

***DON ÁLVARO O LA FUERZA DEL SINO* EN ITALIA:
ANÁLISIS SEMIOLÓGICO DE LOS CAMBIOS
ESCENOGRÁFICOS EN UNA VERSIÓN ITALIANA
PUBLICADA EN 1870**

***DON ÁLVARO OR THE FORCE OF FATE IN ITALY:
SEMIOLOGICAL ANALYSIS OF SCENOGRAPHY CHANGES IN AN ITALIAN VERSION
PUBLISHED IN 1870***

Ana Isabel BALLESTEROS DORADO

Universidad CEU-San Pablo

ballesteros@ceu.es

Resumen: En el presente artículo se comparan los decorados descritos por el autor en las acotaciones de *Don Álvaro o La fuerza del sino* con los adoptados en una adaptación italiana publicada en 1870. Se explica cómo y por qué se modifican la mayor parte de estos decorados, algunos de ellos en consonancia con los cortes y cambios efectuados en los diálogos, y asimismo se analizan las consecuencias de tales modificaciones desde el punto de vista semántico y pragmático.

Palabras clave: Adaptación. *Don Álvaro*. Duque de Rivas. Escenografía. Romanticismo. Teatro romántico español.

Abstract: In this article, set designs and accessories indicated by the author in the stage directions of *Don Álvaro or The Force of Fate* are compared with those adopted in an Italian version published in 1870. The article explores how and why most of the set designs are modified, how some of these changes are consonant with cuts and changes made to the dialogue, and the semantic and pragmatic consequences of these modifications are analysed.

Key Words: Version. *Don Alvaro*. Duke of Rivas. Scenography. Romanticism around 1870. Spanish Romantic Theatre.

1. INTRODUCCIÓN. ANTECEDENTES Y PUBLICACIÓN DE *LA FORZA DEL DESTINO, OSSIA DON ÁLVARO, IL GENIO STERMINATORE DELLA FAMIGLIA CALATRAVA*¹

La fortuna de *Don Álvaro o La fuerza del sino* fuera de España, como es bien sabido, va asociada a la adaptación operística de Piave y Verdi, estrenada en 1862 y modificada en 1869 (Budden, 1986: II, 453-554; Jesurum, 1998: 88-116), sobre la que se dispone de diferentes análisis, efectuados como consecuencia de su perdurable éxito.

No se han estudiado, en cambio, con el suficiente rigor y detenimiento las versiones italianas de *Don Álvaro* sin añadidos musicales ni conversión en otro tipo de espectáculo. Una de ellas fue la traducción gracias a la cual Verdi accedió a la obra, escrita por el conde Faustino Sanseverino en 1845, luego arreglada a partir de las observaciones de Ángel Saavedra y por fin publicada en 1850, según noticias dadas por el propio Sanseverino (1850: 67). Dos años antes se había impreso otra traducción debida a Gómez de Terán, amigo personal de Ángel Saavedra: ambas se efectuaron en la década siguiente a la de su estreno y en ambas se procuró verter fielmente el contenido original, aunque sin mantener la combinación de prosa y verso.

En 1870, quizás debido a la popularidad adquirida tras los estrenos de las versiones operísticas, la imprenta y editorial de Carlo Barbini editó otra versión sin el nombre del adaptador, cuyo título en sí mismo subraya tanto el reclamo de la ópera verdiana como la libertad con que se había trasladado al italiano: se trastocó el orden del título dado por el duque de Rivas, para aparecer primero *La forza del destino*, impreso en una letra Times de tamaño significativamente mayor que la del nombre del protagonista, nombre que constituía la parte inicial del título original y que aquí se puso en segundo término. Para mayor claridad sobre la perspectiva que presidía esta adaptación y quizás pensando en el público potencial, se añadió al subtítulo *il genio sterminatore della famiglia Calatrava*. La expresión *genio sterminatore* estaba cargada de connotaciones en la Italia de la época por llamarse así a Garibaldi, y con ella se reforzaba un sentido del drama en el que se ha profundizado en los últimos tiempos (Valero y Zighelboim, 2006). Este sentido quedaba insinuado en el texto de Saavedra cuando en el desenlace don Álvaro, desesperado, se llamaba a sí mismo “enviado del infierno” y “demonio exterminador”, pero se recalca en el final italiano porque la protagonista femenina, herida de muerte por su hermano don Alfonso, acusa a su amado con otras similares: “Tu fosti il genio... distruttore... della famiglia Calatrava” (1870: 93). También don Alfonso, al encontrar por fin al indiano convertido en monje en el convento de los Ángeles, le acusa de ser: “...constante azote de una familia

¹ Este trabajo forma parte del Proyecto de Investigación *La Literatura Española en Europa, 1850-1914* (FF2013-46558R) dentro del Programa Estatal de I+D+I orientado a los Retos de la Sociedad.

que tanto en el mundo vale" (1994: 176²), lo cual se tradujo como "continuo flagello, di una famiglia chiara nel mondo" (1870: 81). Por añadidura, y también en conexión con otras modificaciones estudiadas a continuación, este título ofrece la perspectiva que de la situación creada mantiene la familia del marqués de Calatrava.

A la espera de encontrar noticias sobre la puesta en escena de esta versión, lo indudable es que se vendió y alcanzó reconocimiento entre los lectores, pues la misma editorial tiró de ella al menos cuatro impresiones más en los siguientes cuarenta años, a saber, en 1882, 1894, 1902 y 1909. Por eso, el análisis de las modificaciones permitirá extraer conclusiones referentes a los públicos decimonónicos español e italiano, como también de la evolución de los gustos teatrales desde el estreno de la obra hasta 1870, y asimismo servirá para constatar y añadir nuevas pruebas del sentido de diversos aspectos del drama original no siempre comprendidos por los críticos.

En este artículo pretenden examinarse los cambios del llamado *texto secundario* desde que Ingarden y la escuela polaca fijaran la expresión, para comprobar sus consecuencias semánticas y pragmáticas y, asimismo, ver sus conexiones tanto con los pasajes del *texto primario* traducidos fielmente, como con los transformados.

2. CAMBIOS ESCENOGRAFICOS EN LA VERSIÓN ITALIANA DE 1870

La adaptación parece planteada para los escenarios y para un tipo de público diferente de aquel partidario del Romanticismo que pudiera apasionarse con la pieza tal y como se representaba en España todavía entonces³. A lo largo de dos siglos, se ha estimado como

2 Al ignorar cuál de las diferentes ediciones de la obra pudo emplear el desconocido traductor para volcar el texto al italiano -si acaso empleó una española y no alguna de las dos traducciones existentes entonces-, hemos optado por citar el texto de Ángel Saavedra a partir de la edición de Miguel Ángel Lama, que, frente a otras de solvencia, sigue el texto de la primera impresión de 1835, recoge también las variantes de los manuscritos empleados por los apuntadores y, asimismo, las de las ediciones impresas hasta 1879.

3 Después de su estreno, quedó como obra de repertorio y en los siguientes quince años se representó en Madrid varias veces todas las temporadas (v. gr., Barba Dávalos, 2013: 50, 60, 63, 68, 73, 83, 88, 106, 107, 135, 149, 160, 199, 232, 238, 263, 379; Herrero Salgado, 1963: 76). Se repuso en septiembre y diciembre de 1855 y en noviembre y diciembre de 1861 dentro del decenio estudiado por Vallejo y Ojeda (2001: 43, 54, 174) pero, desde su reposición el 12 de febrero de 1871 en el Teatro Alhambra de Madrid y hasta el siglo XX (Anónimo, 1871: 4), casi no quedó año sin que se subiera a algún escenario, a veces durante varias semanas seguidas, como puede comprobarse revisando las carteleras de un periódico suficientemente longevo como *La Época*. También se representó con frecuencia en las provincias: según los estudios publicados hasta la fecha, se sabe que estuvo en cartel en Tenerife en 1847 y 1848 (Martínez Viera, 1968: 33), en Málaga tanto en 1849 en versión reducida a siete cuadros, como en 1855-1856 (Pino, 1985: 246, 262), en Mallorca en 1849 (Sabater, 1982: 53). En Valencia, Sirèra ha localizado cuarenta y cinco representaciones entre 1835 y 1880, lo que la convierte en la novena pieza más representada del periodo (1986: 96). En años posteriores, se representó en La Coruña en 1882, 1886, 1891, 1898, 1907, 1908 (Díaz Pardeiro, 1992: 212, 368). Gracias al

uno de los primeros dramas románticos españoles, no solo por la fecha de su estreno (22 de marzo 1835), sino también por compendiar la mayor parte de los elementos de tal corriente, uno de cuyos rasgos fundamentales lo constituye la vinculación de la forma con el contenido, de modo que aquella expresa estructural y plásticamente el mensaje dramático. Otro de sus rasgos esenciales, en conexión con el anterior, lo es la concepción de cada ser humano y de cada obra artística como entes singulares, únicos e irrepetibles, lo cual acarrea desechar las reglas neoclásicas no solo por constrictoras de la imaginación, sino por inadecuadas para expresar tal mensaje, y asimismo reivindicar la libertad formal y de actuación vital como imprescindibles: de acuerdo con tales planteamientos, en este drama se ofrece una estructura diversa de la neoclásica, pero perfectamente trabada y acomodada al argumento; variedad de lugares y tiempos de la acción, pero en función de la historia trazada. La exaltación de la singularidad motiva también el interés por lo peculiar de cada grupo humano frente a los restantes, base del exotismo, tipismo, localismo, costumbrismo e incluso nacionalismo, de lo que aparecen muestras en todas las jornadas del drama; pero la singularidad puede conducir a la soledad del sujeto, ocasionada por la falta de entendimiento con sus semejantes, soledad manifiesta en su marginalidad o en una marginación voluntaria que corre paralela al gusto por los parajes desolados, aislados, todo lo cual queda ejemplificado a través del héroe y la heroína del drama.

