce en punto de la noche de Difuntos marcan el momento en que el fantasma de Don Juan Tenorio sale de su tumba para intentar redimir sus culpas. Sin embargo, la presencia de tan famosa torre es bastante breve: los escasos planos del principio del filme serán los únicos que la muestren. No ocurre lo mismo con otro de los tópicos geográficos más

⁷ Para la demostración del sentido mítico de la figura de Don Juan puede consultarse MOLHO, M., *op. cit.*

⁸ MOLHO, M., *op. cit.*, 5-6.

representativos de la ciudad: la Torre del Oro⁹ bañada por el río Guadalquivir. Si bien en el prólogo del filme este monumento solamente se refleja en un plano, la torre, como símbolo o como representación, será un motivo recurrente a lo largo de todo el filme. En una de las tramas secundarias de la película —relación de Don Juan Marquina con el turbio asunto del tráfico de cocaína— aparece un trofeo que es una Torre del Oro en miniatura; dentro de ella se esconderá el millón de dólares destinado a Marquina por la entrega de la droga, aunque su recorrido es complicado y se moverá de forma fortuita desde los salones y diferentes habitaciones del Hotel Alfonso XIII hasta el Hospital psiquiátrico. La Torre, además de un tópico geográfico, servirá en este caso para volver a los juegos entre apariencia/realidad analizados más arriba.

Otros tópicos relacionados con Sevilla, además del geográfico, asaltan el filme de principio a fin. Uno de ellos es el flamenco. El genérico de *Don Juan, mi querido fantasma* se compone de unos títulos de crédito inusuales.¹⁰ Los rótulos solamente anuncian el título de la película y son completados por otros cantados y jaleados por un cuadro gitano. Si bien el flamenco es una manifestación folklórica relacionada no sólo con Sevilla, ni siquiera únicamente con Andalucía, es cierto que uno de los tópicos que rodean claramente a la ciudad de Sevilla es la enraizada tradición de este tipo de cante y baile. Pero no es el genérico el único lugar de la película en donde el flamenco hace su aparición. También en distintos momentos de la representación teatral se pueden encontrar cuadros de esta expresión artística. E igual que la singularidad del genérico llama la atención desde el principio de la película, un Tenorio musical con cuadros flamencos también resulta claramente llamativo. Y relacionadas con el baile y cante están las castañuelas, medio de comunicación de la coreógrafa, personaje interpretado por Loles León, cuyo repiqueteo es traducido al espectador mediante subtítulos como otro de los gags que pueblan la película de Mercero.

⁹ Esta torre es de origen islámico y su construcción data de principios del siglo XIII.

¹⁰ A pesar de ello, en el medimetraje *Don Juan* que Mercero realizó en 1974 para TVE, podemos encontrar unos títulos de crédito iniciales cantados, a modo de coro polifónico, por un cuarteto ataviado con el vestuario del siglo XVI propio del Tenorio. También habría que recordar los créditos recitados en *El cuarto mandamiento* de Orson Welles [1942].

En resumen, la representación de la ciudad de Sevilla en la película *Don Juan, mi querido fantasma* es fragmentaria y tópica, además de ofrecer un espacio de ficción o *falso* en continua confrontación con un espacio *real*. La presencia de la ciudad es requerida por las características míticas y ficcionales del personaje protagonista, configurando un espacio coherente con las mismas.



FICHA TÉCNICO-ARTÍSTICA

PRODUCCIÓN: B.M.G., Films S.A. en asociación con TVE, S.A.
y la Productora Andaluza de Programas

