

RILCE

REVISTA DE FILOLOGÍA HISPÁNICA

PAMPLONA. ESPAÑA / FUNDADA EN 1985 POR JESÚS CAÑEDO E IGNACIO ARELLANO

ISSN: 0213-2370 / 2015 / VOLUMEN 31.1 / ENERO - JUNIO

DIRECTOR / EDITOR

Víctor García Ruiz
UNIVERSIDAD DE NAVARRA
vgruiz@unav.es

CONSEJO DE REDACCIÓN EDITORIAL BOARD

DIRECTOR ADJUNTO
Ramón González
UNIVERSIDAD DE NAVARRA
rgonzalez@unav.es

EDITOR ADJUNTO
Luis Galván
UNIVERSIDAD DE NAVARRA
lrgalvan@unav.es

EDITORES DE RESEÑAS
Miguel Zugasti
UNIVERSIDAD DE NAVARRA
mzugasti@unav.es

Fernando Plata
UNIVERSIDAD DE COLGATE (EE.UU.)
fplata@colgate.edu

CONSEJO EDITORIAL / EDITORIAL BOARD

Francisco Crosas
UNIVERSIDAD DE CASTILLA LA
MANCHA

**Francisco Javier Díez
de Revenga**
UNIVERSIDAD DE MURCIA

David T. Gies
UNIVERSIDAD DE VIRGINIA (EE.UU.)

Luis T. González del Valle
UNIVERSIDAD DE TEMPLE EN
PHILADELPHIA (EE.UU.)

Óscar Loureda Lamas
UNIVERSIDAD DE HEIDELBERG
(ALEMANIA)

Javier de Navascués
UNIVERSIDAD DE NAVARRA

Marc Vitse
UNIVERSIDAD DE TOULOUSE-LE
MIRAIL. TOULOUSE 2 (FRANCIA)

CONSEJO ASESOR Y CIENTÍFICO EDITORIAL ADVISORY BOARD

Ignacio Arellano
UNIVERSIDAD DE NAVARRA

Manuel Casado
UNIVERSIDAD DE NAVARRA

José María Enguita Utrilla
UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA
(ESPAÑA)

Ángel Esteban del Campo
UNIVERSIDAD DE GRANADA (ESPAÑA)

**José Manuel González
Herrán**
UNIVERSIDAD DE SANTIAGO DE
COMPOSTELA (ESPAÑA)

Luciano García Lorenzo
CSIC. MADRID (ESPAÑA)

Claudio García Turza
UNIVERSIDAD DE LA RIOJA (ESPAÑA)

**José Manuel González
Calvo**
UNIVERSIDAD DE EXTREMADURA
(ESPAÑA)

**Salvador Gutiérrez
Ordóñez**
UNIVERSIDAD DE LEÓN (ESPAÑA)

Ángel López García
UNIVERSIDAD DE VALENCIA (ESPAÑA)

Esperanza López Parada
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE
(ESPAÑA)

**María Antonia Martín
Zorraquino**
UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA
(ESPAÑA)

Emma Martinell
UNIVERSIDAD DE BARCELONA
(ESPAÑA)

Klaus Pörtl
UNIVERSIDAD DE MAGUNCIA
(ALEMANIA)

Leonardo Romero Tobar
UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA
(ESPAÑA)

José Ruano de la Haza
UNIVERSIDAD DE OTTAWA (CANADÁ)

**María Francisca Vilches
de Frutos**
CSIC. MADRID (ESPAÑA)

Juan Villegas
UNIVERSIDAD DE CALIFORNIA
EN IRVINE (EE.UU.)

RILCE. REVISTA DE FILOLOGÍA HISPÁNICA (hasta 1988, RILCE. Revista del Instituto de Lengua y Cultura Españolas) se publica dos veces al año desde 1985. Acepta trabajos científicos, escritos en español, sobre literatura española en todas sus épocas, literatura hispanoamericana, lengua española, lingüística y teoría literaria. La revista evalúa de forma anónima "por pares" (*peer review*) las colaboraciones recibidas; ver *Sobre el proceso de evaluación de "Rilce"*. Los autores deberán observar estrictamente las Normas Editoriales y el Estilo de la revista.

Redacción y Administración

Edificio Bibliotecas
Universidad de Navarra
31009 Pamplona (España)
T 948 425600
F 948 425636
rilce@unav.es
unav.es/rilce

Suscripciones

Mariana Moraes
rilce@unav.es

Edita

Servicio de Publicaciones
de la Universidad de Navarra, S.A.
Carretera del Sadar, s/n
Campus Universitario
31009 Pamplona (España)
T. 948 425600

Precios 2015

España
1 año, 2 números / 20 €
Número suelto / 15 €
Unión Europea y resto del mundo
1 año, 2 números / 36 €
Número suelto / 20 €

Diseño y Maquetación

Ken

Imprime

GraphyCems

D.L.: NA 0811-1986

Periodicidad: semestral

Abril y octubre

Las opiniones expuestas en los trabajos publicados por la Revista son de la exclusiva responsabilidad de sus autores.

Rilce ha recibido la certificación de la Fundación Española para la Ciencia y la Tecnología (FECYT) como publicación excelente, y es recogida regularmente en las siguientes bases de datos:

- . ARTS AND HUMANITIES CITATION INDEX
- . SOCIAL SCIENCES CITATION INDEX
- . SOCIAL SCISEARCH
- . JOURNAL CITATION REPORTS / SOCIAL SCIENCES EDITION (WEB OF SCIENCE-ISI)
- . MLA BIBLIOGRAPHY (MODERN LANGUAGES ASSOCIATION)
- . IBZ (INTERNATIONAL BIBLIOGRAPHY OF PERIODICAL LITERATURE ON THE HUMANITIES AND SOCIAL SCIENCES)
- . IBR (INTERNATIONAL BIBLIOGRAPHY OF BOOK REVIEWS OF SCHOLARLY LITERATURE ON THE HUMANITIES AND SOCIAL SCIENCES)
- . ISOC (CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES)
- . LLBA (LINGUISTIC AND LANGUAGE BEHAVIOUR ABSTRACTS)
- . SCOPUS (ELSEVIER BIBLIOGRAPHIC DATABASES)
- . PIO (PERIODICAL INDEX ONLINE)
- . THE YEAR'S WORK IN MODERN LANGUAGE STUDIES