La trayectoria de don Álvaro también ejemplifica el asunto romántico referente a los misterios de la interioridad humana y de una identidad conformada por múltiples facetas que puede llegar a conocerse, pero no etiquetarse *a priori*, en correspondencia con lo cual se presenta ante el público primero embozado, como su historia, solo desvelada al final; en la jornada tercera, con nombre supuesto y con una dimensión guerrera ostentada en su uniforme militar, mientras que en la quinta viste hábito religioso y su cambio de nombre simboliza la muerte para el mundo propia de su estado clerical. También se invita a reflexionar en este drama a través de los personajes sobre el misterio de la responsabilidad individual en la evolución de la propia vida y la de otros, las consecuencias de las propias decisiones y los límites de la libertad, así como sobre las conexiones con el más allá, asuntos románticos que hallan su paralelismo plástico en el escenario del monasterio y en los nocturnos en que se desarrollan varias escenas de todas las jornadas. Igualmente, el ansia de infinito romántica, la ambición de algo que las

centro de investigación SELITEN@T dirigido por el profesor Romera Castillo, se conocen también los datos referentes a su puesta en escena en 1890 en Pontevedra (Ruibal, 2004: 283), en Logroño en 1891, en 1893 (Benito, 2006: 47-48, 55-57, 70) y en 1904 (Somalo, 2006: 520, 522). Al empezar el año 1893 se puso en Toledo (Torres 1996: 270-271; 562), en El Ferrol en diferentes ocasiones entre 1879 y 1915 (Ocampo, 2002: 158, 269, 332), en Alicante en enero 1848 (Lloret i Esquerdo, 1998: 54), o ya en los primeros años del siglo XX (Reus, 1994: 380).

limitaciones humanas convierten en imposible, y que pueden llevar a la desesperación o a la frustración vital, abarcan por entero a los protagonistas.

Otros rasgos románticos lo suponen la atención prestada a facetas humanas no estrictamente relacionadas con el entendimiento, como la voluntad –de ahí también la exaltación de la libertad, que acaba dominando toda la estética-, la memoria, la imaginación, las emociones, las sensaciones y los sentimientos, y esto tanto en las cuestiones argumentales como en las expresivas, con la intención de despertarlas en los receptores. Las posibles pugnas o contradicciones de unas y otras facetas se ostentan sensorialmente en paisajes tormentosos como el del desenlace de la pieza, en las selvas y bosques como aquel en que don Álvaro monologa.

Por último, la pretensión romántica de reflejar la vida en su globalidad, con su mezcla, contraste, alternancia y diversidad de facetas y situaciones, se exhibe a través de la variedad y contrastes de escenarios, personajes, trajes, tipos de escenas, hablas y estilos; a través también de la alternancia y contraste entre el uso de la prosa, la polimetría en las partes versificadas y la música, siempre en concordancia con el tono de la situación.

Muchos de estos elementos ensamblados en *Don Álvaro* quedan rebajados o anulados en la versión italiana, y esto se percibe incluso en la cubierta: de acuerdo con un uso extendido en la época –también en España-, ahí se consigna la estructura, en cinco actos y seis cuadros, frente a las cinco jornadas y catorce cuadros del original. Esta disminución de cuadros parece obedecer a exigencias económicas, pero manifiesta también no haberse percatado del sentido de los escenarios ideados por Ángel Saavedra.

En cuanto al primer punto, cabe señalar que, desde los años setenta del siglo XIX hasta el final del siglo, Italia se encontró inmersa en una crisis económica que dejó los teatros sin subvenciones y en manos de los ayuntamientos, de modo que si en muchas otras épocas las empresas teatrales han escatimado en gastos, en este periodo resultaba acuciante hacerlo.

Por lo que al segundo punto concierne, 1870 se corresponde en Italia con un momento escénico de tendencia hacia el realismo e incluso de reacción antirromántica en nombre del clasicismo, con concepciones escénicas más tradicionales (v. gr., González, 2001: 11-17). Parece claro que la merma de escenarios en esta versión responde a una concepción tradicional de la obra dramática como fundamentalmente literaria, concepción que se había roto con géneros de espectáculo como la comedia de magia o la ópera, de los que sin duda bebieron los dramas románticos (Andioc, 1982: 49 y ss; Caldera, 1983:185-205) y este en particular (Blecua, 1988: XXI-XXVIII). Implica, como se verá, un empleo de los espacios representados solamente como marcos de la acción, no como elementos vinculados estrechamente con el contenido dramático (Ballesteros, 2003: 13). No obstante, debe tenerse en cuenta que la importancia simbólica de los componentes espectaculares de los dramas románticos y de este en concreto, su

unidad significativa, demostrada a finales del siglo XX (Ballesteros, 1996, 2003) no fue comprendida universalmente por los críticos -y baste recordar el ejemplo de Blanco García (v. gr. 1894: II, 221)-, sino solo intuita, como mucho, y quizás de modo no del todo consciente, pero en cualquier caso experimentada por las masas de espectadores que siguieron asistiendo a las reposiciones de esta pieza año tras año.

Por otra parte, importa analizar la selección de los escenarios de esta versión italiana. Si se parte del supuesto semiológico según el cual todo lo que se pone en escena se convierte en signo, tal elección entraña tanto una interpretación del drama como una forma de guiar la comprensión del espectador.

Rey Hazas (1986) explicó con cierto pormenor los aciertos estructurales de *Don Álvaro* por lo que a la trama concierne, pero cabe insistir en lo coherente de este diseño respecto a la sucesión de cuadros. Se ha mencionado más arriba que estructuralmente el drama rompe con el modelo neoclásico, pero no por eso carece de orden alguno: cada una de las cinco jornadas se inicia con un cuadro costumbrista en que se mezclan personajes de distinta condición (a las afueras de Sevilla, en un mesón, en un gazapón, en una plaza y en la portería de un convento), al que sigue otro adecuado para enmarcarse en él escenas graves y dramáticas y terminar en algún tipo de tragedia. Paralelas en cuanto al tono son las jornadas y los espacios representados.

Este paralelismo estructural conjuga además las técnicas románticas más del gusto de la época, que pretendían mimetizar sensorialmente la realidad vital: contraste, mezcla y variedad tanto de escenarios y decoraciones, como de trajes, tipos de personajes, hablas, registros lingüísticos, estilos en prosa y en verso, con añadidos musicales. El conjunto de componentes resalta la peculiaridad del mensaje dramático, algo inadvertido por los críticos más proclives a ver las contradicciones de la construcción que su cohesión (Peers, 1923: 379-408; Marrast, 1978: 38; Ruiz Ramón, 1967: II, 314, 323): las técnicas genuinamente románticas impresas en cada uno de los componentes se corresponden con el modo de proceder de la *fortuna* en la vida del ser humano. El propio Saavedra, en su recorrido vital hasta el momento de escribir este drama, había experimentado la alternancia, mezcla y contrastes de alegrías e infortunios: los honores de su condición nobiliaria y el beneplácito del rey frente a la necesidad de exiliarse; las heridas en la Guerra de la Independencia y la suerte de sobrevivir a ellas; las ganancias y las pérdidas en la vida familiar, artística y social.

Estas técnicas quedan también ejemplificadas en la historia de don Álvaro y Leonor, de modo que los momentos aparentemente afortunados se mezclan y contrastan con las desventuras, o ellos mismos acaban acarreado tragedias: don Álvaro puede considerarse *afortunado* porque encuentra en Leonor una amada que le corresponde, pero el conflicto con su padre supondrá un infortunio. Será *afortunado* porque el dispararse la pistola le libra de la denuncia del marqués y de una muerte deshonrosa, pero ocasiona la tragedia

para el marqués, para Leonor y para sí mismo en otro sentido. La *fortuna* de que el padre Guardián, ante la insistencia de Leonor, acepte que viva como ermitaña en las cercanías del convento de los Ángeles, acabará ocasionando que el pequeño de los Vargas, al dar con ella inesperadamente, la asesine, y que don Álvaro caiga en la desesperación. La *fortuna* de don Álvaro, que sale siempre -menos en una ocasión- intacto de las batallas pese a arriesgarse en ellas, le convertirá en famoso en el ejército y le facilitará la *fortuna* de trabar amistad con su perseguidor, don Carlos de Vargas; pero tal amistad suscitará en don Álvaro la confianza suficiente para darle una llave que se convertirá, literalmente, en la clave para desenmascarar su identidad; el golpe de suerte que lo libra de la condena por participar en el desafío contra don Carlos le impulsará a pronunciar y cumplir el voto de retirarse del mundo y así evitar más muertes de las que sentirse responsable, pero en lugar de esto, se enfrentará y matará a don Alfonso, ocasionará la muerte de Leonor y el horror de este resultado le conducirá al suicidio. La buena suerte de don Álvaro, que siempre escapa a la muerte aun cuando la busca, acarrea infortunios para los otros y tales infortunios acaban revirtiendo en él.

