

La adaptación del texto de *Don Álvaro o La fuerza del sino* para el programa *Teatro de siempre* de Televisión Española en 1967

Ana Isabel Ballesteros Dorado
Universidad CEU-San Pablo

1. Introducción

Don Álvaro o La fuerza del sino no solo fue una obra muy representada en España a lo largo del siglo XIX, como demuestran las carteleras estudiadas hasta el momento (Ballesteros, 2017a: 18-19), sino que las solicitudes de permisos conservadas en el Archivo General de la Administración de Alcalá de Henares prueban su mantenimiento en los escenarios después de la guerra civil española (Ballesteros, 2014: 28). Esta pervivencia explica que el drama de Ángel Saavedra se juzgara digno de conformar el grupo de obras del teatro universal elegidas para emitirse en el programa *Teatro de siempre* de la segunda cadena de televisión.

En trabajos anteriores (Ballesteros, 2014, 2017b), se han estudiado las modificaciones de este grabado dramático por lo que respecta a la escenografía y a los aspectos relacionados con el personaje de Leonor. Con el presente estudio, en la medida en que el espacio lo permite, pretenden completarse los análisis anteriores centrándose en el texto reproducido en este grabado.

Todos los montajes teatrales exigen reformas en los textos, de acuerdo con el propósito y el público de las funciones, cuando no con la personal perspectiva o interpretación que adopta el director, y no ocurría de otra manera en los grabados dramáticos del franquismo. Algunos de los condicionantes implicados en los arreglos de esta producción se examinaron con algún pormenor en trabajos precedentes (Ballesteros, 2014, 2017b). Aquí se ampliará el estudio de los criterios en que se basó la versión y cómo se aplicaron al conjunto del texto declamado por los actores.

2. Criterios para los arreglos y cortes en el texto

En primer lugar, convenía, entonces como hoy, tener en cuenta el nivel de comprensión del público, su cultura y valores, y así puede entenderse, por ejemplo, la modernización del lenguaje y cierta simplificación de algunos pasajes.

En segundo lugar, había que ajustar el drama a la duración habitual del programa *Teatro de siempre*. En su estreno, la representación había requerido aproximadamente cuatro horas, en parte porque los trece cambios de decorado suponían largos intermedios en los años treinta del siglo XIX. Un grabado dramático permitía ahorrar ese tiempo, pero aun así, se hubiera prolongado en exceso. Ya en las primeras representaciones el duque de Rivas acortó el drama, de modo que el texto de las sucesivas ediciones y el empleado como base para el grabado dramático del siglo XX resultaba más ágil (*cf.* Ballesteros, 2017b: 198). Pero además, una característica de esta producción que sin duda tiene que ver con la cantidad de visualizaciones en Internet de que goza, estriba en el dinamismo de la locución y, en general, en el *tempo* de la ejecución.

En lo referente al condicionante que suponían los criterios de la censura, el grabado dramático se sujeta estrictamente a los publicados en 1963. Tales criterios se cuidaban particularmente en la televisión, puesto que si en las proyecciones cinematográficas podía controlarse hasta cierto punto el público asistente, en mucha menor medida podía hacerse cuando se trataba de emisiones por cable (Baget, 1993: 109; Neuschäfer, 1994: 54; Curry, 2006: 11-22, 36-37, 51-68). De hecho, de entre las obras clásicas, se seleccionaban para programas de la primera cadena, como Estudio 1, aquellas que se acomodaban a las normas de censura más estrictas, correspondientes a todo tipo de público, incluido el infantil. Y esto, por el número de repetidores que conectaban con esta cadena, un millón a mediados de los años sesenta. Solo para su emisión por UHF y en horario nocturno, accesible para muchos menos espectadores, se admitían ciertas obras por su relevancia cultural, aunque no se juzgaran del todo adecuadas para el público infantil, ni para un público de escasa formación intelectual. En concreto, parece que *Teatro de siempre*, desde el 10 de noviembre de 1966 en que se emitió por primera vez, podía verse los viernes a partir de las diez y media de la noche y era seguido por trescientos mil espectadores (Calvo Carilla, 2010: 345-347; VV. AA., 1969: 13-32; Fernández, 2014: 146-147). *Don Álvaro o La fuerza del sino* retrasó algo más el inicio de su emisión, pues comenzó a las diez de la noche y cuarenta y nueve minutos el viernes 24 de noviembre de 1967 (Sanz Esteban, 1967: 5).

En estos tres tipos de arreglos se percibe la participación de las cuatro figuras responsables de la dirección y montaje, a saber, el guionista José Manuel Fernández Fernández; el realizador de la segunda cadena Carlos Jiménez Bescós; el director de escena y encargado de la escenografía Roberto Pérez Carpio, y la ayudante de dirección Josefina Molina, que aún no había obtenido su título en la Escuela Oficial de Cine.

2.1. Modernización y actualización del texto

Una de las diferencias más fácilmente perceptibles en la adaptación se refiere a la pronunciación de los personajes populares andaluces que alternan con otros personajes más cultos en las primeras escenas dentro de las jornadas primera y segunda del drama. Ángel Saavedra, pese al verismo y al costumbrismo de su drama, no consignó en su texto indicación alguna referente a la dicción de los actores, y en ninguna de sus intervenciones presentó marca alguna de las que identificaban en la época, como hoy, a la mayor parte de los andaluces. En el montaje del grabado dramático, sin embargo, se añadió este componente y se procuró que la gitana Preciosilla, el dueño del aguaducho, el paisano y el habitante sevillano (en lugar de los dos que se suponen presentes en el drama original) de las primeras escenas, pero también los posaderos y el arriero de la segunda jornada, ofrecieran rasgos propios de la que desde 1978 se estima norma andaluza, pero que en 1967 aún se juzgaba dialecto vulgar. El oficial, el estudiante y el canónigo, personas de estudios, nacidos o no en tierras andaluzas, emplean la dicción castellana, que era la juzgada norma culta en la época del grabado.