RILCE

REVISTA DE FILOLOGÍA HISPÁNICA
2015 / VOLUMEN 31.1 / ENERO - JUNIO / ISSN: 0213-2370

- Gabriel ANDRÉS**
Juan de Luna, el papel de la imprenta y sus textos didáctico-literarios:
Coloquio y Diálogos familiares 5-21
- Ester BRENES PEÑA**
Aproximación pragmalingüística a las unidades modales empleadas
en la expresión de la disensión y la descalificación 22-51
- Gonzalo CALLE ROSINGANA**
Consideraciones sobre la transitividad en *La sombra del viento*:
efectos estilísticos 52-78
- Juan M. CARRASCO GONZÁLEZ**
Influencia del español en la prosa barroca portuguesa: los tiempos compuestos 79-96
- Natalia CRESPO**
Homenaje literario y crítica política en *La pasión de los nómades*
de María Rosa Lojo 97-119
- Luis DELTELL ESCOLAR Y Jordi MASSÓ CASTILLA**
Campanas a medianoche: un desafío estético para Antonio Buero Vallejo 120-53
- Empar DEVÍS HERRAIZ**
Contextos para una aplicación didáctica de la entonación
atenuadora en español 154-70
- Helena ESTABLER PÉREZ**
La novela histórica escrita por las mujeres en los albores del Romanticismo
(1814-1833): creación original y adaptación de la literatura francesa en España 171-99
- Marta HARO CORTÉS**
Dichos y castigos de sabios: compilación de sentencias en el manuscrito
39 de la colección San Román (Real Academia de la Historia).
II Fuentes y relaciones textuales 200-23
- Luis María ROMEU**
A honor y gloria del pan: una revisión a los autos fiablos de Lope 224-46

RESEÑAS / REVIEWS

| | |
|---|---------|
| Arellano, Ignacio. <i>El ingenio de Lope de Vega: escolios a las Rimas Humanas y Divinas del Licenciado Tomé Burguillos</i> . Álvaro Rosa Rivero | 247-50 |
| Beaudrie, Sara M., y Marta Fairclough, eds. <i>Spanish as a Heritage Language in the United States</i> . Goretti Prieto Botana | 250-53 |
| Checa Beltrán, José, ed. <i>Lecturas del legado español en la Europa ilustrada</i> . David F. Fernández Díaz | 253-56 |
| Cruz Piñol, Mar. <i>Lingüística de corpus y enseñanza del español como 2/L</i> . Nekane Celayeta Gil | 256-61 |
| Franco, Sergio. <i>In(ter)venciones del yo: escritura y sujeto autobiográfico en la literatura hispanoamericana (1974-2002)</i> . Ken Benson | 261-64 |
| Gallego Cuiñas, Ana, ed. <i>Entre la Argentina y España: el espacio transatlántico de la narrativa actual</i> . Juan Manuel Díaz Ayuga | 264-69 |
| Grafton, Anthony, Glenn W. Most y Salvatore Settis, eds. <i>The Classical Tradition</i> . José B. Torres | 269-72 |
| Hansen, Hans Lauge, y Juan Carlos Cruz Suárez, eds. <i>La memoria novelada: hibridación de géneros y metafiction en la novela española sobre la guerra civil y el franquismo</i> . Ken Benson | 272-75 |
| Mignolo, Walter. <i>The darker side of Western Modernity: global futures, decolonial options</i> . Mariana C. Zinni | 275-79 |
| Neira, Julio. <i>Trasluz de vida: doce escorzos de Gerardo Diego</i> . Francisco Javier Díez de Revenga | 279-84 |
| Olivares, Jorge. <i>Becoming Reinaldo Arenas: family, sexuality, and the cuban revolution</i> . Persephone Braham | 284-86 |
| Pons Rodríguez, Lola. <i>El paisaje lingüístico de Sevilla: lenguas y variedades en el escenario urbano hispalense</i> . Diana Esteba Ramos | 286-90 |
| Rodríguez Mansilla, Fernando. <i>Picaresca femenina de Alonso de Castillo Solórzano: Teresa de Manzanares y La guardaña de Sevilla</i> . Carmen Saen de Casas | 290-95 |
| Thion Soriano-Mollá, Dolores, Luis Beltrán Almería, Solange Hibbs-Lissorgues y Marisa Sotelo, eds. <i>Tradición e interculturalidad: las relaciones entre lo culto y lo popular (siglos XIX-XX)</i> . Karla Marrufo Huchim | 295-99 |
| Valdivia, Pablo, ed. Antonio Muñoz Molina. <i>Sefarad</i> . Esther Navío Castellano | 299-303 |
| INSTRUCCIONES A LOS AUTORES. | 305-06 |
| NORMAS EDITORIALES Y ESTILO | 307-08 |

Campanas a medianoche: un desafío estético para Antonio Buero Vallejo

Campanas a medianoche: an Aesthetic Challenge to Antonio Buero Vallejo

LUIS DELTELL ESCOLAR

Facultad de Ciencias de la Información
Universidad Complutense de Madrid
Av. Complutense s./n., Ciudad Universitaria. Madrid, 28040
ldeltell@ccinf.ucm.es

RECIBIDO: 5 DE SEPTIEMBRE DE 2012
ACEPTADO: 28 DE SEPTIEMBRE DE 2012

JORDI MASSÓ CASTILLA

Facultad de Filosofía
Universidad Complutense de Madrid
Av. Complutense s./n., Ciudad Universitaria. Madrid, 28040
jsmasso@pdi.ucm.es

Resumen: Mientras Orson Welles rodaba *Campanadas a medianoche* (*Chimes at Midnight*, 1965), el dramaturgo Antonio Buero Vallejo elaboró por encargo del productor de la película, Emiliano Piedra, una versión literaria en verso libre y en un “castellano de la Picaresca” de sus diálogos para emplearla en el doblaje español. El texto de Buero, que lleva por título *Campanas a medianoche*, fue rechazado por ser considerado “demasiado literario” y hasta ahora se daba por perdido. Este trabajo detalla la participación del escritor en el proyecto y por vez primera analiza su versión. Para acometer este estudio se ha examinado la documentación conservada en el archivo personal del dramaturgo y se ha comparado su versión con los diálogos del filme. El análisis revela que *Campanas a medianoche* presenta notables diferencias con la película, lo que posee gran interés para la historia del cine, y destaca el alto valor literario del texto de Buero Vallejo.

Palabras clave: Buero Vallejo. Orson Welles. *Campanadas a medianoche*. Estética cinematográfica. Cine español.

Abstract: While Orson Welles was filming *Chimes at Midnight* (1965), Antonio Buero Vallejo wrote a version for Spanish dub. This version was written in free verse and the “Castilian of the Picaresque”. Emilio Piedra, producer of *Chimes at Midnight*, commanded this project. The new version was called *Campanas a medianoche* but this text was rejected due to its “literary style”. Up until now, it was considered lost. In this paper, we analyze the work of the Spanish playwright and we research this unpublished text. We have looked up Buero’s archives and compared his work to the script. *Campanas a medianoche* reveals many important differences regarding the final cut of the film. For all these reasons, the version of Antonio Buero Vallejo is a key to understand *Chimes at Midnight*.