2.1. EXAMEN COMPARATIVO DE LOS ESPACIOS REPRESENTADOS DE LA PRIMERA JORNADA EN EL ORIGINAL Y EN LA VERSIÓN ITALIANA. CONSECUENCIAS SEMÁNTICAS Y PRAGMÁTICAS

La versión italiana rompe los paralelismos estructurales y por lo tanto la armonía entre los distintos componentes de la obra original. El primer cuadro del drama, que representa un aguaducho en un espacio abierto, a la entrada del puente de Triana, recrea en el drama ideado por Saavedra un tipismo romántico exótico para los foráneos:

Al fondo se descubrirá de lejos parte del arrabal de Triana, la huerta de los Remedios con sus altos cipreses, el río y varios barcos en él, con flámulas y gallardetes. A la izquierda se verá en lontananza la Alameda (1994: 81).

En la adaptación italiana de 1870, igual que Piave cuando convirtió en libreto de ópera la traducción de Sanseverino, se eliminó este primer cuadro. Con él, se perdió también la fuerza del contraste con el siguiente, que ocurría en el espacio cerrado y aristocrático del gabinete de Leonor, como asimismo contrastaban la tarde de verano andaluza del primer cuadro y la noche cerrada del segundo, solo alumbrado por unas velas. En el plano dramático, se oponía el costumbrismo inicial al resto de la jornada: la cariñosa escena familiar del marqués acompañando a su hija, la antítesis entre el desenfadado desparpajo y despreocupación de la criada Curra y la pesadumbre de Leonor, en lucha

consigo misma; la escena entre los jóvenes enamorados, interrumpida por el marqués; la disputa verbal entre este y el protagonista, con el fatal desenlace al dispararse la pistola y matar al marqués.

En la versión italiana, se presenta como primer cuadro el de una estancia de la casa de campo de los Vargas:

Una sala tappezzata di damasco, con ritratti di famiglia, armi gentilizie, ed addobbata nello stile del secolo scorso: ma tutto sarà in cattivo stato. Due finestre, l'una chiusa, l'altra praticabile e aperta e questa sarà a destra, dalla quale si vede un cielo purissimo, rischiarato dalla luna, ed alcune cime di alberi. Nel mezzo un tavolino coperto con un tappeto di damasco, e sopra il medesimo una chitarra, vasi con fiori, candelabri con candele accese con paralumi: sola luce che rischiarerà la scena. Un seggiolone presso il tavolino (1870: 7).

Esta traducción resulta bastante fiel a la acotación de Saavedra para el cuadro segundo:

El teatro representa una sala colgada de damasco, con retratos de familia, escudos de armas y los adornos que se estilaban en el siglo pasado, pero todo deteriorado; y habrá dos balcones, uno cerrado y otro abierto y practicable, por el que se verá un cielo puro, iluminado por la luna y algunas copas de los árboles. Se pondrá en medio una mesa con tapete de damasco, y sobre ella habrá una guitarra, vasos chinescos con flores y dos candeleros de plata con velas, únicas luces que alumbrarán la escena. Junto a la mesa habrá un sillón (1994: 88-89).

Pero en la versión italiana no se supone que este gabinete sea de doña Leonor ni que esté contiguo a su dormitorio, como en el original: "Don Álvaro, escóndete... aquí... en mi alcoba" (194: 100). De hecho, en esta versión no se indica tal contigüidad: "Álvaro, presto nasconditi là nella mia stanza" (1870: 16). Tampoco puede tratarse del gabinete de Leonor porque no sería lógico que el marqués atendiera a una visita, como se verá, en una estancia de su hija, y menos todavía cuando el visitante es de inferior condición social, y seguramente nunca se le haría pasar de una sala de recibo.

Esta diferencia en la atribución funcional del espacio tiene una gran importancia semiológica, porque el gabinete pintado por Saavedra refleja visualmente las características de Leonor como señales reconocibles para el público: su linaje está en los retratos, la situación económica familiar en lo desgastado, aunque digno, del aristocrático mobiliario dieciochesco, con sus colgaduras de damasco, candelabros de plata (metal

que no se menciona en la traducción) y reloj... mientras que la personalidad de Leonor, su carácter y gustos se ostenta en los vasos con flores y en la guitarra (Ballesteros, e. p.). Puede descubrirse en ese gabinete, también, otro rasgo romántico: tiene un balcón cerrado al exterior y otro -convertido en ventana en esta traducción, igual que en la de Sanseverino (1850: 83)- abierto a un paisaje con luna (Ballesteros, 1996: 187-188; 2003: 91-92), lo cual refleja plásticamente el estado emocional de Leonor, en tensión y dudando entre dos polos, porque por un lado, abierta al exterior de su familia, ama a don Álvaro y está dispuesta a dejarlo todo por él, pero por otro, obediente a la cerrazón impuesta por su padre, no acaba de decidirse a abandonar la casa paterna. Pero en la versión este sentido se diluye, porque el espacio no pertenece a la muchacha y, por lo tanto, no muestra de ella más que lo que comparte con su familia; tampoco la guitarra y las flores apuntan necesariamente a sus aficiones personales, sino que parecen servir solo como ambientación. La elección de este espacio como sala común en lugar de como gabinete constata el intento de economizar, pero también deja patente haber entendido este espacio solo como marco de la acción.

A pesar de esto, el que se trate de una sala en la casa del marqués guarda cierta coherencia con que, en esta adaptación, se presente ante todo la perspectiva del marqués respecto a la situación creada, y no la de don Álvaro, como en el drama original: haber eliminado el cuadro inicial pensado por el duque de Rivas no solo merma el costumbrismo y exotismo románticos, sino que tiene consecuencias en la dimensión pragmática del drama, pues arrebató al protagonista las posibles simpatías que pudieran vincularse al *efecto de primacía* que reporta, en la pieza original, presentarlo a los ojos del espectador antes que al marqués, en una actitud melancólica y dignamente romántica, embozado como su identidad en una capa de seda, con botines, espuelas y un gran sombrero blanco (1994: 87). Un actor que en la época cruzara la escena en la actitud adecuada, seguramente acabaría por decidir al público a su favor, sobre todo después de haber escuchado los comentarios favorables del conjunto de gentes de varias condiciones sociales que allí se reúne, de los que solo uno, el canónigo, aboga por el marqués.

En cambio, en la versión italiana el público ve primero al marqués en una escena inventada por el adaptador, en la que un majo resume al padre de Leonor las noticias que el espectador del drama original conoce a través de distintas voces, con más detalles y comentarios, en el cuadro eliminado. De este modo, en una sola escena parece compendiarse la información verbal ofrecida en todo un cuadro y el tipismo andaluz queda restringido a la ropa que, se supone, debe de vestir el *majo* por el hecho de llamarlo así en la traducción.

Pero esto supone un giro fundamental en la perspectiva, que repercutirá en el juicio del público, porque, visto desde el marqués, don Álvaro resulta un seductor contra el

que defender a su hija. Cuando el marqués se hace las primeras preguntas retóricas, y también luego, cuando reflexiona a partir de lo que le cuenta el majo, se insinúa que don Álvaro va a raptar a doña Leonor sin que haya mediado antes pretensión matrimonial alguna:

Si tentasse qualche tradimento? E che la mia cara figliuola ne fosse la vittima? [...] Sì...tutto mi spiega una trama orribile!... Avrò io affaticato tanto!... avrò io abbandonato Siviglia e ricoveratomi con essa qui nelle mie terre d'Aljarafe, per distrarla, per levarle dal cuore una passione che l'avrebbe perduta, per poi lasciarmela forse rapire!... Mio Dio! Un tale pensiero mi annienta! (1870: 8, 9).

El espectador habrá de esperar a que sea Curra en una escena posterior quien encarezca el amor de don Álvaro para echarle en cara a Leonor sus dudas respecto a la fuga proyectada: "E tutto questo, signorina, perchè ebbe la gran disgrazia di vederla, e d'innomorarsi pazzamente di chi non gli corrisponde, e non ha bastante risoluzione per..." (1870: 11) y, después, a que el propio don Álvaro llame a Leonor "sposa adorata" (1870: 14), aunque ni siquiera entonces se concreta en qué momento se casarán, pues no aparece "el sacerdote en el altar espera", y "yo tu esposo seré, tú esposa mía" (1994: 96), pasa al italiano como "noi saremo uniti per sempre" (1870: 14).

En el drama de Saavedra, por el contrario, se confía a la voz autorizada del canónigo el resumen del idilio, en el que no falta la petición de mano reglamentaria:

Ha pedido en casamiento a doña Leonor, y el marqués, no juzgándolo buen partido para su hija, se la ha negado. Parece que la señorita estaba encaprichadilla, fascinada, y el padre se la ha llevado al campo (1994: 86).

Es el rechazo del marqués la causa de haber planeado la fuga, y no cabe interpretar la mala intención de deshonorar a Leonor.

