

# EL PODER DEL DOBLAJE CENSURADO EN LA ESPAÑA FRANQUISTA: ESMERALDA LA ZÍNGARA O EL JOROBADO DE NUESTRA SEÑORA DE PARÍS.

Camino Gutiérrez Lanza  
Universidad de León

A Juan R. Rodríguez, por orientar mis pasos hacia Cuba.

Publicado en: Actas I, VI Simposio Internacional de Comunicación Social, Centro de Lingüística Aplicada, Santiago de Cuba, 1999, pp. 222-228. ISBN 959-11-0250-X.

*Nuestro agradecimiento al Centro de Lingüística Aplicada de Santiago de Cuba, ya que gracias a su generosidad nos fue otorgado el permiso pertinente para reproducir este artículo.*

## 1. Introducción.

El marco temporal objeto de análisis es un periodo significativo para el estudio de la manipulación socio-política del discurso traducido en la historia reciente de España: la dictadura franquista (1939-75). Esta época se caracterizó por el vasto número de producciones norteamericanas dobladas al español por imperativo legal y estrenadas en nuestras pantallas después de una minuciosa criba por parte del aparato censorio, consciente del impacto de los espectáculos públicos en el espectador español. El detallado estudio de los expedientes de censura del doblaje al español de *The Hunchback of Notre Dame* (William Dieterle, EEUU, 1939) dará buena cuenta de las estrategias censoras imperantes y de los mecanismos de los que se valía la autoridad para ejercer el control ideológico por medio del lenguaje en un claro empeño por parte del régimen totalitario español de controlar la oferta intelectual del país.

## 2. Cerrazón inicial de las pantallas españolas.

Iniciamos el seguimiento de la suerte que corrió la citada producción estadounidense con el informe de la Comisión Nacional de Censura Cinematográfica del 21/IV/44 (Exp. 4872). En él se recogen los reveladores testimonios del Vocal de Educación Nacional, que “mantiene el dictamen formulado con fecha del 29 de noviembre de 1943” y del Vocal Militar, quien sostiene que “como [*Esmeralda la Zíngara*] es la misma película de *Nuestra Señora de París* el vocal que suscribe se afirma en el informe anterior” (sic.). Ambas referencias cruzadas confirman la existencia de un primer dictamen negativo por parte de la Comisión en el año 1943 sobre la cinta titulada *Nuestra Señora de París*.

A la vista de esta prohibición la película fue objeto de una serie de modificaciones siguiendo el *Informe y correcciones al film Nuestra Señora de París*,

redactado por el Padre Andrés María Mateo. Con este *Informe* la Censura Eclesiástica pretendía eliminar toda posible referencia a Víctor Hugo que pudiera derivarse del título de la película, por ser dicho autor francés uno de los máximos exponentes literarios del pensamiento liberal y republicano europeo en el siglo XIX y firme defensor del sufragio universal y la libertad educativa. Otros reparos de marcada índole moral eran “la tónica casi constante de crueldad y hasta de ferocidad truculenta en que la película se desarrolla”, la figura del Arzobispo que, sin motivo aparente, “transige o no se opone enérgicamente al ajusticiamiento de un inocente” y “la actitud revolucionaria de Gringore apoyándose en la imprenta como medio subversivo de sedición de masas”.