Keywords: Antonio Buero Vallejo. Orson Welles. *Chimes at Midnight*. Film Aesthetics. Spanish Cinema.

1. INTRODUCCIÓN

Pudiera parecer que sobre *Chimes at Midnight* (*Campanadas a medianoche*, Orson Welles, 1965) todo se hubiera dicho ya. El que esté dirigida por uno de los más importantes directores de la historia del cine, Orson Welles, explica la abundante bibliografía que existe. Y si a esto se le añaden distintas circunstancias, como el escaso presupuesto con el que contó Welles, que hizo que tuviera que idear brillantes soluciones para paliar la escasez de medios técnicos; los galardones que cosechó, entre ellos el Prix de la Commission Supérieure Technique en el Festival de Cannes de 1966; que la película se rodase en España, por entonces un país estrangulado por una dictadura militar que veía en las producciones extranjeras una oportunidad para ofrecer al exterior una falsa imagen de apertura; o que, como señala Esteve Riambau, “Welles no se identificó con ninguno de sus personajes con tanta intensidad como en el caso de Falstaff” (Riambau 593), tenemos todos los componentes que han hecho de *Campanadas a medianoche*, como se la conoce en el ámbito hispano, un largometraje legendario.

Y, sin embargo, la historia de este hito del séptimo arte sigue deparando sorpresas. Una de ellas aparentemente es un episodio menor, pues guarda relación con la traducción para su doblaje al castellano del guion que Orson Welles empleó, modificándolo constantemente, en el rodaje. Lo que hasta ahora se conocía era que el dramaturgo Antonio Buero Vallejo recibió el encargo de adaptar al español los diálogos en inglés de la película, pero finalmente los productores descartaron utilizar su trabajo. Como explicaba Mariano de Paco (De Paco 104), el texto que Buero elaboró se daba por perdido. El descubrimiento de esta versión, objeto del presente estudio, permite arrojar luz en una de las sombras de *Chimes at Midnight* que quedaban por esclarecer. Por otro lado, la posibilidad de leer y analizar *Campanas a medianoche*, como tituló Buero a su adaptación, facilitará en adelante a los interesados en la dramaturgia española de la segunda mitad del siglo XX, conocer mejor la influencia de William Shakespeare en la obra de Buero, quien ya había traducido *Hamlet* en 1961.

2. *CAMPANAS A MEDIANOCHE*: HISTORIA DEL PROYECTO

A finales de febrero de 1965, Antonio Buero Vallejo recibe el encargo de “la traducción y adaptación de diálogos de la versión inglesa del guion original de

Orson Welles *Campanadas a medianoche*” (Carta de Buero Vallejo a la Sección de Cinematografía de la Sociedad General de Autores de España, 06-11-1965).¹ Emiliano Piedra, productor del filme, se había prestado a sacar adelante una ambiciosa propuesta del cineasta norteamericano. Se trataba de rodar una adaptación libre de un texto juvenil del propio Welles, *Five Kings*, basado en cuatro tragedias de Shakespeare: *Richard II*, *King Henry IV* (I & II) y *Henry V*, y en algunos fragmentos de *The Merry Wives of Windsor* (Montaner 80) y de la *Historia de Inglaterra, Escocia e Irlanda* del historiador Raphael Holinshed. Unos años antes del rodaje de la película, Welles había utilizado parte de aquel material –escenas de *Henry IV* y *Henry V*– para crear una pieza teatral que representó en escenarios de Dublín y de Belfast en febrero y marzo de 1960, titulada *Chimes at Midnight*. En el reparto sobresalían Keith Baxter, como el príncipe Hal, y el propio Welles, dando vida a Falstaff, pareja que repetirá protagonismo en la película homónima. En los años siguientes Welles decidió reelaborar esos textos para hacer de ellos la base de un proyecto cinematográfico.

1964 será el año clave para esta producción. A comienzos de año Orson Welles tenía decidido que la rodaría en Europa, pero aún no sabía dónde. Yugoslavia era su primera opción, pues allí había rodado *El proceso* (*The Trial*, 1962). La elegida fue, no obstante, España, y el 30 de mayo el cineasta firma en Madrid el contrato para “la realización de una película con guion de Orson Welles sobre la obra teatral *Falstaff*, de Shakespeare” (Cobos 74). En los meses siguientes la búsqueda de financiación, la elección de las ambientaciones, del personal del equipo y del reparto, y la construcción de los decorados, consumen todo el tiempo. Finalmente, el rodaje dará comienzo en octubre. Aunque la producción estuvo marcada por el azar y por los problemas de financiación (Cobos 63-131), tales vicisitudes no impidieron que, una vez que comenzó el proyecto, este arribase a buen puerto, no sin haber superado antes un buen número de obstáculos. Uno de los primeros escollos fue la revisión de la Dirección General de Cinematografía y Teatro (Archivo expediente AGA: 36866). Este examen previo no solo autorizó el proyecto, sino que, además, le otorgó la mención de Interés Especial, acompañada de una carta de felicitación firmada por Florentino Soria, secretario de aquella institución, en representación de su director, José María García Escudero (Archivo Rosa Añover).

Como la normativa ministerial recomendaba que, en el caso de que se tratase de un texto extranjero, este debería estar coescrito por un autor espa-

ñol, el Ministerio recibió el guion con argumento de Orson Welles y firmado por Paulino Rodrigo Díez y el propio Welles (Archivo expediente AGA: 36866). El 14 de octubre de 1964, la Junta de Clasificación y Censura aprueba el guion, con la recomendación de suprimir las expresiones “hijo de puta” e “hideputa”, y el 3 de febrero del año siguiente recibe la citada mención de “Interés Especial”, la mayor categoría que podía alcanzar una película en el cine español en la década de los sesenta y que conllevaba una ayuda económica por parte del Estado (Archivo expediente AGA: 36866).

Poco después, en marzo de 1965, irrumpe en escena Antonio Buero Vallejo. En ese momento ya era un reputado dramaturgo, con una considerable producción a sus espaldas y que no hacía mucho, en 1961, había traducido *Hamlet* para un montaje de José Tamayo, estrenado en el Teatro Español de Madrid en diciembre de aquel año. La crítica elogió la interpretación de los actores y la propia versión escrita por Buero, como recogió el crítico Alfredo Marqueríe en el periódico ABC (Marqueríe 81). La elección de este autor se antojaba tan obvia como acertada, al menos *a priori*: él sería el encargado de elaborar para el doblaje un texto que estuviese a la altura de los originales shakesperianos en los que se había basado Orson Welles. El propio autor lo explicaba en una carta fechada el 6 de noviembre de 1965:

No escribiendo yo habitualmente para el cine se me dijo que se recurría no obstante a mí porque interesaba un trabajo adecuado a la calidad y estilo de la película que, según indicación de Mr. Welles, vertiese el peculiar carácter de los textos shakesperianos en ella utilizados a un castellano que, sin mengua de su agilidad, resultase con el sabor del de la Picaresca y el Siglo de Oro. (Carta de Buero Vallejo a la Sección Cinematografía de la Sociedad General de Autores de España, 6 noviembre 1965)