Así, los personajes populares mencionados hablan cada uno de un modo propio, combinando diferentes, aunque limitadas, peculiaridades de la pronunciación andaluza. Son características generalizadas entre todos los intérpretes:

- a. Aspiración de la /s/ en posición implosiva. Por ejemplo, “esta – e’ta” (Saavedra, 1967: 52),¹ “mismo - mi’mo” (Saavedra, 1967: 5’ 24”), “asco – a’co” (Saavedra, 1967: 3’ 15”), “cascos-ca’co” (Saavedra, 1967: 30’ 08”).
- b. Vibración de las laterales, como en “delante del balcón – delante der barcón” (Saavedra, 1967: 2’ 59”), “algo – argo” (Saavedra, 1967: 25’ 42”), “maldita – mardita” (Saavedra, 1967: 28’ 46”), “espalda – esparda” (Saavedra, 1967: 29’ 44”).
- c. Caída de la /d/ intervocálica. Entre otros ejemplos, “sudado – sudao” (Saavedra, 1967: 2’ 34”), “templada la he bebido – templá la he bebío” (Saavedra, 2’ 38”-39”) “marido – marío” (Saavedra, 1967: 4’ 10”), “demasiado - demasio” (Saavedra, 1967: 3’ 13”).
- d. Omisión de las consonantes finales de los vocablos. Se dice, por “merced”, “mersé” (Saavedra, 1967: 1’ 41”, 2’ 2”), por “muy”, “mu” (Saavedra, 1967: 2’ 33”).
- e. Aspiración de las guturales, como “Jesús – hesú” “los ojos – lo’ oho” (Saavedra, 1967: 1’ 55”-59”), “mejor – meho” (Saavedra, 1967: 3’ 28”).
- f. Sonido /ʃ/ para el dígrafo ch, pronunciación que se advierte en “pecho -

1. En este trabajo, a diferencia de los anteriores (Ballesteros, 2014, 2017b), se consigna el momento de locución de cada cita según se contabiliza en el grabado accesible por YouTube, para mayor comodidad de los lectores.

pefo” “noche – nofe” (Saavedra, 1967: 2’ 40”- 45”), “bicho - bifo” (Saavedra, 1967: 3’ 11”), “mucho – mufo” (Saavedra, 1967: 28’ 14”).

- g. Seseo y ceceo. En el grabado dramático, con independencia del auténtico uso en las provincias andaluzas, parece haberse estipulado que el habla de los sevillanos de las primeras escenas se caracterizara por su seseo, como en “encele - ensele” “encelar – enselar” (Saavedra, 1967: 1’ 57”- 2’), y que los cordobeses de Hornachuelos emplearan el ceceo: “peseta-pezeteta”, “yo no sé latín, pero sé guisar... sopa – yo no zé latín, pero zé guizá ... zopa” (Saavedra, 1967: 25’ 56”- 26’ 2”) “usted – uzte” (Saavedra, 1967: 26’ 16”), “yo no sé [...] que sea lo que sea [...] como un sol – yo no zé [...] que zea lo que zea [...] como un zo” (Saavedra, 1967: 28’ 6”-17”).

En otros casos, cuando su ausencia no impedía la cabal comprensión del fragmento, en esta versión se procuró excluir las expresiones en franco desuso o aquellas en las que se había verificado algún tipo de cambio semántico. Por poner solo algunos ejemplos, el dueño del aguaducho, en la jornada primera no sabe cómo referirse al linaje de don Álvaro según lo ha oído a unos contertulios, y así lo expone: “No lo puedo declarar” (Saavedra, 1994: 86),² expresión que debió de parecer extraña a mitad del siglo xx, y que se suprimió. Más adelante, el oficial aludía a la destreza de don Carlos con las armas, y para hacer ver lo arriesgado de enfrentarse con él en un duelo, se servía de una expresión habitual en el siglo xix, a saber, “se le puede ayunar” (Saavedra, 1994: 86). Más adelante, se prescindió del verso “dadme el postrimer abrazo” (Saavedra, 1994: 142) con que don Álvaro moribundo se despedía de su amigo, el supuesto don Félix, seguramente por parecer a un tiempo sentimental y anticuado.

Del mismo modo se procedió con diversos dicterios e improperios, aparte de los del marqués hacia su hija y hacia don Álvaro (Ballesteros, 2017b: 206). Por ejemplo, en el drama, don Álvaro profiere dos contra el que aún cree su amigo, don Félix, cuando este insinúa conocer el auténtico nombre de aquel: “¡Ah, traidor...!, ¡Ah, fementido!” (Saavedra, 1994: 150). El actor Francisco Valladares, quebrando absolutamente el ritmo octosilábico —pues el verso se quedaba en solo cuatro sílabas—, y dejando coja la rima de la redondilla, mantenía únicamente el primer insulto, sin duda por lo pasado de moda del segundo: “¡Ah, traidor! / Violaste, infame, un secreto” (Saavedra, 1994: 1h 10’ 54”-59”). También raro era en el siglo xx llamar a nadie “Galopo”, como le suelta el hermano Melitón a uno de los mendigos y, en su lugar, el actor José Franco le llamaba “pícaro” (Saavedra, 1967: 1h 19’ 52”-54”).