El primero de los inconvenientes arriba señalados podía quedar subsanado con un mero cambio de título “por otro cualquiera, por ejemplo: ‘Esmeralda’, y no citando para nada la novela francesa”. A modo de justificación el Padre Mateo advierte en la primera página de su *Informe* que “la inclusión en el *Índice* de la obra de Víctor Hugo no supone para nada prohibición de una película que se base sobre ella (...) se ve que esta película tiene escasísima relación con el tono en que se desarrolla la novela, la cual es profundamente anticlerical, pronunciadamente licenciosa y por fin vejatoria del sentido de la autoridad tanto eclesiástica como civil. Allí es un sacerdote el protagonista y el criminal. En el film no hay nada de eso (...)”. En cuanto a los demás reparos, se recomendó la dulcificación de ciertas escenas “limando algunas y suprimiendo otras puramente incidentales” además de diversas modificaciones en el diálogo que sirvieran de escudo protector contra todo atisbo de anticlericalismo, crueldad o amoralidad verbal manifiesta. En lo que se refiere a las correcciones a la cinta, se recomendó la abreviación de la escena de la flagelación de Quasimodo (Rollo 6º) y la supresión de “una escena en la que dos aldeanos o mendigos bailando se dan un beso” (Rollo 1º), del apuñalamiento de un mendigo que se niega a pagar la contribución diaria “por ser puramente episódico y cruel” (Rollo 4º) del “ensañamiento de la muchedumbre sobre Quasimodo” (Rollo 6º), del “regocijo bárbaro de Quasimodo bailando sobre el antepecho de la torre” (Rollo 11) así como del “primer plano de un Cristo de piedra” (Rollo 12), un Sagrado Corazón cuya aparición instantes después del castigo de Froilo pudiera ser interpretada en tono irreverente. Las correcciones al diálogo ocupan las cuatro últimas páginas (4-7) del *Informe* eclesiástico, siendo las más significativas las de orden moral, entre las que destaca la condena del asesino que no se arrepiente de su culpa:

Froilo.-	No puedo más, Claudio: ¡ Escúchame en confesión!
Arzobispo.-	Te escucho. ¿Qué has hecho?
Froilo.-	He matado a un hombre por amor de una mujer que me ha embrujado.
Sigue:	Estoy seguro de que es el lazo que Satanás me tendió para que cayera.
Sigue:	Tú eres sacerdote, siervo de Dios, y has de ayudarme. Habla.

Arzobispo.- El que a hierro mata...pero Dios te perdonará y yo te absolveré... si de veras te arrepientes de tu crimen.

Froilo.- Yo quisiera...pero de nuevo le volvería a matar si la encontrara con...

Arzobispo.- Entonces...no hay perdón para el asesinato.

Froilo.- Entonces ella morirá.

Los cambios efectuados en la película siguiendo las anteriores instrucciones, resultado propio de los férreos criterios utilizados por la censura eclesiástica de la España de los cuarenta, parecían poder garantizar el visto bueno de la Comisión Nacional. Sin embargo, cuando de nuevo se presentó a censura como película reformada con el título de *Esmeralda la Zíngara*, la Comisión acordó en el ya citado informe del 21/IV/44 prohibir su proyección en toda España. Del total de cuatro Vocales presentes en la sesión ordinaria, tanto el vocal representante del Ministerio de Educación Nacional como el Vocal representante de la Vicesecretaría de Educación Popular se mostraron a favor de la autorización del estreno, mientras que los decisivos votos a favor de la prohibición corrieron a cargo del Vocal Militar y del Vocal representante de la Jerarquía Eclesiástica<sup>1</sup>. Esta circunstancia, agravada por la imposibilidad de que la sesión fuera celebrada “en ausencia del Vocal representante de la Autoridad Eclesiástica o su suplente”<sup>2</sup>, confirma que tanto la Iglesia como el Ejército, además de ejercer el control sobre el ámbito socio-político del Nuevo Estado dictatorial<sup>3</sup>, se manifestaban también como los principales elementos activos constitutivos del complejo engranaje censorio.