Tres meses era el tiempo del que disponía el dramaturgo para efectuar su encargo (Carta de Buero Vallejo a la S.G.A.E., 6 noviembre 1965). En dos meses, empero, había finalizado su trabajo, por el que recibió 200.000 pesetas (Recibí de Buero Vallejo a Internacional Films Española, S.A., 24 abril 1965). Como el texto iba a ser empleado para el doblaje al castellano de la película, la productora advirtió a Buero de que una vez este comenzase, su presencia sería necesaria para solventar problemas de ajuste y sincronización. Con lo que probablemente no contaba era con que mientras él se encargaba de esta versión, Orson Welles iba modificando continuamente el guion. Aunque, según relata

Cobos (Cobos 131), el autor español recibió alguno de estos cambios, el texto que entregó el 20 de abril a la productora no pudo recoger todas las alteraciones introducidas por el director durante el rodaje y, sobre todo, en la sala del montaje. Como señala Cobos, para Welles era en la sala de edición en donde “se hacían las películas” (Cobos 119). El texto que le fue entregado a Buero había sufrido modificaciones de las que el dramaturgo no era consciente. Quizás esta sea una de las razones por las que el productor, Emiliano Piedra, prescindió de su trabajo, que ya no podía servir para el doblaje. A esto habría que añadir que para este empresario, los diálogos de Buero Vallejo podrían resultar demasiado literarios y poco naturales para el oído de un espectador del siglo XX, aun cuando el deseo del propio Welles fuese hallar un equivalente en español al inglés de Shakespeare. En una conversación que tuvo lugar a mediados del mes de septiembre, Piedra propuso al dramaturgo efectuar cambios en su versión. Así lo recordaba este último:

Me llamó por teléfono para decirme que estaban efectuando pruebas, que las partes en verso no eran fáciles de doblar y que podían resultar además poco adecuadas para los grandes públicos, “con los que había que contar, y no sólo con los de la Gran Vía”- Sugería que deberían ponerse en prosa también, criterio que no compartí pero tras el que supuse el temor de que la película no fuese “comercial” y el deseo tardío de vulgarizarla en el doblaje al menos, ya que el trabajo de Mr. Welles no era modificable. (Carta de Buero Vallejo a la Sección Cinematografía de la S.G.A.E., 6 noviembre 1965)

Pese a que los interesados habían acordado que Buero estaría presente durante el doblaje, desde finales de abril y hasta principios de septiembre el dramaturgo no recibe noticia alguna al respecto, por lo que deduce que el rodaje ha sufrido un retraso. Hoy sabemos que no fue así. En mayo de 1965 la película fue doblada en su versión original (es decir, inglesa) en Madrid, París, Nueva York y Londres, y en agosto se procedió a las mezclas de sonido y de la banda sonora (Cobos 124). El doblaje al castellano comenzó más tarde. Según relataba el dramaturgo, la productora le comunicó que iba a iniciarse a finales de septiembre (Carta de Buero Vallejo a la Sección Cinematografía de la Sociedad General de Autores de España, 6 noviembre 1965). Sin embargo, ningún representante de Internacional Film Española se puso en contacto con él hasta que concluyó el doblaje. El 8 de octubre de 1965, en una sala privada de los

estudios Sevilla Films Buero asiste a una proyección previa a su estreno. Al descubrir que su trabajo apenas había sido utilizado, escribe inmediatamente una misiva dirigida a un representante de la productora, Gustavo Quintana, para expresarle su descontento:

Las numerosas modificaciones y cortes que el texto inglés que se me confió ha venido teniendo y que se reflejan en la película definitiva; los retrasos, dificultades y demás problemas que esa Productora ha tenido al parecer que sufrir para llevar a cabo el doblaje; los apremios de tiempo que a última hora les han debido de aconsejar el terminarlo lo antes posible, les han puesto a Vds., por lo que puedo juzgar después de ver la proyección de ayer, en la necesidad de utilizar con entera libertad los diálogos en español que me encargaron para dicha película, modificándolos y cambiándolos en gran medida por otro texto sin que para tales modificaciones yo haya intervenido ni haya sido consultado en su momento, pese a que Vds. me indicaron que se me avisaría para asistir y colaborar en la realización del doblaje. (Carta de Buero Vallejo a Gustavo Quintana, 9 octubre 1965).

Los temores del dramaturgo se habían cumplido. Aparentemente, su trabajo había servido de base parcial para el doblaje que escuchó en aquella proyección. Sin embargo, al comparar la transcripción de los diálogos en castellano con el guion presentado a la Junta de Clasificación y Censura, y con *Campañas*, se deduce que los productores no emplearon para el doblaje una versión vulgarizada del trabajo de Buero, sino que recuperaron, alterándolo, el texto en castellano firmado por Orson Welles y Paulino Rodrigo Díez en 1964. Las modificaciones que el dramaturgo detectó motivaron que exigiera a los productores que su nombre desapareciera de “los encartes y la propaganda de la película” (Carta de Buero Vallejo a la Sección Cinematografía de la Sociedad General de Autores de España, 6 noviembre 1965). No obstante, la Filmoteca Española custodia una versión del largometraje no exhibida comercialmente en la cual sí se incluye un título de crédito en el que se lee: “Diálogos Antonio Buero Vallejo”:



Fig. 1. Fotograma inédito de *Campanadas a medianoche*

El 24 de noviembre de 1965 la historia de *Campanas a medianoche* concluye. Emiliano Piedra escribe a Buero Vallejo para comunicarle, con “profundo disgusto”, que “he dado orden de que tu nombre sea excluido en la lista de los títulos y propaganda de la película CAMPANADAS A MEDIANOCHE” (Carta de Emiliano Piedra a Buero Vallejo, 24 noviembre 1965). Con esta acción, reclamada por el dramaturgo, el papel que había desempeñado Buero en una de las más destacadas películas de Orson Welles quedaba condenado a un silencio casi total.