AÑO: 1990

DIRECCIÓN: Antonio Mercero

GUIÓN: Joaquín Oristrell y Antonio Mercero

DON JUAN TENORIO: Juan Luis Galiardo

DON JUAN MARQUINA: Juan Luis Galiardo

DOÑA INÉS: María Barranco

COMISARIO ULLOA: José Sazatornil *Saza*

SEÑORA DE MARQUINA: Verónica Forqué

NARCOTRAFICANTE: Luis Escobar

VIUDA DE PRODINI: Rosy de Palma

COREÓGRAFA CASTAÑUELAS: Loles León

CIUTTI: Vicente Díez

CURRO: AYUDANTE COMISARIO: Rafael Álvarez *El Brujo*

RUBÉN: Pedro Reyes

REGIDOR: Antonio Gamero

POLICÍA 1º: Pepe Lara

POLICÍA 2º: Francisco Racionero

ATACADORA: Ángeles Martínez

MADRE ATACADORA: Chari Moreno

RUBIA SUBASTA: Esther del Prado

CONSERJE HOTEL: Luis Márquez

MOZO HOTEL: Federico Ribelolt

PROSTITUTA DEL COCHE: Ana Malaver

CLIENTE DEL COCHE: Lorenzo Ramírez

LOCO PERRUNO: Francisco Vidal

CELADOR 1º: Tito García

CELADOR 2º: José Luis Chinchilla

CELADOR 3º: José Luis Santos

CELADOR 4º: Sixto Cid

CELADOR 5º: Frank Braña

BRÍGIDA: Pepa Serrano

TRAVESTI: Angel Sánchez *Úrsula*

DON LUIS MEJÍAS: José Luis Santos

ANA DE PANTOJA: Milena Montes

CENTELLA: Antonio Ross

AVELLANEDA: Antonio Chamorro

ALGUACIL: Felipe Vélez

DON DIEGO: Pablo Pineiro

RUBIA FIESTA: Cristina Fernández

MORENA FIESTA: Marcela Días

CHICO CARTELES: Rafael Erosa

EMPLEADO GASOLINERA: J. Carlos Gómez

BORRACHO COMISARÍA: Isafías González

BALLET DE ESPAÑA

DIRECTOR y COREÓGRAFO: Paco Romero

CANTAORA-RECITADORA: Carmen Casarrubios

CANTAOR: Rafael Maya

GUITARRISTA 1º: Antonio Moreno

GUITARRISTA 2º: Manuel Cortés

BAILARINES:

Juan Luis Migeón

Bruno Foroni

F. Javier Segura

Simón Cohen

José Triguero

José Miguel Junco

Manuel Balaguer

José Mª Castro

BAILARINAS:

Mª Ángeles Española

Mª Soledad Gª Payo

Elena Falomir

Mª Luisa Neila

Rosa Mª Manzano

Mª Belén Góngora

Ana Torija

Mª del Mar López

Noemí Galán

Mª Soledad Mejía

SASTRA: Teresa Jiménez

REPRESENTANTE: Luisa Coral

PRODUCTORES ASOCIADOS:

José Blanco Solá

José Joaquín Aguirre

Juan Luis Galiardo

DIRECTOR FINANCIERO: José María de Leiva

Película subvencionada por el Ministerio de Cultura

PRODUCTOR EJECUTIVO: José Mª Calleja

EQUIPO DE DIRECCIÓN

AYTE. DE DIRECCIÓN: Eusebio Graciani

SCRIP: Marisa Ibarra

AUX. DE DIRECCIÓN: F. Javier Soto

MERITORIO DE DIRECCIÓN: José Luis Moro

EQUIPO DE PRODUCCIÓN

DIRECTOR DE PRODUCCIÓN: Francisco Bellot

AYTE. DE PRODUCCIÓN: José Garija

2º AYTE. DE PRODUCCIÓN: Manuel Rincón

AUX. DE PRODUCCIÓN: Enrique Bellot

SECRETARIA DE PRODUCCIÓN: Dolores Pascual

CONTABLE-PAGADOR: Agustín Lucas

EQUIPO DE CÁMARA

DIRECTOR DE FOTOGRAFÍA: Carlos Suárez
2º OPERADOR: Antonio Sainz
AYTE. DE CÁMARA: Saturnino Pita
AUX. DE CÁMARA: Paul Manuel Modave
FOTO-FUJA: Elvira Sánchez Gayo