Mucho más extraña resultaba la expresión “sea su alma” del hermano Melitón en la última jornada del drama: “¿Y por qué tiene seis chiquillos? Sea su al-

2. Se desconoce cuál de las ediciones se utilizó como texto base del guion. Aquí se ha optado por citar según la de Miguel Ángel Lama, que recoge la versión más divulgada de 1835 y además cuenta con un aparato crítico riguroso.

ma” (Saavedra, 1994: 168), y la intervención se dejó en la pregunta (Saavedra, 1967: 1h 18’ 58”).

En ciertos contextos se sustituyeron ciertos términos por otros más habituales en el siglo xx, como se ha visto con el término “pícaro”. Por ejemplo, no se hubiera entendido bien qué significado podía tener el ser “el coco de la Universidad” (Saavedra, 1994: 87) y el sevillano se refiere a don Alfonso como “el loco de la Universidad” (Saavedra, 1967: 6’ 56”). Igualmente, el marqués de Calatrava decía de sus hijos, “lo tienen [gusto], y muy sobrado” (Saavedra, 1994: 90), lo cual se trasmuto por “sí lo tienen bien probado” (Saavedra, 1967: 10’ 34”-36”).

También muy obsoleto resultaba un verso de Leonor, referente a cómo había estado a punto de revelar a su padre el plan de fuga, solo deseando “que su perdón me acordase” (Saavedra, 1994: 93), cuyo verbo se cambió por otro más frecuente en el siglo xx que no alteraba el metro del verso, y Ana María Vidal decía “que su perdón me otorgase” (Saavedra, 1967: 14’ 14”).

Del mismo modo, don Álvaro utilizaba un apelativo propio de la literatura clásica española para animar a Leonor en la huida, “para ti está, mi dueña, enjaezada” (Saavedra, 1994: 97), que se reemplazó por otro menos arcaico, a saber “para ti está, mi bien, enjaezada” (Saavedra, 1967: 19’ 11”-14”).

El verbo “sufrir” en el sentido de “aceptar”, empleado en la tercera jornada por don Carlos para acusar a los timadores, muy habitual todavía en el siglo xix, “y trampas no sufro yo” (Saavedra, 1994: 129), también se conmutó por el verbo “soportar”, pese a quebrar el ritmo del verso: “y trampas no soporto” (Saavedra, 1994: 51’ 21”).

Muy antiguo debió de parecer un adjetivo en su variante no apocopada, “grande” en una exclamación de don Álvaro, aunque no dificultara la comprensión del verso, “¡qué grande mal me habéis hecho!” (Saavedra, 1994: 139). Prescindir de él acarreó una ruptura del ritmo octosilábico y de la melancolía impresa en el verso original, de reminiscencias medievales “qué gran mal me habéis hecho” (Saavedra, 1967: 59’ 33”-35”).

Trasnochado también estaba, a mediados del siglo xx, el verbo “guardar” en el sentido y contexto de “conservar la vida”, “guardad a ese hombre la vida” (Saavedra, 1994: 146), y el sentido dado por don Carlos se transmitía mejor por el modo habitual de transmitirlo en el siglo xx, “salvad a este hombre la vida” (Saavedra, 1967: 1h 07’ 50”).

Nueva reminiscencia de la literatura clásica resultaba la pregunta retórica de don Carlos, cuya ira sube de punto cuando don Álvaro se manifiesta inocente de la muerte del marqués de Calatrava: “¿Y me la osáis recordar?” (Saavedra, 1994: 152). Sin perder el ritmo ni la rima, se sustituyó el verso por otro actualizado de sentido semejante, en el que se evitaba completamente el ya desusado verbo “osar”: “¿Me lo vais a recordar?” (Saavedra, 1967: 1h 12’ 9”-10”).

El verbo “chancearse”, muy frecuente en el siglo xix con el sentido de “reírse de”, “burlarse de”, “divertirse con” o “bromear”, ya a mitad del siglo xx se ha-

bía olvidado en el lenguaje cotidiano, así que también se modificó la frase “el rey Carlos de Nápoles no se chancea” (Saavedra, 1994: 156) de un oficial al comentar el bando referente a los desafíos, y quedó en “El rey Carlos no bromea” (Saavedra, 1967: 1h 8’ 14”).

El adjetivo “regular” se empleaba con el sentido de “correcto” o “admisible” o “legal” en el siglo XIX, pero en el siglo XX se había producido un cambio lingüístico. De ahí que se optara por cambiar una frase del mendigo que juzgaba mal a otra mendiga por tomar tres raciones, y en lugar de “y no es regular” (Saavedra, 1994: 169), el actor decía “y eso no está bien” (Saavedra, 1967: 1h 18’ 50”).

Tampoco la expresión “enhoramala” ni su apocopada y vulgar “noramala” formaban parte del lenguaje común en 1967, de ahí que una orden del hermano Melitón “váyanse noramala y tengan modo” (Saavedra, 1994: 169) se convirtiera en “váyanse y tengan modo” (Saavedra, 1967: 1h 19’ 27”).