3. CAMPANAS A MEDIANOCHE: EL PROYECTO

En su versión de los diálogos de *Chimes at Midnight*, el dramaturgo incluye cuatro advertencias preliminares en donde queda claro que su texto no era una traducción al uso. Para empezar, no podría ser más significativo que Buero sugiriese un cambio en el título de la película. Como existía una comedia de André Obey cuya traducción al castellano llevaba el mismo nombre que se pretendía dar a la película, Buero sugería cambiarlo por el de *Campanas a medianoche*, preferible por ser más corto y menos “feo” que el de *Campanada...* (guion inédito de *Campanas a medianoche*).² En el segundo punto, bajo el epígrafe “Versificación”, puede leerse lo siguiente:

Las partes en verso del original se atienen al texto de Shakespeare y están formadas en general –salvo excepciones de 9, 11 y 12 sílabas fonéticas que también se han tenido en cuenta– por versos de 10 sílabas con acento al final, o sea equivalentes por sus acentos a endecasílabos castellanos incompletos. Cuando se ha podido, se han trasladado como tales endecasílabos incompletos con acento final; pero muchos de ellos van traducidos en endecasílabos completos, único modo de que en castellano conserven algún aire poético. Los dobladores deberán por consiguiente en esos casos incluir una sílaba más al final del verso aprovechando el movimiento final de los labios. (Guion inédito de *Campanas a medianoche*)

Los recibíes percibidos por Buero Vallejo y la correspondencia entre el dramaturgo y los productores de *Chimes at Midnight* por un lado, y con el responsable de la Sociedad General de Autores, por otro, es toda la documentación que se conserva de *Campanas a medianoche* en los archivos de la familia del escritor; al margen, claro está, de lo que posee más interés: el propio texto que en el siguiente punto se analiza. Por consiguiente, carecemos de información relativa a cómo el autor afrontó este proyecto, todo un desafío por la envergadura de la producción cinematográfica, por la complejidad de los textos shakespearianos y por la premura con la que debía entregar su trabajo. No obstante, dado que pocos años atrás Buero había acometido una empresa similar con *Hamlet*, de la que se conservan otros testimonios, el estudio de éstos permite comprender los problemas a los que se enfrentó el dramaturgo.

En la *Nota preliminar* de la edición *Hamlet: príncipe de Dinamarca* publicada en 1962 –que, no debe olvidarse, era una adaptación teatral y no cinematográfica–, Buero Vallejo se refería a su texto como una “versión” (Buero 10), que fue lo que años después le encargaron para *Chimes at Midnight*. Dos versiones, pues, cuyo punto de partida era una o varias piezas teatrales de Shakespeare. Pese a que hay quien considera que la labor de traducción solo está al alcance de quien domina el idioma del original, no así si se trata de una versión (Molina Foix 221), Buero eligió deliberadamente este último término aun cuando conociese –como se deduce de la lectura de la mencionada *Nota preliminar*– el inglés.³

Más decisiva aún que la elección de esa denominación era la relativa al tipo de texto que iba a ofrecer. Como tantas veces se ha dicho, la tarea del traductor es desde sus primeros pasos el resultado de una suma de decisiones que,

no obstante, giran siempre en torno a un planteamiento inicial: la fidelidad al original, “reproducir un sentido del original” o “crear cariñosamente su manera de aludir en la propia lengua” (Benjamin 161). Buro no fue una excepción al respecto, y tanto en *Hamlet* como en *Campanas* su obsesión fue la de lograr ser fiel al texto de partida sin caer en dos peligros frecuentes: la literalidad, que puede resultar artificiosa y poco ágil, y el excesivo alejamiento de lo que se traduce, hasta el punto de que puede parecer que se está reescribiéndolo. Se trata ante todo, aclara la *Nota*, de lograr que el resultado conserve el valor literario, aunque para ello deba trasvasarse a otro idioma con las particularidades, recursos, métrica... que le son propios. Valga un ejemplo: “Palabras y frases que podrían ser literalmente trasladadas se vierten con frecuencia en forma algo menos exacta porque el texto tiene también sus exigencias eufónicas, sobre todo cuando pretende reflejar algo de la cadenciosa expresión shakespeariana” (Buro 9). Otro tanto sucede con los juegos de palabras, que el dramaturgo no traduce literalmente sino que busca equivalentes en castellano. Tales “faltas de literalidad” (Buro 9) asumidas por Buro no impiden, empero, que considere haber respetado la fidelidad para con el original.

En su interesante artículo “Shakespeare en catalán: problemas y soluciones”, Salvador Oliva establece una tipología de las traducciones de piezas teatrales a partir de las de Shakespeare, que pueden agruparse en cinco bloques: traducciones en prosa muy literales “para que un lector capaz de habérselas con el original pueda tenerla al lado usándola como diccionario”; traducción en verso “(en las partes en verso del original) pensada para un lector que quiera leer la traducción, o para un posible director”; traducción “(en prosa o en verso) de una representación concreta”; traducción “por encargo de un director que quiera una versión específica”; o “versión libre” (Oliva 195). Lo más significativo de esta clasificación, elaborada, insistimos, a partir las traducciones de Shakespeare, es que, según Oliva, en las del segundo grupo los traductores tienden a emplear el léxico y la sintaxis del castellano de la misma época –finales del siglo XVI–. Por el contrario, en las del tercer grupo “que son las que han llegado a un público más numeroso, las que se realizaron para los doblajes de las películas, veremos que se utiliza una lengua que, sin llegar a ser del siglo XVII, está bastante alejada del castellano actual” (Oliva 196). Uno de los ejemplos que menciona Oliva es, precisamente, el doblaje de *Campanadas a medianoche*, que como más adelante analizaremos, parece un castellano antiguo pero difícilmente ubicable en

momento histórico alguno, mientras que Buero empleó para su versión el “de la Picaresca” (Carta de Buero Vallejo a Gustavo Quintana, 9 octubre 1965). En resumen, la decisión de los productores provocó un desplazamiento del texto empleado para el doblaje, desde el segundo grupo al tercero, probablemente menos duro para el oído del espectador.

Para *Campanas a medianoche* el dramaturgo decidió emplear versos “endecasílabos incompletos” para las partes versificadas en el original. No todos los traductores lo hacen así, pero Buero Vallejo, renunciando a lo más fácil,⁴ que hubiera sido traducir en prosa o en verso libre, o hasta con endecasílabos blancos, como han hecho algunos traductores de Shakespeare (Valverde 187), toma esta decisión que finalmente se volverá en su contra. Con todo, el dramaturgo era consciente de que los endecasílabos suponían una dificultad añadida para los actores de doblaje, lo que le llevó a especificar en las *Advertencias generales* de su versión:

Equivalencias

De tarde en tarde, detrás de frases o palabras ajustadas lo mejor posible, se pone entre paréntesis una frase o palabra preferible pero menos ajustada. Si la imagen lo permite, por lejanía, voz en “off”, personaje de espaldas, etc., los dobladores deberán optar por la frase o palabra entre paréntesis. (Guion inédito de *Campanas a medianoche*)

Estas advertencias no fueron suficiente y en el momento del doblaje, los productores y dobladores optaron por una simplificación de su versión, lo que desdibujó y borró cualquier huella del original bueriano.