El expediente de censura nº 4872 recoge con todo detalle la deliberación de cada Vocal. Mientras el Vocal Militar se limita a prohibir la película basándose en la opinión ya expresada el 29/XI/43, el Vocal Eclesiástico, Rvdo. Padre Francisco Peiró, presenta un pormenorizado informe que justifica su veredicto negativo. De él sobresale lo siguiente:

Se inspira en la conocida novela de Víctor Hugo *Nuestra Señora de París* que figura en el *Índice* de libros prohibidos (edición de 1940) en la página 224. La moral prohíbe por su cuenta las traducciones, adaptaciones, reducciones, etc. etc. de cualquier obra incluida en el *Índice* de libros prohibidos y esto por la sola razón de que serviría dicha traducción, adaptación etc. etc. de inducción a la adquisición y lectura de la obra prohibida. No se atenúa el carácter de inducción por el hecho de que la obra sea naturalmente difícil de adquirir (...) No doy importancia a las modificaciones introducidas en la nueva corrección. El fondo de la novela continúa en pie. Y eso basta, a mi juicio, para que no dejen de existir afrentadores que admitan la relación entre la película y la novela y a ésta la atribuyan una legítima paternidad (...) Son de lamentar los quebrantos materiales que a la empresa sin duda supone la prohibición. Pero los quebrantos morales que sufre la Junta aprobándola son mucho mayores.

Destaca la manifiesta disparidad de opinión entre el Padre Mateo, que no creía que la inclusión de la obra de Víctor Hugo en el *Índice* de libros prohibidos justificara la prohibición de la película, y el Padre Peiró, quien por

motivos estrictamente morales (que no legales) “de inducción a la adquisición de la obra prohibida” decreta dicha prohibición, de paso salvaguardando la reputación de la Junta al evitar el posible escándalo que este estreno pudiera ocasionar, siempre según la por otra parte cuestionable predicción del censor<sup>4</sup>. En efecto, ambos están de acuerdo en la necesidad de eliminar toda posible referencia al novelista francés y a su obra, pero el Padre Peiró considera que ni el cambio de título ni las modificaciones introducidas en la cinta y en el diálogo consiguen camuflar la relación entre la película, la novela y el autor de esta última.

### **3. Problemática moral de la novela de Víctor Hugo.**

Cabe preguntarse cuáles son los motivos concretos de que las autoridades eclesiásticas españolas expresaran con tanta rotundidad su más absoluto rechazo a la persona de Víctor Hugo y a su tantas veces citada novela, un drama histórico-romántico concluido en enero de 1831 y ambientado en el París de 1482, que, como ya hemos adelantado, desde 1940 pasó a engrosar la lista de libros prohibidos en España. La lectura de la edición que hemos manejado no ha dejado lugar a dudas: en numerosos pasajes la talla moral del clérigo protagonista queda puesta en entredicho no sólo al verse envuelto en multitud de situaciones que no son dignas de un miembro consagrado de la Iglesia Católica, sino también por ser él el máximo responsable de las mismas.

Ya en los primeros capítulos advertimos la presencia de indicios del carácter perturbado del archidiácono, que había dejado de ser “el joven soñador y filósofo que sabía muchas cosas y que ignoraba otras muchas” para convertirse en un personaje “más y más sabio y al mismo tiempo, y como consecuencia lógica, más y más rígido como sacerdote, más y más triste como hombre” (HUGO, 1980: 180, 181). También los abismos que “habían surgido en su corazón”, las manifestaciones externas que eran “síntomas de violenta preocupación moral” y el hecho de que sobre su relación con las mujeres el narrador nos confiese que “parecía detestarlas más que nunca” (HUGO, 1980: 185) son factores que ponen sobre aviso al lector. Las primeras manifestaciones de la desenfrenada pasión que el archidiácono siente hacia Esmeralda llegarán más adelante, cuando espía desde la torre el baile de la gitana (HUGO, 1980: 291) o al mostrar particular interés por saber si “esa criatura no ha sido tocada por ningún hombre” (HUGO, 1980: 296). Es cuando espía el furtivo encuentro amoroso de la gitana con el capitán Febo el momento en que se manifiestan con claridad las perversas intenciones del clérigo. “se estremecía y hervía ante aquella escena de amor, de noche, de voluptuosidad”, sus pupilas “brillaban como ascuas por entre las rendijas de la puerta” (HUGO, 1980: 342-3) y al final del pasaje asesina al capitán por la espalda. La posterior confesión de su amor y de la autoría del crimen culmina con la más sacrílega de las afirmaciones al describir a Esmeralda como “una