La perspectiva del marqués en la versión italiana no resulta del todo ajena a la del personaje concebido por Saavedra, pues en ella se desarrollan los insultos que en el drama español profiere al descubrir a don Álvaro en el gabinete de su hija, cuando le llama "vil seductor" -injuria que se repite en la traducción (1870: 16 y 17)-, y luego "vil advenedizo", "tu actitud suplicante manifiesta lo bajo de tu condición" (1994: 100-101). Ahora bien, en la versión italiana, el marqués tacha a don Álvaro de "aventuriero infame" y se traduce su siguiente intervención como "La tua supplichevole attitudine, ben dà a conoceré quanto tu sii vile" (1870: 17). Con esta última alteración, se suprime la alusión a la falta de nobleza

de don Álvaro, y con ella se suprime también esta falta como impedimento matrimonial: parece indicar que la oposición del marqués a la relación de los jóvenes no procede de la pretensión de preservar el lustre de su linaje, ni de su negativa a reconocer la prosapia de don Álvaro, sino de no confiar en su honorabilidad. En la misma línea, en el drama original, el marqués se niega a matar personalmente a don Álvaro por no creer ilustre su prosapia, y le desea la muerte ignominiosa estipulada para los carentes de ella: “¿Tú morir a manos de un caballero? No, morirás a las del verdugo” (1994: 101). En la versión italiana, se silencia el primer aspecto: “Tu morire per le mie mani? No, morrai per quelle del carnefice” (1870: 17).

Resulta bastante plausible que, al realizar tales arreglos, interviniera la consideración de la dimensión pragmática: tanto el traductor como sus contemporáneos italianos vivían en un momento social en que muchos nobles habían optado por conservar su forma de vida a cambio de emparentar con gentes enriquecidas (v. gr. Meriggi 2000: 259-273), y mantener el conflicto tal cual se planteaba en el drama de Saavedra restaba posibilidades de empatía hacia el marqués, porque su punto de vista y lo orgulloso de su actitud carecían de soporte social suficiente, aun cuando no resultaran del todo trasnochados. Por el contrario, la guarda de las hijas y las fundadas razones de los padres para protegerlas de cazadotes y hombres sin escrúpulos suponía asunto con el que podían concordar gran parte de los espectadores de la época, independientemente de su condición social.

Por lo que respecta al resumen que el majo proporciona en la versión italiana cuando ofrece referencias de don Álvaro, sigue una organización de los datos muy distinta del modo de darse las noticias en el drama original: lo primero que cuenta es haber visto tres días seguidos, a la puesta de sol, pasar a un negro con dos caballos, y luego a don Álvaro, para volver a pasar de vuelta al amanecer, “pieni di polvere e di sudore” (1870: 7). Así pues, en esta versión no es el canónigo, sino un personaje ajeno a aquellos que conversan en el aguaducho, pero muy atento al diálogo, quien avisa al marqués de que esa tarde el negro ha pasado no con dos caballos, sino con tres, y esto genera la intranquilidad del marqués respecto a la posible *traición* de don Álvaro y el temor de que su hija se convierta en una *víctima*. Además, lo primero que menciona el majo es un indicio de tener preparada una fuga y luego se reafirma en la veracidad de lo dicho con el mismo argumento que el tío Paco del drama original: “Nulla io dico di più di quello che vedo co miei stessi occhi” (1870: 8).

En consecuencia, don Álvaro no solo pierde el efecto de primacía en la versión italiana al no aparecer él en escena antes que su oponente, sino que se le disputa en esta versión la simpatía del público, frente lo que ocurre en el drama original, donde parece predisponerse al lector o espectador a su favor porque se le hace saber tanto su destreza con los toros “a caballo y a pie es el mejor torero que tiene España” (1994: 84),

como lo buen mozo que es y lo educado de sus modales, que “están pregonando que es un caballero” (1994: 84), a lo cual se añade lo admirable de su generosidad con las gentes sencillas, su valentía y su habilidad con las armas, demostradas estas últimas con los siete hombres más duros de Sevilla, cuando le salieron al paso y “los acorraló a todos contra las tapias” (1994: 85). De este modo, cuando luego quedara intrigado por su identidad, pesarían más sus buenas dotes y juzgaría secundarias tales cuestiones.

HABITANTE 2: Es un ente muy misterioso.

TÍO PACO: La otra tarde estuvieron aquí unos señores hablando de lo mismo, y uno de ellos dijo que el tal don Álvaro había hecho sus riquezas siendo pirata... [...] Y otro, que don Álvaro era hijo bastardo de un grande de España y de una reina mora [...] Y luego dijeron que no, que era [...] inca.

CANÓNIGO: [...] El caso es sencillísimo. Don Álvaro llegó hace dos meses y nadie sabe quién es (1994: 86).

En la versión italiana, es después de poner sobre aviso al marqués y al público cuando el majó menciona el origen de don Álvaro y su fortuna, según unos rumores desconcertantes que incitan al marqués y al público a sospechar lo peor de él:

MAJO: Da tutti lo si qualifica per un ente assai misterioso, che giunse or son due mesi dalle Indie. L'altra sera alla taverna del ponte di Triana vi strovavan alcuni signori che appunto discorrevano di lui, ed uno di essi disse che questo Don Alvaro aveva acquistat le sue ricchezze facento il corsaro.

MARCHESE: Dio mio!

MAJO: Un altro asseriva essere Don Alvaro figlio bastardo di un grande di Spagna e di una regina mora (1870: 8).

La ansiedad despertada con estos rumores apenas se amortigua por el hecho de que, frente a la piratería como origen de su fortuna, según una de las fuentes del original, el traductor italiano la atribuya al trabajo del corsario, pues las buenas cualidades de las que se habla, a las que se concede en el original la importancia de ser avaladas por varios personajes con diferentes ejemplos, aparecen en último lugar, en una intervención de pocas líneas, y el marqués no les concede la menor importancia, como seguramente tampoco el público:

Però assicurano essere egli generoso quanto un principe, forte spadaccino, e che poco tempo dopo il suo arrivo in Siviglia venne assalito in una notte da

sette uoumini dei più forti di Sivigli, e cheda solo colla spada limise tutti in fuga
(1870: 8).

Por tanto, aun manteniendo en líneas generales la información verbal del drama original, excepto la esencial de aspirar a un matrimonio legítimo con Leonor, las permutas en la ordenación y concatenación de los elementos, esto es, en su sintaxis en términos semióticos, acarrea unas consecuencias pragmáticas relevantes, pues transforman la percepción global que los espectadores obtienen del protagonista y de la situación dramática.

También Leonor se comportará en esta adaptación de modo distinto que en el drama original: en este, una vez muerto el marqués, cae en brazos de don Álvaro, quien aprovecha para arrastrarla hacia el balcón (1994: 101). En la adaptación, la primera reacción de doña Leonor, ante el cadáver de su padre, es la de acusar a su amado de parricida (lo que implica, por otro lado, considerar a don Álvaro como marido), y eso significa también orientar el juicio del espectador en esa dirección. Don Álvaro se ve en la necesidad de convencerla de lo contrario, de acuerdo con el primer título adoptado en esta versión:

ALVARO: Vieni, Eleonora, fuggiamo questo tristo spettacolo.

ELENORA: R'allontana, tu hai ucciso nostro padre!... Parricida.

ALVARO: No! Io non l'uccisi! L'avverso destino lo ha colpito

(1870: 18).

Con tal diálogo, el sentido del drama en cuanto a su función pragmática quedó completamente desvirtuado: los padres de muchachas casaderas compartirían los celos del marqués, mientras que a las jóvenes que pudieran identificarse con la protagonista se las invitaba a reflexionar sobre las consecuencias de desobedecer las recomendaciones paternas.

2.2. FUSIÓN DE ESPACIOS EN EL SEGUNDO ACTO DE LA VERSIÓN ITALIANA

La segunda jornada del drama original se inicia en la cocina de un mesón adonde acude a cenar un alcalde y se hospeda el estudiante Pereda. Ambos alternan con las mozas, los arrieros y los mesoneros, en un abigarramiento y ambiente paralelos a los de la primera jornada (1994: 102). De allí Leonor huye hacia el monasterio de los Ángeles después de oír, desde la habitación donde se aloja, al protegido de su hermano Alfonso

contar la parte de la historia que ella no conoce y enterarse de que sus hermanos la buscan a ella y a don Álvaro para vengar su honor.

En el drama original, el contraste con el siguiente cuadro se muestra, como en la primera jornada, de forma sucesiva, no simultánea:

Una plataforma en la ladera de una áspera montaña. A la izquierda, precipicios y derrumbaderos. Al frente, un profundo valle atravesado por un riachuelo en cuya margen se ve, a lo lejos, la villa de Hornachuelos, terminando el fondo en altas montañas. A la derecha, la fachada del convento de los Angeles, de pobre y humilde arquitectura (1994: 110).

En tal escenario se advierten los rasgos de un tipo de parajes recreado por los pintores más reconocidos del Romanticismo, como Von Schwind en la *Capilla en el bosque*, Friedrich en la *Abadía en el bosque*, en la *Cruz en el mar Báltico* o en *La cruz en las montañas*: el gusto por la naturaleza en su estado salvaje o silvestre, las construcciones relacionadas con el más allá, ermitas o cementerios. El espectador asiste a la disonancia entre la acongojada doña Leonor y las inesperadas réplicas del hermano Melitón –escena equivalente en su función a la que tiene lugar en la primera jornada entre doña Leonor y Curra-. La soledad en la que va a vivir Leonor a partir de ese momento equivale a una forma de muerte para el mundo, y en ese sentido resulta en cierta medida trágica y paralela, en cuanto tal, a la de la primera jornada.