4. *CAMPANAS A MEDIANOCHE*: ANÁLISIS

Por lo que respecta al estudio comparativo de la transcripción de los diálogos de la película y de *Campanas a medianoche*,⁵ en primer lugar se analizarán las escenas inéditas que se encuentran solo en el texto de Antonio Buero Vallejo y en el libreto depositado en la Junta de Clasificación y Censura. A continuación se muestran los diálogos y fragmentos que solo se encuentran en la versión de Buero. Por último, se señalan las escenas que son más largas en el texto del dramaturgo y se estudian los cambios de acciones y de planificación, junto a otras modificaciones menores, como las diferencias en los nombres.

Aunque en la década de los años sesenta se había impuesto en España el

modelo de escritura de guion estadounidense o literario –aquél que oculta las acotaciones y las indicaciones de planificación, montaje o posiciones de cámaras–, el guion que se custodia en la Junta de Clasificación y Censura contiene algunas descripciones técnicas. Curiosamente, aun siendo un dramaturgo alejado del cine, Buero conocía los conceptos esenciales de la planificación cinematográfica, y en las adaptaciones cinematográficas que se hicieron de sus obras solía aconsejar modelos de planificación, montaje y posproducción (Massó/Deltell 229). El texto de *Campanas a medianoche* es, no obstante, una versión literaria con pocas anotaciones de dirección cinematográfica.

En la transcripción de los textos hemos respetado la técnica, el formato y el estilo de edición empleados por Buero, que no son ni propiamente teatrales ni cinematográficos, y que contienen los siguientes elementos: acotaciones, acciones, nombres de personajes y movimientos, en letras capitales; diálogos en minúsculas y sangrados en el centro o en un lateral de la página.

4.1. *Escenas inéditas que solo existen en el texto de Antonio Buero Vallejo*

Hay tres escenas completas que no aparecen en la película y que sí figuran en el texto de Antonio Buero Vallejo y en el guion de la Junta de Clasificación y Censura. Estos fragmentos son significativos y uno de ellos, el tercero, es especialmente interesante por su posible impacto visual. El primero es la escena segunda de la versión y transcurre en un campo abierto cercano al castillo en donde se inicia la película.

(A) p. 2-4

Escena 2. Campo abierto cercano al castillo (día)

Una asamblea de caballeros y barones...

WESTMORLAND

Enrique Bólingbroke: vencido ya
 Por vos, pierde Ricardo su realeza
 Y os nombra el heredero de su cetro
 Cuyo poder con gusto os lega hoy;
 Sentaos al trono que él abandonó
 ¡Y gloria al Rey Enrique cuarto!

¡Dios salve a Enrique!
MUCHAS VOCES
¡Dios salve a Enrique!

Contracampo:

CARLYLE
¡Mi Dios lo prohíbe! [¡Dios no lo quiera!]

Al destacarse el anciano y el noble patriarca de la Iglesia corre un murmullo de cólera entre los demás...

¡Enrique Bólingbroke, que decís Rey,
Es un vil traidor!

Airada reacción ante estas palabras (algunos se atreven a mostrarse acordes con el anciano Obispo)

(¡Infame!-¡Traidor vos!-¡Que lo prenda!-¡Muerte al Obispo!-¡No!-¡Dijo verdad!-¡Es la voz de Dios!)

CARLYLE
Si lo haceis Rey, esta es mi profecía:
El pueblo inglés se colmará de horror
Y vuestros herederos gemirán;
Desorden, sangre, miedo y fetidez
Tendréis, y el campo inglés se llamará
Campo del Gólgota y de las calaveras...

WESTMORLAND (Le acalla, gritando)
Harto habéis dicho, Sir; debéis saber
Que por vuestra traición he de arrestaros

A una señal suya, cuatro caballeros armados desenvainan sus espadas y las dirigen contra Carlyle (no en son de amenaza, sino cumpliendo el gesto formal del arresto)... Entretanto, Exton fue acercándose desde el fondo, a la cabeza de una extraña proce-

sión de soldados que lleva un ataúd abierto—

EXTON (Exclama)

¡Gran Rey de Inglaterra y magno señor —!

NORTHUMBERLAND (¿Westmorland?)

(A los caballeros)

Lleváoslo ya...

Los cuatro caballeros arrastran al Obispo Carlyle...Bólingbroke detiene con un gesto a Northumberland, que está bajando la corona...

BÓLINGBROKE (El Rey)

De aquí a tres días solemnizaréis la coronación—

Se interrumpe, lleno de horror

Su V.P. —

Exton entra en cuadro con el ataúd abierto

EXTON

¡Gran Rey, ved en un cofre sepultado
vuestro temor!

Otro ángulo: destacando el cadáver ensangrentado del Rey Ricardo...

Así dormiré ya

El más terrible de los enemigos- -

NORTHUMBERLAND (Palidece)

¿Ricardo—? [¿El Rey Ricardo—?]

Un silencio tenso...

BÓLINGBROKE (El Rey) (Su cara, blanca como el yeso; su voz, alterada por la emoción)

Exton, gracias no doy, pues con tu brazo

Has hecho algo tan vil que manchará
A mi persona y a la fama inglesa.

EXTON (Rápido)

Mandato fue, milord, que os escuché—

BÓLINGBROKE (El Rey) (Le corta)

No se ama el veneno que es menester
Ni yo a ti.

Primer plano: Bólingbroke

BÓLINGBROKE (El Rey)

Aunque quise su muerte...

La asamblea hierve de reprimida excitación... Bólingbroke se vuelve hacia ella

Lo...res, mi alma se colma de horror:
La muerte espera en pie sobre mi trono.

Los caracteres de la vieja “Crónica” ocultan de nuevo la pantalla. Luego—mientras se presentan los tres “Percys” y entran en cuadro—las líneas se esfuman. Antes de que termine el narrador desaparecen del todo.

El siguiente bloque original que no aparece en la película, es la Escena 13. En este fragmento Antonio Buero Vallejo escribió a mano y marcado con una larga línea “¿Se quita?”. Se puede deducir que fue una de las secuencias que el productor Quintana o el asistente Cobos indicaron al autor que no se habían filmado o que no se montarían en la versión final.

(B) p. 48-49

Escena 13. El campamento rebelde ⁶

ESPUELA (Reconoce a quien llega)

¡Ah, Sir Gualterio Blunt! Si Dios quisiese
Que llegaseis de aliado y no enemigo...

BLUNT

Aun si El os mueve, no os seguiré yo
Si desdeñáis los límites y ley
Del reino de la ungida Majestad.

Espuela va a contestar, pero Worcester lo contiene con un gesto

WORCESTER (A Blunt)

Os excedéis...

BLUNT

Si nuestro Rey
Ha olvidado excelencias y virtudes,
Os pide lo digáis, que sin demora
Tendréis con creces honra y dignidades,
Y el perdón absoluto...

ESPUELA (Le interrumpe)

¡Sí que es gentil! Sabe bien nuestro Rey
Cuándo hacer la promesa, cuándo el pago;
Mi padre, con mi tío, y yo con ellos,
Lo elevamos al trono donde está...