criatura tan bella que Dios la hubiese preferido a la Virgen y la hubiese escogido para ser su madre, y hubiera querido nacer de ella, si ella hubiera existido cuando Él se hizo hombre” (HUGO, 1980: 373). Sigue una serie de irreverentes confidencias: “veía siempre tus pies bailando sobre mi breviario”, “te he visto desnudar y manipular medio desnuda por las manos infames del verdugo”, “¡estar presente, lleno de celos y rabia, mientras ella prodiga a un miserable fanfarrón imbécil tesoros de amor y de belleza!”, “¡Oh, te amo! ¡Soy un miserable!”, “¡Sí, el puñal era parte integrante de mi brazo!” (HUGO, 1980: 375, 377, 378, 379, 380) y, finalmente, la furtiva agresión del clérigo a Esmeralda en la catedral.

Estos ejemplos bastan para comprobar que Claude Froilo no cumplía con los requisitos del esperable modelo de virtudes. Pero lo que los censores estimaron como un ataque a la Iglesia Católica no se detiene aquí. Recordaremos que el Padre Mateo ya había señalado la peligrosidad de la película en “la actitud revolucionaria de Gringore apoyándose en la imprenta como medio subversivo de sedición de masas”. Al hilo de esta puntualización descubrimos como Víctor Hugo, haciendo gala de su habitual tendencia hacia las digresiones enciclopédicas, dedica un amplio capítulo titulado “Esto matará a aquello” a anunciar que un nuevo agente, la imprenta, será responsable de que “el púlpito y el manuscrito, la palabra hablada y la palabra escrita” se ausenten ante la nueva realidad de la “palabra impresa” y a proclamar cual profeta “cómo la inteligencia socava la fe, cómo el criterio destrona a la creencia y el mundo se sacude a Roma”, cuna del Cristianismo, y cómo “la imprenta matará a la Iglesia” (HUGO, 1980: 201). Su acerada crítica a la concepción teocrática del arte (y por extensión de la sociedad) se expresa en los siguientes términos (HUGO, 1980: 208):

Los caracteres generales de toda arquitectura teocrática son la invariabilidad, el horror al progreso, la conservación de las líneas tradicionales, la consagración de los tipos primitivos, el sometimiento constante de todas las formas del hombre y de la naturaleza a los caprichos incomprensibles del símbolo. (...) No pidáis a las construcciones indias, egipcias, románicas que reformen su trazado (...) En esas arquitecturas parece que la rigidez del dogma se haya extendido sobre la piedra como una segunda petrificación. Los caracteres generales de las construcciones populares son por el contrario la variedad, el progreso, la originalidad, la opulencia, el movimiento incesante. Están ya lo bastante desprendidas de la religión para pensar en su belleza, para cuidarla (...) Tienen algo de humano, que mezclan continuamente al símbolo divino bajo el cual se producen todavía.

Un estudio comparado de la línea argumental de la novela y la película demuestra que ciertos pasajes de la primera, en particular los que conducen al desenlace de la trama, habían sido transformados por completo en la adaptación fílmica norteamericana. Tomando como referencia la edición que hemos manejado de la novela y la “Sinopsis del argumento” del filme (Exp. 4872), son dignas de reseña las siguientes modificaciones:

NOVELA	PELÍCULA
El campanero retrocedió algunos pasos detrás del archidiácono y (...) furiosamente con sus dos enormes manos le empujó por la espalda al abismo sobre el que dom Claude estaba asomado. (p.569)	Quasimodo la cierra el paso y se entabla una terrible lucha (...) en la que Froilo apuñala mortalmente a Quasimodo, quien en un último esfuerzo, levanta al Justicia Mayor y lo lanza al vacío desde lo alto.
La cuerda giró varias veces y Quasimodo vio como el cuerpo de la egipcia era recorrido varias veces por horribles convulsiones (pp.568-9)	El Rey garantiza el perdón a Esmeralda y la libertad a las tribus de los gitanos.
Uno de estos esqueletos, que correspondía a una mujer (...) El otro (...), que estaba tan estrechamente abrazado al primero, era de un hombre. Se observó que tenía desviada la columna vertebral, la cabeza hundida ente los omóplatos (...) (p.575)	Esmeralda y Gringore son casados por el Arzobispo, mientras en lo alto de la torre y entre sus amadas campanas, el fiel jorobado agoniza.

Tales innovaciones, en nada relacionadas con la censura española sino con la realización de la cinta original, son claro reflejo de la suavización de que fue objeto la novela en un claro proceso de adaptación al contexto receptor estadounidense. El moralizante final feliz que aparece en pantalla (Froilo y Quasimodo reciben su merecido y Esmeralda consigue al fin el perdón, mientras que en la novela es ajusticiada en la horca) sin duda simplificó la labor del censor, que a buen seguro habría sido todavía más intransigente si se hubiera mantenido el final novelesco.

#### 4. Progresiva apertura hacia el exterior.

La notificación del acuerdo que en mayo de 1944 prohibió la proyección de la película llevó al apoderado de la Distribuidora Astoria Films S.A. a interponer en julio del mismo año un recurso de apelación aceptando introducir cualquier otra modificación que la Junta Superior<sup>5</sup> creyese necesaria, “en atención a los gravísimos daños que se producirían (...) de no poderse poner en explotación el film indicado” (Exp. 4872). Al pasar por tercera vez por el filtro de la censura, el 11/IX/44 la Comisión autorizó el doblaje de *Esmeralda la Zíngara* previa introducción de cuatro supresiones en los rollos 1º, 5º, 7º y 10º<sup>6</sup>. Después de analizar el doblaje definitivo la Comisión, en sesión del 10/XI/44, por primera vez autorizó la proyección de la película para mayores de 16 años. Tal cambio de opinión se halla aparentemente justificado en el informe del Vocal Eclesiástico, quien expone que “el diálogo ha modificado esencialmente el argumento, quedando a salvo la moral cristiana” (Exp. 4872). Pero sólo “aparentemente” porque aunque la defensa de la moral fuera uno de los argumentos principales para la concesión del pláacet administrativo, no sería demasiado arriesgado aventurar que

también dicha concesión venía avalada por cuestiones de índole política y, por ende, económica.

En una etapa (la de los años cuarenta) en la que la exaltación nacional todavía primaba en la vida pública española<sup>7</sup>, ya se advierten las primeras concesiones al exterior, necesarias para la supervivencia del régimen dictatorial. Tras la conclusión de la Segunda Guerra Mundial diversos factores, entre los que destacan la promulgación del *Fuero de los Españoles* (“texto legal presentado como instrumento de proclamación de los derechos, deberes y garantías privadas y públicas de los nacionales del país”) y la *Ley de Referéndum Nacional* (“dirigida a institucionalizar las consultas directas a la población”), contribuyeron a “la construcción de una fachada de apariencia democrática para el régimen” (SOLÉ, 1983: 53). Además, “el expreso anticomunismo de Franco comienza a ser tenido en especial consideración (...) Estados Unidos – ya última instancia del poder mundial – se mostrará crecientemente comprensivo con las autoridades de Madrid, tanto en el plano político como en el económico” (SOLÉ, 1983: 55). La cooperación hispano-norteamericana se inicia cuando la Cámara de Representantes de EEUU “aprueba la inclusión de España en el ‘Plan Marshall’ ” en marzo de 1948 y “vota el primer crédito a favor de España” en agosto de 1950 (CAPARRÓS, 1983: 222-3).