De modo coherente con la fusión de espacios de la adaptación italiana que se viene comentando, pero usando otra técnica, los dos cuadros de esta jornada se exhiben simultáneamente. Contrastan así el ambiente costumbrista del mesón y el paisaje del monasterio, de modo equivalente a como contrastan el ambiente alegre de los huéspedes y las escenas de Leonor con los religiosos. En este caso, pues, no se rompe la correspondencia entre escenografía y tono del contenido, pero por supuesto supone esta otra prueba de que la adaptación prevé las limitaciones a la hora de montar la obra y procura restringir lo superfluo. Con todo, el adaptador se permite ciertas libertades por lo que al texto se refiere⁴:

4 Por ejemplo, se añadió una escena en la hostería en la que participaba el hermano Melitón, llamado aquí Meneghino, y Preciosilla le descubre en las rayas de la mano delitos de su pasado. Los cambios efectuados en el personaje del hermano Melitón merecerían un análisis independiente. También podrían examinarse detenidamente las alteraciones respecto a las costumbres de los religiosos del convento de los Ángeles, a los que se supone cantando Maitines en la obra original y durmiendo en la versión italiana, incluso el padre guardián (1870: 32). No cabe duda de que tales cambios no pueden proceder de la casualidad y generan una imagen del convento y de sus habitantes diversas de las del drama original. Por eso serán objeto de otro artículo, dados los límites de este.

Una piccola spianata sul declivo di scoscesa montagna. A sinistra precipizii e dirupi. Difronte una valle profonda attaversata da un flumicello. Alla dritta sul davanti una piccola casa d'osteria, ove di figura incominela il villaggio di Hornachuelos, vicino un pergolato, sotto al quale un tavolo di pietra con sedili e panche. Alla ditra incima alla prima collinetta il convento degli Angeli con porta chiusa ma praticabile, cordone di campanella che suona all'interno; una rozza croce di pietra corrosa dal tempo: la scena sta per imbrunire (1870: 19).

Así, en lugar de desarrollar en el interior del mesón la escena costumbrista, esta tiene lugar en el exterior, y en lugar de iniciarse antes de cenar, empieza justo después, motivo por el cual el hostelero insta a todos a irse a dormir. Se eliminan de este modo las partes de la conversación juzgadas inútiles para la economía dramática, lo cual resulta consecuente también con la fusión de elementos escenográficos.

Para esta escena se recupera al personaje de Preciosilla del primer cuadro del drama eliminado. También se reserva para este acto la mención del destino con que se iniciaba la obra según la disposición de Saavedra, y será aquí el estudiante quien replique a la gitana, cuando esta se ofrezca a leerle las rayas de la mano, que aunque tenga la habilidad de decirle el futuro, no quiere saberlo, porque casi siempre es mejor ignorarlo, palabras con que contestaba el oficial en el drama del duque (1994: 82): "Quand' anche tu avessi in fatto l'abilità di predirmi il mio avvenire, io non lo vorrei sapere. È sempre meglio ignorarlo" (1870: 21).

La mención del tema del destino en este momento supone una suerte de organización del mensaje diferente de la dispuesta por Saavedra, quien, al introducirla justo al comienzo de la primera jornada, parecía enarbolar una tesis ante los lectores y espectadores y a continuación ofrecer como ejemplo o prueba la historia de don Álvaro, mientras que en esta versión se presenta primero el ejemplo de don Álvaro, se suspende el acto como para invitar a reflexionar sobre su sentido, y al volver con el siguiente acto se insiste en la cuestión.

El soliloquio de doña Leonor al llegar a las puertas del convento se sintetiza en prosa en la versión italiana, pero se mantiene el *decorado verbal*, con sus alusiones al paisaje romántico que la rodea como refugio: "Questo è il solo rifugio che io possa trovare sulla terra (si rialza) sì, non mi rimane altro asilo, altra difesa che le orride rupidi queste montagne" (1870: 29-30).

*Este refugio es solo
el que puedo tener de polo a polo. (Álzase)
No me queda en la tierra
más asilo y resguardo*

que los áridos riscos de esta sierra (1994: 111),

Es un nocturno romántico remarcado por una claridad de la luna similar a la de la noche del segundo cuadro del drama: "Quale frescura! Quanto è bella e chiara la luna. Già un anno, era una notte simile, quando quel'orribile fatto cangiò la mia sorte, e mi si aprí l'inferno sotto ai piedi!" (1870: 30):

*¡Qué asperezas! ¡Qué hermosa y clara luna!
¡La misma que hace un año
vio la mudanza atroz de mi fortuna
y abrirse los infiernos en mi daño* (1994: 111),

Como también en esta versión se mantiene el coro de religiosos cuyos cantos serenan a Leonor:

(Coro di frati nel convento; quando staper finire sorte eleonora, scendendo dalla collina ladi sopra dell'osteria).

LEONORA: [...] Oh! come i sublimi accenti di anime tranquille che come vaporosa nube d'incenso si innalzano al santo trono dell'eterno, infondono nella mia anima un dolce balsamo di consolazione e di calma. A che piú indugio? Si corra a quel sacro e tranquillo asilo (1870: 29-31).

*Los sublimes acentos de ese coro
de bienaventurados
y los ecos pausados
del órgano sonoro,
que cual de incienso vaporosa nube
al trono santo del Eterno sube,
difunden en mi alma
bálsamo dulce de consuelo y calma.
¿Qué me detengo, pues?... Corro al tranquilo...
corro al sagrado asilo* (1994: 112).

Tampoco se suprimió la alusión de Leonor a aquel lugar como espacio de libertad:

Dacchè premo la terra di questo monastero, io ho l'anima piú tranquilla, e respiro piú liberamente. Ora non mi si parano piú dinanzi agli occhi quegli spettri e quei fantasmi, che da un anno mi assediano e mi circuiscono continuamente (1870: 35).

*De este santo monasterio
desde que el término piso
más tranquila tengo el alma,
con más libertad respiro.
Ya no me cercan, cual hace
un año, que hoy se ha cumplido,
los espectros y fantasmas
que siempre en redor he visto (1994: 117).*

No se eliminó ni siquiera el fragmento en que Leonor explica al padre Guardián por qué no puede entrar de religiosa en un convento y por qué solo le conviene la soledad de la vida ermitaña:

*Sebbene mi sappia innocente, arrossisco, nel dirlo, non posso vivere se non
in luogo, ove nessuno viva e conversi con me. Se voi non mi presterete soccorso,
io chiederò misericordia alle fiere che si ascondono fra le rupi, conforto alle
montagne, cibo ai precipizi. Non uscirò da questo deserto. Ho udito una voce
del cielo che mi diceva: qui, qui... e qui respiro. (abbraccia la croce). No, non vi
sarà forza umana che mi possa strappare da questo luogo (1870: 37-38).*

*Aunque me encuentro inocente
no puedo, tiemblo al decirlo,
vivir sino donde nadie
viva y converse conmigo [...].
Si no me acogéis benigno
piedad pediré a las fieras
que habitan en estos riscos,
alimento a estas montañas,
vivienda a estos precipicios.
No salgo de este desierto;
una voz hiera mi oído,
voz del cielo, que me dice:
aquí, aquí y aquí respiro. (Se abraza con la cruz)
No, no habrá fuerzas humanas
que me arranquen de este sitio (1994: 122).*

Frente a varios críticos españoles, que han juzgado de error estructural esta segunda jornada (Peers, 1923: 149), en la versión italiana debió de considerarse de sumo interés,

y particularmente esta escena entre Leonor y el padre Guardián, pues son escasos los cortes respecto al texto que se reimprimió y reeditó con frecuencia a lo largo del siglo XIX. Shaw destacó su importancia como garante de la dimensión religiosa del drama (1986: 38-39), en otro lugar se ha estudiado la importancia de estas escenas para la captación y el asentimiento del público del estreno ante la decisión de doña Leonor (Ballesteros, 2014: 19-23), y el que se mantengan aquí, en su esencia y en su estética, las expresiones de Leonor, significa que todavía en aquellos años esta estética conectaba con el público o con cierta parte de él y no se veía como redundante la descripción de tales emociones.

Contraste romántico más subrayado en la versión italiana que en el original ofrece el coro de religiosos y el áspero recibimiento de fray Melitón, como, asimismo, llega hasta lo grotesco la antítesis entre el grosero hermano portero y el afable padre Guardián. A fray Melitón -llamado aquí hermano Meneghino y no Melitone como en las traducciones de Sanseverino y de Gómez de Terán, quizás para demostrar la libertad tomada en la adaptación del personaje-, se le supone dominado por la gula: comparece en esta escena comiendo a deshoras y aprovecha cualquier pausa en sus ocupaciones para bajar al mesón y beber hasta emborracharse incluso cuando por ser viernes está obligado al ayuno (1870: 25, 31, 39). Al final de esta segunda jornada, el padre Guardián le riñe al detectar su olor a vino y su hábito manchado (1870: 39).