Otra forma de actualizar el lenguaje consistió en prescindir de los hipérbatos. Así, el verso con que Leonor contestaba a Curra “no mi pecho despedaces” (Saavedra, 1994: 93) se convirtió en “no despedaces mi pecho” (Saavedra, 1967: 14’ 42”), pese a romperse con ello la rima asonante del romance que conformaba la estrofa sobre la que estaba construido el diálogo entre las dos mujeres. De la misma manera, se deshizo el hipérbaton con que don Álvaro manifestaba su extrañeza en su último diálogo con don Carlos “mas no / lo que me decís comprendo” (Saavedra, 1994: 150), pese a estar exigido por la rima y el ritmo de la redondilla, que continuaba con la respuesta de don Carlos “os lo está a voces diciendo / más la conciencia que yo” y el verso se trastocó, sin recomponer la rima ni el ritmo “mas lo que me decís no comprendo” (Saavedra, 1967: 1h 10’ 36”-37”).

2.2. Adecuación del texto a la duración de los grabados dramáticos

Se prescindió al menos de un diez por ciento del texto en esta versión televisiva, como en parte ya se comentó en trabajos anteriores (Ballesteros, 2014, 2017b). Quedaron fuera aquellos pasajes e intervenciones de los personajes que se juzgaron anecdóticos o que contenían algún tipo de aspecto no comprensible para el público de los años sesenta.

En una enumeración rápida, se encuentran ya en la primera jornada diversos cortes de este tipo, pero también en las primeras escenas de la segunda en la posada de Hornachuelos, así como en el extenso diálogo de doña Leonor con el padre Guardián, como se estudió en otra ocasión (Ballesteros, 2014: 20-22). En la tercera jornada, se omitió gran parte del monólogo de don Álvaro. Como resultado, aparte de otras consecuencias a las que luego se aludirá, hasta el desenlace en que don Alfonso resume la historia de su oponente, se mantenía al espectador en la incógnita sobre el origen del protagonista y, en consecuencia, se subyaba el romanticismo de este aspecto.

En esta jornada III se abrevió también la escena referente a la batalla de Veletri que los oficiales comentan a distancia mientras se desarrolla. Pasando a la cuarta jornada, faltan en el grabado varios comentarios sobre el duelo de don Álvaro y don Carlos que se desarrollaban en una plaza de Veletri, y así mismo los largos parlamentos en los aposentos que sirven de prisión a don Álvaro entre este y el capitán obligado a custodiarle.

La jornada quinta se simplificó sobre todo recortando un largo diálogo entre el padre Guardián y el hermano Melitón sobre el padre Rafael, y toda la escena final quedó reducidísima de texto, aunque no tanto de movimientos y gestos de los personajes. Con todo, no debe juzgarse que estos cortes de la quinta jornada se debieran a las mismas razones que los vistos anteriormente, sino a las normas de la censura, como se verá.

2.3. Los efectos de las normas de censura

Por orden de 9 de febrero de 1963, firmada por el entonces ministro de Información y Turismo, Manuel Fraga Iribarne, aparecieron en el *Boletín Oficial del Estado* las normas que cuantos participaran en la producción de películas debían tener en cuenta, so pena de ser prohibidas en todo o en parte antes de su exhibición pública.

Las siete primeras se referían al conjunto de las producciones, no a escenas, personajes, situaciones o secuencias concretas. De esta manera, el drama hubiera sido de imposible producción en caso de haberse juzgado altamente peligroso o de presentarse en él el mal de modo justificable, simpático o imitable (1963: 3929).

Con todo, la censura admitía la aparición en escena de lacras sociales, sufrimientos y conflictos humanos, y no se veía necesaria la condena explícita del mal: bastaba con facilitar que surgiera en la propia conciencia del espectador, aunque debía estar contrapesado por el bien a lo largo de toda la acción. De forma más particular, la tercera norma atendía a conductas reprobables de los personajes, que podían ofrecerse como humanamente comprensibles, pero no por eso defendibles.

Por otro lado, en el caso de las obras teatrales de otra época, las normas de censura referentes al teatro del año siguiente señalaban que tales normas debían aplicarse con la debida amplitud, teniendo en cuenta su carácter especial por el distanciamiento histórico y ánimo perceptivo del espectador (Fraga Iribarne, 1964: 2504-2506).

2.3.1. Norma primera de aplicación

Por lo que respecta a las normas de aplicación, el desenlace del drama presentaba un punto crucial problemático: don Álvaro se suicida y el primer criterio de aplicación de las normas aludía precisamente a la prohibición de que el suicidio quedara excusado. Ya ese desenlace había suscitado largas polémicas desde el es-

treno del drama (Navas Ruiz, 1975: XLVI-LVI), pero no podía asegurarse tampoco que en él se defendiera el suicidio. Para evitar equívocos, por un lado se seleccionó el tipo de espectador por el número de repetidores de la época y por la franja horaria de su primera emisión, como se expuso antes. Por lo que respecta al contexto que acompaña la situación del suicidio, se procuró también por otros medios, como se tendrá ocasión de ver más adelante.