La industria cinematográfica nacional no permaneció en absoluto ajena a la colonización económica<sup>8</sup>. El cine español, en principio de carácter proteccionista favoreció al cine extranjero al concederse las ayudas económicas estatales “en forma de permisos de doblaje de las películas extranjeras” (CAPARRÓS, 1983: 87). López-Tapia, al afirmar que “el cine extranjero en España está favorecido primero, por el doblaje; segundo, por la censura, sobre todo en los temas” (CAPARRÓS, 1983: 109), revela la línea general de actuación de la censura sobre el amplio número de películas norteamericanas proyectadas en nuestras pantallas: una vez limadas las asperezas más sobresalientes por medio de modificaciones en el diálogo y cortes en la imagen su aprobación dada su habitual popularidad entre el público español. Así, a la vez que se practica la encubierta manipulación ideológica del espectador también se consiguen importantes éxitos de taquilla que el por entonces subdesarrollado cine español (según testimonios en CAPARRÓS) nunca habría sido capaz de emular.

Tanto cambió la suerte de nuestra película que el 22/X/65 la Junta de Censura y Apreciación de Películas accedió a su reposición, esta vez con el título de *El Jorobado de Nuestra Señora de París*, muy similar al de la conflictiva novela. Según la opinión de los Vocales, contaba con “méritos estupendos para ser repuesta” y “toda la intencionalidad ‘rebelde’ y ‘crítica’ de la obra original y de la película está tan superada que resulta inofensiva, incluso para menores de 18 años” (Exp. 35988), con lo cual fue aprobada sin adaptaciones para mayores de 14 años. Un último informe (1/VII/66) de la Junta autoriza una nueva reposición en las mismas condiciones que el anterior.

## 5. Conclusiones.

La ideología dominante se introduce solapadamente en el discurso gracias a un proceso de naturalización (LEUVEN, 1990: 75 y SIMPSON, 1993: 6) que no exceptúa al fenómeno del doblaje cinematográfico. El ejemplo de *El jorobado de Nuestra Señora de París* ha ilustrado cómo el régimen dictatorial español se caracterizó por una cerrazón inicial (vía censura del discurso traducido) hacia las manifestaciones culturales extranjeras persiguiendo, en aras del acatamiento de la nación a la doctrina de la Iglesia Católica, única y verdadera, la consolidación política del sistema. Si ya la cinta original sutilmente había adaptado la novela a las necesidades del sistema norteamericano, las nuevas modificaciones introducidas por la censura española contribuyeron a adulterar aún más la recepción de Víctor Hugo y su obra en el contexto español.

La creciente condescendencia política y económica por parte de EEUU para con las autoridades de Madrid durante la primera década de la dictadura franquista, vital para la consolidación del régimen, se vio recompensada en el ámbito cinematográfico con una escalonada apertura de la frontera española y con la consiguiente moderación de los férreos criterios de censura. Así, a cambio de los sustanciales beneficios económicos que el cine norteamericano reportaba, la pantalla grande contribuyó, como vehículo transmisor, a la implantación del modelo cultural estadounidense en suelo español.