2.3. EL ESPACIO POLIVALENTE DEL TERCER ACTO. CONSECUENCIAS SEMÁNTICAS Y PRAGMÁTICAS DE REDUCIR A UNO SOLO CUATRO CUADROS DISEÑADOS POR ÁNGEL SAAVEDRA

La tercera jornada despeja las dudas respecto a los pasos de don Álvaro, quien, creyendo muerta a su amada, marcha a la guerra española mantenida en Italia contra los alemanes. Nuevamente, Ángel Saavedra escogió para iniciarla un tipo de escena popular, un campamento militar donde se introduce don Carlos, heredero del marqués de Calatrava, que ha llegado con nombre supuesto en busca de don Álvaro.

Sala corta, alojamiento de oficiales abandonados. En las paredes estarán colgados, en desorden, uniformes, capotes, sillas de caballos, armas, etc.; en medio habrá una mesa con tapete verde, dos candeleros de bronce con velas de sebo, los cuatro oficiales alrededor, uno de ellos con la baraja en la mano, y habrá sillas desocupadas (1994: 126).

Este tipo de escenario diseñado por Ángel Saavedra para los jugadores ostenta similar carácter *bajo* que el aguaducho de la primera jornada y el mesón de la segunda.

De hecho, si en esos dos escenarios alternaban personajes de distintas condiciones sociales, también en este se mezcla un capellán con oficiales y subalternos, aun cuando don Carlos, orgulloso de su nobleza, se siente “corrido” de verse comprometido “a alternar con esta gente” en casa tan “indecente” (1994: 128).

Por otro lado, este cuadro en el drama original contrasta estéticamente con el siguiente, una selva en noche muy oscura donde don Álvaro monologa (1994: 130). Este nuevo nocturno romántico, de numerosos paralelismos pictóricos (véase, por ejemplo, Jung-Kaiser, 2008), sirve en el drama de Saavedra para plasmar visualmente el estado emocional del protagonista expresado verbalmente en unas décimas de reminiscencias calderonianas; exterioriza su interioridad, dolorida y solitaria, que anhela la muerte por no encontrar sentido a la existencia.

La adaptación italiana que se viene comentando prescindió de este tipo de plasticidad romántica, de equivalencia entre paisaje y personaje, y eliminó además el contraste entre ambas escenas, de modo que, usando de una técnica de fusión de espacios diferente de la en la segunda jornada, situó toda la tercera en un espacio polivalente:

Accampamento a Velletri, fuga di tende militari che attraversano la scena. Soldati sdraiti che dormono –fucili a fascio sentinelle in fondo che passeggiano- tenda grandissima sul davanti alla dritta con apertura in faccia al pubblico, da contenervi un tavolo sei sedie; e cinque o sei persone⁵ (1870: 41).

Quedaron así condensados en uno solo varios escenarios, tanto la sala corta, “gazapón” de los timadores, como el campo al amanecer con el pueblo de Velletri al fondo y varios puestos militares (1994: 136), y las habitaciones de don Álvaro, propias de un “oficial superior” (1994: 138), adonde le trasladan una vez herido y donde don Carlos descubrirá por un retrato de su hermana que aquel al que conoce como Fadrique de Herreros se llama en realidad don Álvaro.

El escenario enmarcado en el conjunto del campamento en la versión italiana, aunque guarda cierto paralelismo con el descrito en el acto segundo, en el que también confluyen varios espacios, implica la eliminación del paisaje de fondo, y esto tendrá sus consecuencias semánticas y pragmáticas. Al mismo tiempo, tanto ese sincretismo como la falta de correspondencia estructural de los espacios representados con los del drama original, diluyen también la estructura originaria, que se remarca a través de la repetición

5 Campamento en Velletri. Tiendas militares de campaña por toda la escena. Soldados acostados durmiendo, fusiles en pabellón, centinelas paseando por el fondo. Enorme tienda de campaña en la parte frontal con apertura de cara al público, de modo que quepan una mesa y seis sillas, y cinco o seis personas (traducción de la autora del artículo).

de los tipos de escenarios y el tono de sus escenas, tanto como a través de un contraste entre ellos.

Debe recordarse que el cambio de iluminación en el drama original, verificado en el paso de las primeras a las siguientes escenas de esta jornada, se adapta a la evolución de la acción dramática: de la oscuridad en que don Álvaro reflexiona y salva a don Carlos, siendo ambos ignorantes de la identidad del otro, llega el amanecer, y de la selva se pasa a un "risueño campo de Italia" (1994: 136), de modo paralelo a las nuevas expectativas que genera en el público la recién estrenada amistad entre ambos personajes (Ballesteros: e. p.), pues parece presagiar un alivio de la soledad y oscuridad vital del protagonista. La falta de esa panorámica "risueña", la falta de un campo de fondo con el pueblo de Veletri, impide transmitir visualmente a los espectadores este contenido.

No resulta tampoco indiferente el cambio en el orden de las escenas: en el drama de Saavedra, el espectador asiste primero a la reunión de juego con la intriga respecto a qué relación puede guardar con la historia de los protagonistas, y luego oye el monólogo de don Álvaro, que acaba acudiendo presuroso al oír a don Carlos pedir socorro, momento en que establece la conexión. En la versión italiana, el espectador sitúa inmediatamente a don Álvaro en el campo de batalla y supone sin gran esfuerzo que las escenas de los jugadores guardarán relación de algún modo con él. En cualquier caso, vuelve a romperse así el paralelismo estructural establecido por el autor, que ofrece al comienzo de cada jornada una escena costumbrista.

Llegados a este punto, cabe afirmar que esta versión parece pensada para un tipo de público diferente de aquel ante el que se estrenó la pieza: los espectadores españoles durante el siglo XIX eran libres de entrar y salir de la sala durante la representación, que se iniciaba, generalmente, con una sinfonía. El que el teatro fuera también lugar de encuentro provocaba que se levantara el telón y gran parte del público no se percatara o no prestase atención, y podía pasar cierto lapso de tiempo hasta que atendiera. Ángel Saavedra parece haber previsto en su drama esta circunstancia, y comienza cada una de las jornadas con decoraciones atractivas, personajes llamativos... pero con intervenciones que no hace falta registrar para comprender el sentido dramático esencial. En la primera escena de la primera jornada, el rasgueo de una guitarra que templea Preciosilla servía de reclamo. En la segunda, cumplía la misma función el canto y el baile de las mozas con los estudiantes, y la exigencia de la dueña del mesón de acudir a cenar: "Vamos, vamos, que se enfría [...] ¿no digo que basta ya de zangoloteo?" (1994: 102), servía tanto de llamada a los espectadores como de transición, de modo que se tardaba algunos minutos en ofrecer información relevante. Esta adaptación italiana, en cambio, requiere al ser representada de un público interesado y atento desde la primera palabra que se pronuncia al levantarse el telón en cada acto.

2.4. COSTUMBRISMO SIN PLAZA PÚBLICA. REDUCCIONES ESPACIALES DE LA CUARTA JORNADA

En la nueva versión, el cuarto acto se desarrolla en un “Salotto che mette a diversi alloggi militari – tavoli e sedie semplei – finestra in fondo”⁶ (1870: 56). Desaparecen, pues, dos de los tres ámbitos en que se ve cómo termina la amistad entre don Álvaro y don Carlos: se prescinde de la plaza de Velettri, con sus tiendas, cafés, puestos de frutas y guardia del principal (1994: 156), espacio pensado como contraste respecto al desafío entre ambos acaecido fuera de escena. Se confía al *decorado verbal* la mención del agradable y soleado día, bueno para los convalecientes, bueno para presentar batalla (1870: 61) y, en cierto sentido, *afortunado y también de infortunio* para don Álvaro en un juego de contrastes, por quedar privado del más feroz de sus enemigos, pero al mismo tiempo del mejor de sus amigos; contento por haberse enterado de que su amada sigue viva, pero sin esperanza de volver a verla por prever que será sentenciado a muerte al haber participado en un desafío.

Igualmente, quedó eliminado el cuarto del oficial de guardia (1994: 159) convertido virtualmente en cárcel⁷ por quedar allí retenido don Álvaro.

Por tanto, con esta nueva disposición que hace transcurrir todo el cuarto acto en un lugar cerrado, se pierde el juego de contrastes y alternancia entre espacios representados abiertos y cerrados, parejos a la índole del contenido dramático.

El texto italiano adelgaza las escenas conforme al criterio mantenido en otros actos. Entre las variaciones y recortes significativos, se encuentra el asombro de don Carlos, quien en la traducción piensa que Leonor ha seguido a don Álvaro a Italia y están juntos, mientras que el don Carlos de Saavedra para el momento en que desafía a don Álvaro ya tiene comprobado que no es así. Llama la atención que se elimine el último verso de la jornada, reservado a don Álvaro, en el que insta a don Carlos a pedir perdón al cielo (1994: 156), pero más todavía que, en su lugar, se añada una frase ausente en el original, quizás porque conectaba bien con el pueblo italiano, al tiempo que servía para reforzar el punto de vista de los Vargas: “Padre, dalla tua tomba gioisci... l’ora della vendetta è suonata” (1870: 60).