2.3.2. Norma tercera de aplicación: se prohibirá la justificación de la venganza y del duelo

La norma rezaba: “No se excluirá su presentación como simples hechos en relación con las costumbres sociales de épocas o lugares determinados, siempre que se evite una justificación objetiva y general” (Fraga, 1963: 3929). Ciertamente, el siglo XVIII en que se ambienta la obra, comportaba la presencia de desafíos como costumbre social implantada, y se evitaba respaldarlos por cuanto en la jornada IV se comentaba un bando del rey que condenaba cualquier forma de participación en ellos, bajo pena de muerte. Por otra parte, don Álvaro procura evitar con buenas y prolijas razones los dos desafíos a que los hermanos de Leonor le retan (Saavedra, 1994: 151-156; 177-180). En el primer caso, el protagonista solo acepta el duelo cuando don Carlos le asegura que tras matarle a él, buscará a su amada para vengar su honor con ella también, es decir, don Álvaro procura impedir el asesinato de Leonor, “liberarla anhelo de su verdugo” (Saavedra, 1994: 156). De ambos duelos sale vencedor, de modo que la advertencia del protagonista “no os neguéis a la razón / que suele funesto ser” (Saavedra, 1994: 152) se convierte en profética y la negativa actitud de ambos hermanos se vuelve contra ellos.

Pero no eran los únicos duelos del drama: ya en la segunda escena, cuando en el aguaducho se enumeran con ejemplos las buenas cualidades de don Álvaro, se borró la intervención del oficial sobre cierto duelo mantenido por el protagonista, signo en la época de valentía y de destreza con las armas, pero que implicaba respaldar su existencia precisamente como demostración u ostentación de tales cualidades: “En el desafío que tuvo con el capitán de Artillería se portó como un caballero” (Saavedra, 1994: 85). En cambio, no se eliminó la afirmación del oficial sobre los desafíos de don Carlos, bastante propenso a ellos (Saavedra, 1994: 86; Saavedra, 1967: 6’ 39”-48”), porque no significaba excusarle, y finalmente en el de don Álvaro salía malparado por su empecinamiento.

Se tuvo cuidado en reducir el impacto audiovisual indicado en las acotaciones del autor cuando don Carlos acusa de tramposo al jugador y los compinches le retan:

DON CARLOS: Vos un vil, y con la espada...

TODOS: Esta es una casa honrada.

CAPELLÁN: Por Dios, no hagamos rüido.

DON CARLOS: Abreviemos de razones (*Echando a rodar la mesa*).

TODOS: ¡Muera, muera el insolente! (*Tomando las espadas*).

DON CARLOS: (*Sale defendiéndose*) ¡Qué puede con un valiente una cueva de ladrones! (*Vanse acuchillando y dos o tres soldados retiran la mesa, las sillas y desembarazan la escena*) (Saavedra, 1994: 129-130).

En el grabado dramático, don Carlos no hacía rodar la mesa, ni se veía a los actores pelear, sino que tras “abreviemos de razones”, los jugadores desenvainaban las espadas y en silencio, orden y tranquilidad salían todos de la escena detrás de don Carlos y de espaldas al espectador (Saavedra, 1967: 51’ 38”-42”). Además, cuando don Carlos vuelve a escena con don Álvaro, que ha acudido en su ayuda, no llevan las espadas en la mano, como pedía la acotación, sino que se ven envainadas y semiocultas por la ropa (Saavedra, 1967: 56’ 20”-24”). Y si don Álvaro participa en esta pelea de espadas, lo hace para salvar al aún desconocido don Carlos, que se ve ante siete timadores con las espadas en alto frente a él y “en tierra ya una rodilla” (Saavedra, 1994: 133).

Puede entenderse que por los mismos motivos se cortaron varios versos de don Carlos que insistían en su sed de venganza, tanto en el monólogo en el que duda si abrir la caja de don Álvaro: “Mas no, que en ti mi esperanza, / la luz, que me da el destino, / está para hallar camino / que me lleve a la venganza” (Saavedra, 1994: 144), como en su diálogo final con el protagonista: se mantuvo su afirmación “solo anhelo venganza y sangre” (Saavedra, 1967: 1h 12’ 38”), pero se tacharon los versos “tras de vos va a morir, / que es de mi venganza ley. / Si a mí vos no me matáis / al punto la buscaré / y la misma espada que / con vuestra sangre tiñáis / en su corazón...” (Saavedra, 1994: 155) y se dejó únicamente el anterior a estos, “ni la infame ha de vivir” (Saavedra, 1967: 1h 16’ 01”).

Lo mismo se hizo con dos de las cinco veces que don Alfonso profiere el término “venganza”. Se dejaron tanto la primera de ellas, que explica el haberse llegado hasta el monasterio de Hornachuelos en busca de don Álvaro: “De mi padre y de mi hermano / me está pidiendo venganza / en altas voces la sangre” (Saavedra, 1994: 176; 1967: 1h 25’ 29”-33”), como la segunda, previa a la bofetada con que consigue que don Álvaro acepte el duelo: “no excusarás mi venganza” (Saavedra, 1994: 181; 1967: 1h 30’ 16”-18”). En cambio, sus últimas palabras “muero vengado” (Saavedra, 1994: 188) no se pronuncian en el grabado dramático, pues con ellas contradecía su deseo de reconciliación con Dios. Ciertamente que el asesinar a su hermana también lo contradecía, pero podía ser que también de eso se arrepintiera un segundo antes de morir. Se dejaron como sus últimas palabras las dirigidas a Leonor, “ves al último de tu infeliz familia” (Saavedra, 1967: 1h 38’ 26”).