## BIBLIOGRAFÍA

- ARIAS SALGADO, G. (Vicesecretario de Educación Popular de F.E.T. y de las J.O.N.S.) 1942. "Orden del 23/XI/42 disponiendo la reorganización de los Organismos de censura cinematográfica". *Boletín Oficial del Estado*, 26/XI/42: 9630-9632.
1944. "Orden del 15/XII/44 rectificando la disposición de fecha 23/XI/42 sobre importación de películas extranjeras". *Boletín Oficial del Estado*, 21/XII/44: 9552.
- CAPARRÓS LERA, J.M. 1983. *El cine español bajo el régimen de Franco (1936-1975)*. Barcelona: Universitat de Barcelona.
- HIGGINBOTHAM, V. 1988. *Spanish Film under Franco*. Austin: University of Texas Press.
- HUGO, V. 1980. *Nuestra Señora de París*. 2 vols. Madrid: Alianza (tr. al esp.: Carlos Dampierre)
- JULIÁ, S. 1998. "El Fascismo bajo Palio, en Uniforme Militar". *Babelia* 349. 12-13.
- LEUVEN-ZWART, K.M. van 1990. "Translation and Original: Similarities and Dissimilarities II". *Target* 2. 1. 69-95.
- MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA. *El Jorobado de Nuestra Señora de París* (Expedientes 4872 y 35988). Madrid.
- ROBLES, L. 1990. "Historiografía filosófica del primer franquismo (1940-1953)". *Hispania* 176. 1417-1452.
- SIMPSON, P. 1993. *Language, Ideology and Point of View*, London & N.Y.: Routledge.
- SOLÉ MARIÑO, J.M. 1983. "Europa, 1945-48: las ilusiones perdidas". *Siglo XXI. Historia Universal* 20. 7-60.



---

<sup>1</sup> Se confirma así también en el campo de la censura cinematográfica el enunciado del Padre Ignacio González Menéndez-Reigada, que en la página 25 de su *Catecismo patriótico español* de 1939 (declarado texto para las escuelas por Orden Ministerial del 1/III/39) afirma que “el Poder espiritual de la Iglesia y el temporal del Estado han de marchar en un plan de franca y leal cooperación y mutua inteligencia para la mejor consecución de sus fines respectivos, que forman el fin total del hombre, sujeto de ambos poderes” (ROBLES, 1990: 1426-28).

<sup>2</sup> Según consta en la “Orden” de la Vicesecretaría de Educación Popular del 23/XI/42 (*B.O.E.* 26/XI/1942: 9631).

<sup>3</sup> JULIÁ, al referirse a la represión política de los años de posguerra, puntualiza con absoluta rigurosidad que “nada de esa pasión purificadora puede entenderse sin la presencia activa de la Iglesia en la configuración del nuevo régimen y sin los militares administrando justicia. De manera que bastan los componentes militar y católico para dar cuenta de la crueldad represora del primer franquismo” (1998:12). Con un sentido más general que se extiende al amplio espectro sociocultural de la España de posguerra, contexto en el que se sitúa la primera parte del presente estudio, añade: “sobre todo, la Iglesia fue la instancia reestructuradora de una comunidad moral quebrada por la guerra. Su dominio de la conciencia no tropezó con ningún obstáculo” (1998:13).

<sup>4</sup> El padre Peiró se apoya en el alboroto que ocasionó en España *Margarita Gautier* (*Camille*, EEUU, 1937), película basada en la novela de Alejandro Dumas, *La Dame aux Camélias*, cuyo argumento, ambientado en el alegre mundo del París de 1847, sirvió de inspiración a la ópera *La Traviata* (1853) de Verdi. Ante la posible repetición de tal alboroto, el censor argumenta que no se encuentra “con ánimos para arrastrar, ni para aconsejar a la Junta Superior que arrastre una situación semejante” (Exp. 4872).

<sup>5</sup> La Junta Nacional Superior de Censura Cinematográfica era el órgano encargado del estudio de tales recursos (*B.O.E.* 26/XI/42: 9630-9631).

<sup>6</sup> La concesión del permiso de doblaje previa autorización de la proyección pasó de ser un trámite voluntario a convertirse en requisito obligatorio por la Orden del 15/XII/44 (*B.O.E.* 21/XII/44:9552). Se pretendía evitar los frecuentes perjuicios ocasionados a las distribuidoras cuando éstas realizaban inversiones en películas que después no podían ser proyectadas.

<sup>7</sup> Los documentos del expediente de censura nº 4872 contienen ejemplos como “¡Viva Franco!”, “¡Arriba España!” y “¡Por Dios, España y su Revolución Nacional Sindicalista!”.

<sup>8</sup> En opinión de HIGGINBOTHAM (1988:12) “only economic necessity was able to force cultural change in Spain”.