En ambos casos, lo que empuja a don Álvaro a aceptar finalmente el duelo es la resolución manifestada por don Carlos de matar a Leonor:

6 Salón que representa diversos alojamientos militares. Mesas y sillas sencillas. Ventana al fondo.

7 La cárcel es un espacio típicamente romántico como expresión de la falta de libertad, pero Ángel Saavedra no lo usa visualmente. Aquí el encierro se produce en un lugar no construido para serlo y en la última jornada se sabrá que el protagonista nació en una cárcel de Lima, donde sus padres expiaban su rebelión contra la corona española, pero no se verá en el escenario. En esto el autor se presenta más realista que romántico, ya que los nobles como don Álvaro en la vida real disfrutaban en Europa de mejores condiciones que los de los otros estados cuando se les encerraba, e incluso había cárceles especiales para ellos.

CAR. *Giuro, sì, giuro [...] la morte di quella perfida dopo la vostra.*
ALV. *No! Voi non la ucciderete! Me vivo ciò non sarà! Viva Dio! No, voi non la ucciderete finchè mi rimane un braccio ed una spada! Io saprò liberarla dal suo carnefice!"* (1870: 60).

Esto significa que permanece en la adaptación del personaje la buena intención de no luchar contra un Vargas, y que solo el deseo de defender a Leonor le obliga a hacerlo: "Pues no será, [...] libertarla anhelo / de su verdugo" (1994: 156).

2.5. ROMANTICISMO MERMADO EN LA QUINTA JORNADA. A DON ÁLVARO SE LE PRIVA DE SU CELDA

Al volver a levantarse el telón después de la transición entre la cuarta y la quinta jornada, aparece la portería del convento de los Ángeles, si bien la acotación de la adaptación italiana simplifica la del original, pues Saavedra especificaba que debía ser una galería mezquina, alrededor de un patiecillo con naranjos, adelfas o jazmines (1994: 168), tan propios e identificadores de Andalucía:

Il convento degli Angeli, Camera di portineria nel convento –gran portone nel fondo- nessuna decorazione ne di mobili nè altro a comodo di eseguire a mutazione a vista (1870: 72).

Allí los mendigos, personajes románticos por marginados, elogiarán a don Álvaro, convertido en el padre Rafael, como le elogiaban los personajes populares de la primera jornada.

La conversación posterior entre don Álvaro y don Alfonso, el hermano más joven de Leonor, se produce en este mismo espacio representado, y no en la celda del padre Rafael ideada por Saavedra, que con sus cilicios y disciplinas colgados, sus cuadros y estampas, su oratorio y calavera, sirve como manifestación plástica del recogimiento y vida de penitencia del protagonista, quien, además, en el drama del duque de Rivas, aparece de rodillas y en oración (1994: 174). Este espacio demuestra el cumplimiento de su voto de renunciar al mundo y acabar su vida en su desierto con que concluye la jornada cuarta y el eliminarlo despoja a don Álvaro de tal prueba.

Queda aún el último cuadro, que se supone en un paraje semejante a algunos de los pintados por Johann Bernhard Klombeck, como *Tiempo tormentoso*, o como *La tormenta próxima*, de su maestro Barend Cornelis Koekkoek, *Nordische Flusslandschaft* de Clausen Dahl, paisajes aún de moda en la pintura de los años setenta:

Valle fra rupi inaccessibili attraversata da un ruscello. Nel fondo a sinistra dello spettatore, una piccola grotta con porta praticabile e sopra una campana che si potrà suonare dall'interno. È il tramonto il cielo e burrascoso. La scena si oscura lentamente vanno sempre crescendo i tuoni ed i lampi (1870: 87).

El teatro representa un valle rodeado de riscos inaccesibles y de malezas, atravesado por un arroyuelo. Sobre un peñasco accesible con dificultad, y colocado al fondo, habrá una medio gruta, medio ermita, con puerta practicable, y una campana que pueda sonar y tocarse desde dentro, el cielo representará el ponerse el sol de un día borrascoso, se irá oscureciendo lentamente la escena y aumentándose los truenos y relámpagos (1994: 183).

Es de nuevo un espacio agreste, no domeñado por el hombre y según el gusto romántico, como se dijo respecto al de la segunda jornada, que además refleja el estado emocional de los personajes: el combate entre los dos hombres pero también los sentimientos indomables, las tensiones internas en don Álvaro. En la versión italiana este paisaje, además, evidencia el estado emocional de Leonor, porque, en este momento, la adaptación se contagia de la ópera y ofrece un soliloquio suyo, escena inexistente en el drama del duque de Rivas, por el cual el público se entera de que no ha podido olvidar a don Álvaro ni alcanzar la paz que deseaba:

ELEONORA: Mio Dio! Date pace a questo misero cuore da più anni opreso da crudo martirio! Non posso abbandonare il pensiero del mio Alvaro! L'amavo tanto! Avverso destino! [...] Un delitto del quale tu non ne hai colpa, ci ha disgiunti sulla terra! Ed è scritto in cielo che io non ti debba mai più vedere. Dio! Dio mio! Fa ch'io muoja! La morte sola può dar la calma a questa povera derelitta (1870: 87).

Su deseo de morir, cumplido a continuación, atenúa la sensación de injusticia transmitida al público cuando su hermano la mata.

Por otro lado, si bien en esta escena Eleonora reconoce la inocencia de don Álvaro, le dirigirá en su última agonía unas palabras que podrían estimarse condenatorias:

ÁLVARO: Disgraziato! Che facesti?... [...] Respira! Eleonora!... Angelo della mia vita... Ti trovai finalmente... Eleonora parla, di' una sola parola!...

ELEONORA: (Morente) Tu fosti il genio... distruttore... della famiglia Calatrava... va fuggi, da me... io... (muore) (1870: 93).

En el drama de Saavedra, en cambio, Leonor reconoce la voz de don Álvaro, pero le distrae la de su hermano y es a este a quien acude: "Hermano mío, Alfonso" (1994: 188), sin prestar más atención a su amado, ni dirigirle una sola palabra. Don Álvaro, por su parte, tampoco le pide que hable, y queda inmóvil al constatar que está muerta.

La acusación de Leonor en la versión italiana podría verse como determinante para la posterior enajenación de don Álvaro, que se autodenominaba "enviado del infierno" y "demonio exterminador" en el original (1994: 188), sin que pudiera juzgarse del todo lógico que llegara a esta conclusión. Mejor explicación adquiere en la versión italiana (1870: 94), pues puede verse como un reflejo de hasta qué punto le afecta el *testamento verbal* de Leonor.

3. CONCLUSIONES

La comparación entre el texto propuesto por el duque de Rivas y esta versión proporciona nuevas pruebas de la pervivencia de este drama español en Europa. Las alteraciones remiten al público de una sociedad que había cambiado de mentalidad y para el que había que adaptarlo si se deseaba obtener beneficios, como también apuntan a una evolución cultural hacia formas realistas y a unas circunstancias que inducían a mayor austeridad en los espectáculos. Igualmente, la confrontación de ambos textos permite descubrir costumbres diferentes en el público que asistía a representaciones teatrales en uno y otro país: atento desde el inicio de las funciones el italiano, menos disciplinado el español.

El hecho de que la versión italiana que se analiza conociera varias reimpressiones puede entenderse como una prueba de que las modificaciones realizadas contaron con el beneplácito de los lectores y, por tanto, de que contribuyó en cierta medida al conocimiento del drama en Italia.

Por otra parte, puede concluirse que la escenografía de la adaptación responde a la consideración de los espacios representados como simples marcos de la acción, carentes de unidad con el resto de los componentes teatrales y además de función accesoria frente al contenido dramático. Tal concepción provoca, quizás sin haberlo advertido, la ruptura estructural, el juego de paralelismos, mezcla, variedad y contrastes diseñados por Ángel Saavedra en consonancia con el plan dramático y de acuerdo con la estética romántica.

En general, la versión reduce la proporción de elementos románticos audiovisuales, elimina algunos de los contrastes más llamativos, como los referentes a la luz, síntomas de haber llegado a un momento cultural en Italia en el que el Romanticismo había perdido fuerza.

Por lo que respecta al contenido dramático, los cambios en la escenografía traen consigo un giro del punto de vista que trastorna la imagen que el público obtiene de don Álvaro y subraya su carácter destructor de la familia Vargas.

Asimismo, la eliminación o cambio de función de varias escenas y decorados que reflejan en el drama original rasgos de los protagonistas, como el gabinete del segundo cuadro que se supone de Leonor y que pasa a ser una estancia más de su casa, la selva en que don Álvaro monologa o la celda del convento donde vive recluso, merma la visualidad de sus respectivas personalidades y situaciones anímicas.

Por otro lado, la adaptación prioriza la perspectiva de los Vargas varones respecto al conflicto creado en el drama y toma partido por ellos: las modificaciones en el título, el cambio de orden en la presentación de los datos referentes a don Álvaro, las alteraciones en los insultos que el marqués lanza a don Álvaro, los añadidos de dos intervenciones de Leonor en las que acusa de parricida a su amado y le tacha de destructor de su familia, la invocación de don Carlos a su padre muerto antes de batirse con don Álvaro o el que Leonor suplique a Dios que la haga morir justo antes de que su hermano la hiera de muerte. En este sentido, parece cumplir la función de hacer reflexionar a las jóvenes sobre las trágicas consecuencias de desobedecer los consejos paternos, y sobre la prudencia de los padres al procurar impedir abusos.