BLUNT (Voz, O.S.) (Le corta)

¡No vine a escuchar eso!

ESPUELA

¡Ya lo acabo!
Algo después de que depuso al Rey
Ordenó que la vida le quitaran;
Faltó a sus juramentos, delinquiró
Y contra sus traiciones ya no queda
Sino ir a pelear...

BLUNT

¿Es eso lo que contestáis al Rey?

ESPUELA

Mi tío audiencia rogará,
Y hablará por mí. Y ahora, adiós. Partid.

Por la dirección opuesta entran a caballo los Lores Vernon y Grey seguidos de una pequeña escolta de jinetes...

BLUNT (Tras un redoble que se oye)

Debírais aceptar la oferta real.

WORCESTER (Con diplomacia)

Tal vez pudiera ser.

BLUNT

Pues Dios lo quiera.

Se vuelve y sale al galope...

La tercera escena inédita, numerada en el guion de Buero Vallejo como 20, es la más compleja de las tres. En ella se muestra cómo, en los arrabales de la ciudad, se han colocado el patíbulo y las horcas con reos ejecutados. En este fragmento se percibe también el estilo lingüístico que el dramaturgo utiliza para reflejar los problemas de expresión del personaje de la señora Yesca.

(C) p. 72-75

Escena 20. Campo abierto cerca de las murallas de la ciudad

En un alto patíbulo ensangrentado, el tajo del verdugo... Al fondo se ven, asimismo, horcas cargadas...

Falstaff, cubierto de polvo y fatigado por el viaje, vuelve renqueando de la guerra...

FALSTAFF (A su paje)

Bien... Ya tragó mi chusma buena y harta pólvora...

Ya pocos me quedan de ciento cincuenta.

BARDOLF

Sir, ¿qué hacemos?...

Indica a los miserables supervivientes.

FALSTAFF

Lárguense... (*Se vuelve al grupo de la famélica infantería*) ¡Hale! Ya no habréis de verme, ya no hay horcas sin bicho— [ya no hay horcas para vosotros—] ¡Hale!—¡Hale!...

UN SOLDADO

¿Cuándo dais la paga, capitán?

FALSTAFF

¡Ya está bien! ¡Borraos cual granizo! ¡Id... por ahí a encontrar quien os dé asilo,—¡Fuera!

Se alejan, cabizbajos.

FALSTAFF

Yo no encuentro remedio para la consunción de mi bolsa; pagándolos le alargó y le alargó su estado, y así se hace incurable.

Saca de su bolsillo un fajo de cartas... En el mismo momento la Señora Yesca, mostrando gran excitación, entra por el fondo cual si espantara gallinas seguida de dos de los sicarios del alguacil: Garra y Ardid... Sin reparar en ellos Falstaff continúa, dándole las cartas al paje

Lleva esta carta al Príncipe; esta al conde de Westmorland y esta otra a la vieja Ursula, a quien juré desposar cuando viera un pelo blanco en mi mentón—

SEÑORA YESCA

¿La vieja Ursula? ¡Jurásteis desposar...me!

FALSTAFF (Con el gruñido de un oso en la trampa)

Echalos, paje—

Este bizarro atentado a la libertad de Falstaff se interrumpe con la aparición por el fondo del Juez Mayor...

GARRA

Sir Juan, os arresto... [Sir Juan, daos preso...]

FALSTAFF

¡Ra...paz! ¡Revienta a esos bellacos! ¡Tira al canal a esa zorra!

El paje desenvaina su espadilla, Falstaff su espadón, y atacan juntos a los hombres del alguacil

LORD JUEZ MAYOR (*Se adelanta*)

¡Quieto, Sir Juan! ¿Qué es lo que os pone así?

SEÑORA YESCA

Señor, soy una infeliz viuda de Eastcheap, y han de arristarle² o le demando.

LORD JUEZ MAYOR

¿Por cuánto?

SEÑORA YESCA

¿Qué, milord? ¡Por todo y algo más! ¡Es un tragón, me comió la casa!— Yo fui buena, buena, buena; y él con promesas y más, y mimos; fiestas, día tras día, ¡y ahora el ricordarlo me achara!

LORD JUEZ MAYOR (*A Falstaff*)

Falstaff, ¿es que no os sonroja llevar simples viudas a la decisión de demandaros?

FALSTAFF

Milord, es una pobre necia, se la oye por doquier que un hijo suyo es igual a vos—

Durante estas palabras Sir Tomas Bracy entra en escena. Falstaff se considera salvado

de momento por su presencia.

¿Hay... nuevas? [Ah... ¿Traéis nuevas?]

BRACY (Grita desde su caballo)

¡Al conde Northumberland se le venció!

LORD JUEZ MAYOR

Ni un solo acero rebelde quedó.

¡La paz plantó ya su olivo verde!

FALSTAFF

¿Qué tal el Rey? [¿Cómo está el Rey?]

LORD JUEZ MAYOR (Rezonga)

Si ya sabéis lo mal que está, Falstaff...

FALSTAFF

¿Torna el Príncipe hacia Londres?

Al fondo, el ejército harapiento vitorea. Bracy y los suyos se alejan cabalgando.

(-¡Viva la guerra! – ¡Viva la guerra! – ¡Viva la guerra!)

LORD JUEZ MAYOR (Irritado)

Falstaff, pagad las deudas ahora.

FALSTAFF (Al Juez Mayor)

Si quisierais prestarme diez...

LORD JUEZ MAYOR (Le corta)

Ni una pieza, ni una pieza... [Ni un penique, ni un penique...]

FALSTAFF (A la señora Yesca)

Yesca...

Ella empieza a acercársele, esperanzada...

Me voy. Cuida tus sirvientes y clientes. Tú ves que estoy por la paz... ¡Ah, no hay otra mejor que tú en Londres. Ve a— poner la sopa. [la cena.]

SEÑORA YESCA

¿Vais... a pagarme?

FALSTAFF

No empieces.

Ella se detiene y se vuelve hacia él— Se acerca:

SEÑORA YESCA

¿Queréis a Dora Lirón a comer?

FALSTAFF

No empieces... ¿Dora Lirón?... Que venga.

LORD JUEZ MAYOR

¡Dios le dé al Príncipe otro compadre!

FALSTAFF

¡Dios le dé al compadre otro príncipe!

Sin duda, las tres escenas cortadas poseen un indudable interés. Su pérdida elimina parte del carácter dramático de las obras de Shakespeare. En la primera escena, Carlyle profetiza que el futuro de Inglaterra sería terrible, cubierto de sangre y patíbulos. La escena tercera, que se situaría al final del segundo acto, muestra que dicha advertencia se ha cumplido. Curiosamente, el plano escogido para incluir el nombre de Antonio Buero Vallejo en los títulos de crédito es precisamente un fotograma de esta secuencia, la de las horcas y el patíbulo. Esto nos permite pensar que dichas escenas sí se rodaron y se descartaron por algún motivo en la sala de montaje.