2.3.3. Norma de aplicación duodécima

Según esta norma, quedaban prohibidas las imágenes y escenas de brutalidad y de crueldad hacia personas y animales. De acuerdo con ella, se dulcificaron o su-

primieron aquellas imágenes que parecían exigir las distintas situaciones, alguna de las cuales ya se ha mencionado. Por ejemplo, el duelo a espadas del último cuadro del drama no llega a verificarse en el grabado dramático: los actores desarrollan su último diálogo con las espadas enfrentadas, pero después de decir don Álvaro “eres monstruo del infierno, prodigio de atrocidades”, Valladares simula clavar la punta de su espada en el estómago de su contrincante, sin que medie lucha alguna y sin que don Alfonso reaccione a tiempo (Saavedra, 1967: 1h 34’ 12”-16”).

Además, se recortaron incluso los versos alusivos a alguna forma de violencia o brutalidad, como los de don Álvaro que preceden al combate a espada: “¡Muerte y exterminio! ¡Muerte / para los dos! / Yo matarme / sabré en teniendo el consuelo / de beber tu inicua sangre” (Saavedra, 1994: 187); o cuando el marqués le dice a don Álvaro que morirá a manos del verdugo (Saavedra, 1994: 101), o la segunda parte del fragmento en que Curra le pinta a su señora con viveza lo que le hubiera sucedido a don Álvaro en caso de haberle contado a su padre el plan de fuga:

Mañana vería usted
revolcándose en su sangre
con la tapa de los sesos
levantada, al arrogante,
al enamorado, al noble
don Álvaro (Saavedra, 1967: 14’ 19”-29”).

O arrastrarle
como un malhechor, atado
por entre esos olivares
a la cárcel de Sevilla;
y allá para Navidades
acaso, acaso la horca (1994: 93).

2.3.4. Norma de aplicación decimocuarta. Ideologías e instituciones

Se prohibía también la presentación denigrante o indigna de ideologías políticas y todo lo que atentara de alguna manera contra las instituciones o ceremonias franquistas, que exigían ser tratadas respetuosamente. Por lo que respectaba a la presentación de personajes, había de quedar suficientemente clara para los espectadores la distinción entre la conducta de los personajes y lo que representaban, si bien tal distinción no cabía en el caso del cine para menores, según la norma vigesimosexta (Fraga, 1963: 3930).

Así cabe entender que se suprimiera la aparición de un personaje del clero confabulado con los timadores de la tercera jornada para aprovecharse de un recién llegado como don Carlos de Vargas, y el capellán del ejército: “El taimado de nuestro capellán lo marcó por suyo” (Saavedra, 1994: 127), pasó a ser un teniente: “el teniente lo marcó por suyo” (Saavedra, 1967: 49’ 20”).

En el comienzo de la segunda jornada, se prescindió de la canción y el baile con que se iniciaba, y así se evitaron las alusiones negativas a los militares: “Poned en estudiantes / vuestro cariño, / que son como discretos / agradecidos. / Dejád a los soldados / que es gente mala, / y así que dan el golpe / vuelven la espalda” (Saavedra, 1994: 103).

2.3.5. Norma de aplicación decimoquinta. El orden social

De acuerdo con esta norma, se prohibirían las películas que propugnaran el odio entre pueblos, razas o clases sociales, o que defendieran como principio general el enfrentamiento en el orden moral o social de unos hombres con otros (Fraga, 1963: 3930).

En el drama, puede advertirse cierto clasismo propio de la época, pero sin resentimiento serio ni consecuencias graves. Aun así, se tacharon las escasas y tangenciales alusiones. Por ejemplo, en la jornada tercera, cuando los timadores parecen justificar su intento de timar a don Carlos dados sus respectivos estatus:

OFICIAL 1.º. Ya vamos a ser todos unos... ¿Me entienden ustedes?

OFICIAL 2.º. Como que es de la plana mayor y será contrario de los pobres pilies (Saavedra, 1994: 127).

O en el aparte de don Carlos, cuando llega al grupo invitado por el capellán del ejército y se siente incómodo entre aquellos que no ve como iguales: “¡Qué casa tan indecente! / Estoy, ¡vive Dios!, corrido / de verme comprometido / a alternar con esta gente” (Saavedra, 1994: 128). También se cortaron los dos últimos versos en la alusión de don Álvaro a aquel lugar, después de socorrer a don Carlos, “tal gazapón / donde solo va la hez, / la canalla más soez / de la milicia borrón” (1994: 134; 1967: 56’ 49”-52”).

Puede que debido a esta norma, quedara fuera del guion la protesta de don Álvaro sobre su lugar en la escala social, cuando procura evitar el duelo con don Carlos:

¡Oh!, Yo os ofrezco, yo os juro
que no os arrepentiréis,
cuando a conocer lleguéis
mi origen excelso y puro.
Al primer grande español
no le cedo en jerarquía;
es más alta mi hidalguía
que el trono del mismo sol (Saavedra, 1994: 155).

2.3.6. Norma de aplicación decimoséptima: Iglesia, dogma, moral y culto

La prohibición de mostrar en escena cuanto atentara de una manera u otra contra la Iglesia católica, su dogma, su moral y su culto permiten entender que se cortaran las numerosas alusiones al destino que van intercalándose a lo largo del drama, para evitar cualquier confusión en los espectadores respecto a la predestinación o a un hado contrario a la libertad humana, de acuerdo con lo señalado en un informe de censura solicitado en 1952 al padre Bartolomé Mostaza, cola-

borador habitual y crítico teatral en medios cercanos a la conferencia episcopal. Mostaza había dictaminado que el drama resultaba ajeno a la sensibilidad contemporánea, pero “en lo moral, aparte de la falsa tesis de un sino inevitable, no ofrece peligro” (Ballesteros, 2014: 13).