EQUIPO DE DIRECCIÓN ARTÍSTICA

DIRECTOR DE ARTE: Rafael Palmero
AYTE. DE DECORACIÓN: Gonzalo Thovar
FIGURINISTA: Mercedes Sánchez
SASTRA: Juana Ramírez
REGIDOR: Francisco Juez

ATREZZISTAS:

Pablo Arroyo
Félix G^a López
ASISTENCIA: Antonio Gómez Molina
CONSTRUCCIÓN DECORADOS: José Filloa

EQUIPO DE MAQUILLAJE

MAQUILLADOR: Ramón de Diego
PELUQUERA: Francisca Núñez
AYTE. DE MAQUILLAJE: Ramón de Diego Domínguez

EQUIPO DE MONTAJE

MONTADORA JEFE: Rosa G. Salgado
AYTE. DE MONTAJE: Isabel Santoja
AUX. DE MONTAJE: Francisco Bellot

EQUIPO DE SONIDO

INGENIERO DE SONIDO: Francisco Peramos
SONIDO DIRECTO: Miguel Angel Polo
AYTE. DE SONIDO: Agustín Peinado

EQUIPO MUSICAL

COMPOSITOR: Bernardo Bonezzi
INGENIERO GRABACIÓN MUSICAL: Tino Azores
ESTUDIOS DE GRABACIÓN: Sonoland

EQUIPO DE TRUCAJES

EFFECTOS ESPECIALES:
Juan Ramón Molina
Antonio Castillo
TRUCAS Y EFFECTOS ÓPTICOS: Carlos Santos
TRUCO DE VIDEO: Atanor
TÉCNICO DE VIDEO: José Mateos

EQUIPO DE ESPECIALISTAS

MAESTRO DE ARMAS: José Luis Chinchilla
DOBLE DON JUAN TENORIO: Joaquín López
DOBLE DON JUAN MARQUINA: Ángel Plana
DOBLE VDA. DE PRODINI:
Silvia Saoner
Miguel Soler

MÁNAGER ESPECIALISTAS: Julio Pimentel
EQUIPO DE ILUMINACIÓN
JEFE ELÉCTRICO: Juan Carrión
JEFE MAQUINISTA: Francisco Ramos
ELÉCTRICOS:
Pablo Carrión
Pedro López
Emilio Malquerie
MAQUINISTA: Pablo Carrión
MATERIAL ILUMINACIÓN: Francisco Medina
GENERADORES: Antonio Clemares
TRANSPORTES:
Transportes Cinegasa E.P.C.
Palsa
CONDUCTOR PRODUCCIÓN: Daniel Puebla
CONDUCTOR GRUPO: Rafael Romero
FIGURACIÓN: Bernases.
PERMISOS MADRID: Alfonso Jadraque.
CATERING: Jesús Santos.
ATREZZO: Mateos Mengibar.
VESTUARIO:
Cornejo.
Godelia.
Peletería Villar.
CÁMARAS: Cámara Real.
SONORIZACIÓN: Tecnisón
LABORATORIOS: Fotofilm Madrid S.A.
Filmada en Panavisión con Película *Eastman Color*.
Dolby Stereo.
Interiores y exteriores rodados en Sevilla, Toledo y Madrid
Duración: 99 minutos
Depósito Legal M-28412-1990.
Distribuidora video: Grupo Editorial Mundografic

BIBLIOGRAFÍA

- CASETTI, F. y CHIO, F. di, *Cómo analizar un film* (Barcelona 1990).
DUQUE, A., *Sevilla. Bajorrelieve* (Sevilla 1991).
FREIXAS, R., "Don Juan, mi querido fantasma de Antonio Mercero" en *Dirigido* por nº 183 (1990).
MARTÍNEZ MARCO, A. (1995): "Comicidad y crítica social en *Don Juan, mi querido fantasma*" en *Anuario de Cine y Literatura* (Villanova University 1995).
MOLHO, M., *Mitologías. Don Juan. Segismundo* (Madrid 1993).