El que la versión, en cambio, mantenga fragmentos como los de la segunda jornada, juzgados despectivamente por algunos críticos, habla a favor de la oportunidad de estos, su perdurabilidad y conexión con la mentalidad del público italiano todavía en el último tercio del siglo XIX. Además, gracias a uno de los añadidos resulta de más fácil explicación la enajenación final de don Álvaro.

Este análisis aún puede completarse con un estudio más pormenorizado de distintos aspectos y con un examen comparativo con otras traducciones italianas, pero es suficiente para demostrar el interés que para el conocimiento del teatro español, tanto de su universalidad como de su relación con el contexto histórico, ofrece estudiar el modo de presentarse en otros países y épocas.

Sirve también para demostrar una vez más la importancia de la escenografía en este drama y la incapacidad para descubrirla en críticos y adaptadores.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANÓNIMO (1871). "Espectáculos". *La Discusión* 270, 4.

ANDIOC, R. (1982). "Sobre el estreno de *Don Álvaro*". En *Homenaje a Juan López Morillas*, José Amor y Vázquez (ed.), 63-86. Madrid: Castalia, 63-86 (también en [http://www.cervantesvirtual.com/obra/sobre-el-estreno-del-don-lvaro-0/\[20/02/2016\]](http://www.cervantesvirtual.com/obra/sobre-el-estreno-del-don-lvaro-0/[20/02/2016])).

- BALLESTEROS DORADO, A. I. (1996). *Imaginación y percepción sensible del drama romántico español*. Madrid: Universidad Complutense.
- _____ (2003). *Espacios del drama romántico español*. Madrid: CSIC.
- _____ (2014). "Doña Leonor de Vargas entre censuras". *Acotaciones* 33, 11-29.
- _____ (2017, e.p.). "La escenografía en el grabado dramático de *Don Álvaro o La fuerza del sino*". *Bulletin of Spanish Studies*.
- BLANCO GARCÍA, F. (1894). *La literatura española en el siglo XIX*. Volumen II. Madrid: Sáenz de Juvera.
- BARBA DÁVALOS, M. (2013). *Cartelera teatral romántica. 1834-1844* (también en https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/660374/barba_davalos_marina1.pdf?sequence=2 [01/02/2016]).
- BENITO ARGÁIZ, I. (2006). "Logroño (1889-1900)". *Signa* 15, 43-72 (también en <http://www.cervantesvirtual.com/obra/logroo-18891900-0/> [22/02/2016]).
- BUDDEN, J. (1986). *Le opere di Verdi. Volume secondo. Dal trovatore alla Forza del destino*. Torino: EDT/Musica.
- CALDERA, E. (1983). "La magia nell teatro romántico". En *Teatro di magia*, 185-205. Perugia: Bulzoni Editore.
- CARDWELL, R. (1973). "Don Álvaro or the Force of Cosmic Injustice". *Studies in Romanticism* 12, 559-579.
- DÍAZ PARDEIRO, J. R. (1992). *La vida cultural en La Coruña. El teatro. 1882-1915*. La Coruña: Galicia Editorial S.A.
- GONZÁLEZ MIGUEL, J. G. (2001). *Historia de la literatura italiana II. Desde la unidad nacional hasta nuestros días*. Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca.
- HERRERO SALGADO, F. (1963). *Cartelera teatral madrileña II. Años 1840-1849*. Madrid: CSIC.
- JESURUM, O. (1998). "Note sulla messin scena della *Forza del destino*. Roma, Teatro Apollo, 7 febbraio 1863". *Studi Verdiani* (Parma: Istituto Nazionale di Studi Verdiani) 13, 88-116.
- JUNG-KAISER, U. (2008). *Der Wald als romantischer Topos*. Bern: Peter Lang.
- LLORET I ESQUERDO, J. (1998). *El teatre a Alacant. 1833-1936*. Valencia: Consell Valencia de Cultura.
- MARRAST, R. (1978). "Le drame en Espagne à l'époque romantique de 1834 à 1844: contribution á sonapproche sociologique". En *Romantisme, réalisme, naturalisme en Espagne et en Amérique Latine*, 35-45. Lille: Publications de l'Université de Lille.
- MARTÍNEZ VIERA, F. (1968). *Anales del teatro en Tenerife*. Tenerife: Editora Católica.
- MERIGGI, Marco (2000). "La burguesía italiana y alemana: un análisis comparativo". En *Las burguesías europeas del siglo XIX: sociedad civil, política y cultura*, J. Millán y J. M. Fradera (eds.), 259-276. València: Biblioteca Nueva / Universitat de València, Servei de Publicacions.

DON ÁLVARO O LA FUERZA DEL SINO EN ITALIA: SEMIOLOGÍA DE LOS CAMBIOS
ESCENOGRAFICOS EN UNA VERSIÓN PUBLICADA EN 1870

- OCAMPO VIGO, E. (2002). *Las representaciones escénicas en El Ferrol: 1879-1915*. Madrid: UNED (también en <http://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/OcampoVigo.pdf> [20/02/2016]).
- PEERS, E. A. (1923). *Ángel Saavedra, duque de Rivas. A Critical Study*. New York: Hispanic Society of America.
- PINO, E. (1985). *Historia del teatro en Málaga durante el siglo XIX*. Málaga: Arguval.
- REUS BOYD-SWAN, F. (1994). *El teatro en Alicante, 1901-1910. Cartelera y estudio*. Madrid: Tamesis Books/Generalidad Valenciana (también en <http://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/reusboydswan.pdf> [20/02/2016]).
- REY HAZAS, A. (1986). "La insólita estructura de don Álvaro". *Anuario de Estudios Filológicos* 9, 249-261 (también en <http://dialnet.unirioja.es./servlet/ articulo?codigo=58592> [20/02/2016]).
- RUIBAL OUTES, T. (1997). *La vida escénica en Pontevedra en la segunda mitad del siglo XIX*. Madrid: Fundación Universitaria Española (también en <http://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/RuibalOutes.pdf> [20/02/2016]).
- RUIZ RAMÓN, F. (1967). *Historia del teatro español. (Desde sus orígenes hasta 1900)*, vol. II. Madrid: Alianza.
- SAAVEDRA, Á. (1848). *D. Alvaro o La fuerza del destino*, Francesco Gómez de Terán (trad.). Napoli: Stabilimento Tipografico dell'Ancora (también en https://books.google.es/books?vid=IBNN:BNLP000060255&redir_esc=y [20/02/2016]).
- ____ (1850). *D. Alvaro o La fuerza del destino*. Faustino Sanseverino (trad.). Milano: Col. Tipi del Dott. Francesco Vallardi (también en <https://books.google.es/books?vid=IBNN:BNLP000001165&hl=es> [20/02/2016]).
- ____ (1870) *La forza del destino ossia Don Alvaro il genio sterminatore della famiglia Calatrava*. Milano: Barbini (también en https://books.google.es/books?vid=IBNN:BNLP000067179&redir_esc=y [20/02/2016]).
- ____ (1988). *Don Álvaro o La fuerza del sino*, Alberto Blecua (ed.). Barcelona: Planeta.
- ____ (1994). *Don Álvaro o La fuerza del sino*. Miguel Ángel Lama (ed.). Barcelona: Crítica.
- SABATER, G. (1982). *De la casa de las comedias al teatro Principal. (Aproximación a la historia de nuestro coliseo)*. Palma: Cort.
- SHAW, D. L. (1982). "Acerca de la estructura de *Don Álvaro*". En *Romanticismo 1. Atti del II Congresso sul Romanticismo Spagnolo e Hispanoamericano. Aspetti e problemi del teatro romántico*, 61-69. Genova: La Quercia Edizioni.
- SIRERA, J. LI. (1986). *El teatre Principal de Valencia. Aproximació a la seua història*. València: Institució Alfons el Magnànim.
- SOMALO FERNÁNDEZ, M.ª Á. (2006). "La actividad teatral en Logroño entre 1901 y 1950". *Signa* 15, 493-534 (también en <http://e-spacio.uned.es/fez/eserv/bibliuned:signa-2006-15-30640/Documento.pdf> [23/02/2016]).

- TORRES LARA, A. (1996). *La escena toledana en la segunda mitad del siglo XIX*. Tesis doctoral (también en [http:// e-espacio.UNED.es/fez/eserv/tesisuned:Filología-Atorre/Documento.pdf](http://e-espacio.UNED.es/fez/eserv/tesisuned:Filología-Atorre/Documento.pdf) [22/02/2016]).
- VALERO, J. y ZIGHELBOIM, S. (2006). "Don Álvaro o La fuerza del sino". *Decimonónica* 3-1, 53-71 (también en http://www.decimononica.org/wp-content/uploads/2013/01/Valero_y_Zigelboim_V3.1.pdf [20/02/2016]).
- VALLEJO, I. y OJEDA, P. (2001). *El teatro en Madrid a mediados del siglo XIX. Cartelera teatral 1854-1864*. Valladolid: Universidad de Valladolid.

Recibido el 20 de febrero de 2016.

Aceptado el 15 de noviembre de 2016.