La primera de las referencias suprimida se encuentra en el primer cuadro del drama, cuando Preciosilla elogia la generosidad de don Álvaro y asegura que a ella le dio una onza de oro. Se dejó el motivo de darle la onza, a saber, “hace pocos días que le dije la buenaventura” (Saavedra, 1967: 4’ 14”-20”), pero se cortó lo que seguía “y por cierto que no es buena la que le espera si las rayas de la mano no mienten” (Saavedra, 1994: 84-85), dada la prohibición eclesial de creer en supersticiones y videntes. Como efecto secundario, se reforzaba la intriga del espectador respecto al desenlace y la identidad del protagonista, de manera paralela a lo que ocurre con las supresiones del monólogo de don Álvaro en la segunda jornada referentes a su infancia, citadas más arriba.

Por otro lado, en este monólogo, se omitieron dos redondillas con alusiones a un destino como fuerza autónoma, independiente de la amorosa providencia divina. Esto acarrearía deshacer sendas décimas de las que formaban parte y romper la estructura ideada por Ángel Saavedra de acuerdo con la tradición propugnada por Lope de Vega de que las décimas eran buenas para las quejas. La primera redondilla eliminada era aquella con que se iniciaba el monólogo: “¡Qué carga tan insufrible / es el ambiente vital / para el mezquino mortal / que nace en sino terrible” (Saavedra, 1994: 130), y la segunda empezaba la segunda décima: “Parece, sí, que a medida / que es más dura y más amarga / más se extiende, más alarga / el destino nuestra vida” (Saavedra, 1994: 130-131). En un exceso de celo, llegó a suprimirse un verso en que don Álvaro hablaba de su suerte de un modo común en el habla cotidiana, pero sin mayor trascendencia: “¿Qué tengo? ¡Terrible suerte!”. La misma suerte, valga la redundancia, corrieron los versos alusivos a la influencia astral: “Pues busco ansioso el morir / por no osar el resistir / de los astros el furor” (Saavedra, 1994: 132). Pero se dejó una mención a la fortuna: “Si aquel día de placer / (que uno solo he disfrutado) / Fortuna hubiese fijado...” (Saavedra, 1994: 131; 1967: 53’ 20”-29”).

Así también desapareció del monólogo de don Carlos en esta misma jornada toda referencia al destino y la redondilla donde aparecía: “Salid, caja misteriosa, / del destino urna fatal / a quien con sudor mortal / toca mi mano medrosa” (Saavedra, 1994: 144).

Por otro lado, se vio necesario un arreglo de tipo teológico que ya había motivado distintas críticas desde el momento del estreno, y era el tipo de vínculo religioso de don Álvaro con la comunidad del convento de los Ángeles. En el drama del duque de Rivas, se le llama “padre Rafael”, y el hermano Melitón le atribuye la facultad de celebrar misa (Saavedra, 1994: 170). Sin embargo, solo cuatro años lleva en el convento (Saavedra, 1994: 175), insuficientes para llevar ya tiempo ordenado de sacerdote, y no solo eso: una vez que hiere de muerte al hermano de Leonor y este le pide confesión, se la niega con la excusa de que es

“un réprobo, presa infeliz del demonio”, tiene las manos manchadas de sangre y sus “palabras sacrílegas” aumentarían su condenación en lugar de salvar su alma, como don Alfonso le pide (Saavedra, 1994: 187). Naturalmente, según la doctrina eclesiástica, el autor había cometido un grave error en este punto, pues la potestad de absolver los pecados se supone independiente de la santidad o los pecados del sacerdote, habida cuenta de ser Dios quien perdona a través de él y de que el sacramento tiene validez *ex opere operato*, según definición del Concilio de Trento (Lligades, 1983), más todavía estando el penitente en peligro de muerte, de acuerdo con el *Corpus Iuris Canonici* (artículos 976 y el 986 del código de Derecho Canónico actual). Pero todo se resolvió en el grabado dramático convirtiendo a don Álvaro en fraile y, por lo tanto, carente de potestad para perdonar pecados. Solo una de las mendigas se confunde y le llama “padre Rafael” (Saavedra, 1967: 1h 19’ 39”), lo que invita a pensar en una corrección del guion posterior al reparto de los papeles.

Por lo demás, el actor Francisco Valladares no niega la confesión, ni contesta siquiera a la petición de don Alfonso, sino que, después de calibrar pasmado durante ocho segundos la situación, corre a la gruta del penitente y llama con insistencia: “Hermano, es necesario salvar un alma, socorrer a un moribundo”, pidiendo para él “el auxilio espiritual que yo no puedo darle” (Saavedra, 1967: 1h 34” 25”- 1h 35’ 02”).

La eliminación de gran parte del texto en las últimas escenas deja en la consideración del espectador el suicidio de don Álvaro como cometido en un momento de locura, en la misma línea seguida por Valbuena Prat, para quien el estado anormal le impedía al protagonista el empleo razonado de su albedrío (1946: 980). Para lograrlo, se prescindió, por ejemplo, de unos versos esenciales, inmediatamente anteriores al combate con don Alfonso, a saber: “Yo matarme / sabré, en teniendo el consuelo / de beber tu inicua sangre”, como también se borraron los gritos del desesperado protagonista, que en el texto original se enfrentaba e insultaba al padre Guardián y a los otros religiosos antes de precipitarse por uno de los riscos: “Busca, imbécil, al padre Rafael... Yo soy un enviado del infierno, soy el demonio exterminador... Huid, miserables. [...] Húndase el cielo, perezca la raza humana; exterminio, destrucción...” (1994: 189). Así se evitaba que el espectador pensara en si sufriría algún tipo de posesión demoníaca, o que optara por pensar, como el hermano Melitón, que fuera el diablo mismo que hubiera vuelto a vivir en el monasterio como había ocurrido en otra época, según los anales de la casa (Saavedra, 1994: 178-183), nada de lo cual se dice en el grabado.

3. Conclusiones

Lo expuesto demuestra que esta versión televisiva, aparte de procurar cierta modernización de algunos giros y expresiones y cierta adaptación a la cultura y for-

ma de pensar de la época de su primera emisión, supone una expurgación del drama de Ángel Saavedra acorde con los criterios que presidían en el franquismo este tipo de grabados dramáticos, y de modo coherente con lo analizado en trabajos anteriores sobre otros aspectos de esta producción. Se redujo o eliminó cuanto, sin tergiversar lo que se entendía como esencial del drama, podía resultar reprobable y no quedaba claramente compensado en el drama por lo que se estimaba correcto, como las imprecaciones que preceden al suicidio de don Álvaro, su creencia en un destino aciago o su asimilación con el diablo; del mismo modo, el sentido de los duelos, la insistencia en las ideas de venganza o el exceso de violencia y, así mismo, cuanto contradecía el dogma católico o podía entenderse como falta de respeto a las instituciones apoyadas por el franquismo.

Bibliografía

- BAGET HERMS, Joseph María (1993), *Historia de la televisión en España (1956-1975)*, Barcelona, Feed-Back Ediciones.
- BALLESTEROS DORADO, Ana Isabel (2014), “Leonor de Vargas entre censuras”, *Acotaciones*, 33 (11-29).
- (2017a), “*Don Álvaro o La fuerza del sino* en Italia: semiología de los cambios escenográficos en una versión publicada en 1870”, *Signa*, 26 (16-42).
- (2017b), “Montajes teatrales en la televisión franquista: la escenografía en el grabado dramático de *Don Álvaro o La fuerza del sino*”, *Bulletin of Spanish Visual Studies*, 1, 2 (193-218).
- CALVO CARILLA, José Luis (2010), “Estudio 1 y otros dramáticos”, en Antonio Ansón, Juan Carlos Ara, José Luis Calvo, Luis Miguel Fernández, M.^a Ángeles Naval y Carmen Peña (eds.), *Televisión y cultura en la España de la Transición*, Madrid, IFC (345-56).
- CURRY, Richard K. (2006) *En torno a la censura franquista*, Madrid, Pliegos.
- FERNÁNDEZ, Luis Miguel (2014) *Escritores y televisión durante el franquismo (1956-1975)*, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- FRAGA IRIBARNE, Manuel (1963) “Normas de censura cinematográfica”, *Boletín Oficial del Estado*, 58, 8 de marzo, (3929-3930), en: <https://www.boe.es/boe/dias/1963/03/08/pdfs/A03929-03930.pdf> [1 de enero de 2019].
- (1964), “Reglamento de Régimen Interior de la Junta de Censura de Obras Teatrales y las normas de censura”, *Boletín Oficial del Estado*, 48, 25 de febrero (2504-2506), en <https://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-1964-3739> [11 de enero 2019].
- LLIGADES, Josep (1983) *La eficacia de los sacramentos: “ex opere operato” en la doctrina del Concilio de Trento*, Barcelona, Facultad de Teología.
- NAVAS RUIZ, Ricardo (1975) “Introducción”, en Ángel Saavedra, *Don Álvaro o La fuerza del sino*. Lanuza, Madrid, Espasa-Calpe (VII-LXIII).
- NEUSCHÄFER, Hans-Jörg (1994) *Adiós a la España eterna: la dialéctica de la censura. Novela, teatro y cine*, Barcelona, Anthropos.

- PALACIO, Manuel (2005), *Historia de la televisión en España*, Barcelona, Gedisa.
- SAAVEDRA, Ángel (1994), *Don Álvaro o La fuerza del sino*, ed. de Miguel Ángel Lama, Barcelona, Crítica.
- SAAVEDRA, Ángel, Fernández Fernández, José Manuel *et al.* (1967), *Don Álvaro o La fuerza del sino*, Madrid, Radio Televisión Española, en <https://www.youtube.com/watch?v=eGcYMi7gKrs> [11 de enero de 2019].
- SANZ ESTEBAN, María de los Ángeles (1967), *Televisión española. División de realización. Secretaría de emisiones. Parte de emisiones e incidencias correspondiente al programa 375 de la emisora UHF. Madrid, 24 de noviembre de 1967, viernes*, Archivo General de la Administración de Alcalá de Henares, sección Cultura, legajo 27641 (5-8).
- VALBUENA PRAT, Ángel (1946), *Historia de la literatura española*, Barcelona, Gustavo Gili.
- VV. AA. (1969), *La audiencia de televisión en España*, Madrid, Ministerio de Información y Turismo.