4.2. *Fragmentos o diálogos inéditos*

(A) p. 10

FALSTAFF

¡Mozo! Tráeme un ponche bien colmado.

PAJE

¿Con hue...vos?

FALSTAFF

Limpio y sin mezcla: no quiero mala esperma en mi vaso... [Yo no quiero esperma de gallina...]

(B) p. 63, escrito a mano por Buero

Escena 17 (A)

*ESPUELA*⁸

Súbome al caballo

Que cual viva centella sabrá

Lanzarse al pecho que ante mí se ofrece. —

¡Enrique contra Enrique ha de luchar

Mientras la muerte escoge entre los dos!

(C) p. 66

Escena 18 (A)

FALSTAFF

Se sacude.

No he de ser menos que conde o duque, eso es seguro.

(D) p. 67

Escena 18 (A)

EL REY

Ahora dispon...go dividir las fuerzas.

Tú, hijo Juan, con milord de Westmorland

Hacia York habréis de ir a toda marcha.
Mi Enrique, yo y los nuestros, hacia Gales.
Levanta la voz, dirigiéndose a todo el campamento:

¡La facción será ahogada en nuestro reino
Batiéndola cual se ha hecho en este día!

Vitores de los soldados... Murmullos excitados de los lores...

(-¡Mueran los rebeldes! - ¡Dios salve al Rey Enrique! - ¡Viva el Rey! -
¡Viva! - ¡Viva! - ¡Bravo! - ¡Bravo, nuestro Rey! - ... - Nunca lo vimos
con tanta majestad. - ¡Dios le ayude! - ¡Aplastaremos sus cabezas!)

El Rey y su séquito inician la marcha...

(-¡Dios salve al Rey! - ¡Dios salve al Rey! - ¡Enrique! - ¡Enrique! -
¡Inglaterra y Enrique!)

*Hal va a seguir a su padre, pero se queda paralizado por la fatal incomprensión que
los distancia...*

(E) p. 83-84

SEÑORA YESCA

¡Por Dios! ¡Que es muy tarde! ¡Sin voces!

PISTOLO

¡Que se hunda ya con el Cancerbero!
¡¡¡Y que los cielos rujan!!!

FALSTAFF (Severo)

Pistolo, eres imbécil.

Contracampo

POINS (Aparte, al Príncipe)

Peligrosa trapatiesta...

PISTOLO (Voz, O.S.)

¡¡¡Reventad, perros!!! [¡¡¡Muéranse todos como perros!!!]

Vuelta a la escena:

SEÑORA YESCA

¡Capitán, por Dios, reportaos!

PISTOLO (Afable, le envía un sonoro beso)

¡Ven tú, mi amor, brava Calípolis!... (*Se sienta*)

¡Llena copas! (*Con un gran bramido*) ¡cielico, échate ahí! (*Suelta su espada sobre la mesa ruidosamente*)

FALSTAFF

Traeme [Traedme -según a quien se dirija-] mi espada...

PISTOLO

Galán, si hay que reñir, ¿qué? ¿Quién no vio las siete estrellas?

DORA LIRÓN

Por Dios, échenle de aquí; ni entiendo ni aguanto sus peroratas.

FALSTAFF (A su paje)

Trae mi espada, paje...

DORA LIRÓN

¡Juan!

FALSTAFF

Tú, largo de aquí.

PISTOLO

¡Qué! ¿Hay que hacerse sangre? ¿Sacar tripas—?

Flastaff va expulsando de la alcoba a Pistolo, que recula.

FALSTAFF

Largo de aquí—

PISTOLO

¡Que os enreden pues, con su hilo fatal, las tres de la rueca! ¡Ven, Atropos, aquí! [...las tres hermanas de la rueca! ¡Atropos, dadle muerte!]

Las últimas palabras se oyen fuera de escena.

SEÑORA YESCA

Bajad ya aquesas armas, bajad ya aquesas armas—

Fuera de escena— un tremendo y aparatoso ¡Zaas!

(F) p. 97-98

Escena 24

CERO

Muerto...

(Cambia de tono)

¿Viste las ovejas?

SILENCIO (Lento)

Lindas ovejas...

CERO (Le corta)

¿Con que Tom se murió?

SILENCIO

¡Muerto...!

FALSTAFF (Casi en involuntario eco)

¡Muerto...!

(Harto)

Maese Cero, yo me iré ya ahora.

SILENCIO (Abstraído)

Lindas ovejas...

FALSTAFF (Firme)

Yo parto sin más, con que excusadme.—

Falstaff va a levantarse... Cero lo detiene...

CERO

¡Si os vais no os excuso! No tendréis mi excusa; las excusas no me hacen falta.

(Llama)

—¡David, aquí!

Una corta pausa mientras esperan al criado...

SILENCIO (De repente)

Las ovejas valdrán diez libras...

CERO

La perdiz, David— que la guisen— con un par de gallinas, el otro pernil, y alguna buena guarnición de carne—

4.3. Escenas más extensas en el texto de Antonio Buero Vallejo

(A) p. 22

Escena 8

Otro ángulo

FALSTAFF

¡Alto!

Falstaff salta de su escondrijo y casi mata del susto a los pobres viajeros...

¡Alto!

VIAJEROS

¡Jesús mío!
¡Jesús!—
¡Señor!
¡Son ladrones! [¡Es la ruina!]
¡Piedad de estos pobres! [¡Nuestra y de nuestras familias!]

FALSTAFF (*Sobre los gritos de los viajeros, anima a su cuadrilla*)
¡Zurrad! ¡Tumbadlos!

NYM
¡Cortad sus cuellos!

BARDOLF
¡Tumbadlos!

NYM
¿Y el oro?

FALSTAFF
¡Temblad, so panzudos! [¡Atadme a esos panzudos!]

BARDOLF
¡Muerte! [¡Fuerte!]

(B) p. 25-26
(10) Una calle de Londres

El Príncipe Hal entra en escena galopando, seguido de Poins

(10A) Interior de la posada (La bodega)

Falstaff, Bardolf, Peto y Nym se están batiendo para mellar sus espadas y ciñéndose una asombrosa variedad de vendas ensangrentadas

NYM
Tengo en estas magras moretones tales que un cardenal puede enviarme.

BARDOLF

¿Moretones? ¡Te puedo mostrar cientos de colores y algunos más!

La calle frente a La posada de la cabeza del jabalí

El Príncipe Hal llega galopando, seguido de Poins... Cuando el Príncipe, de un salto, desmonta, Poins le arroja las bolsas de oro

PRÍNCIPE HAL

¡Lindo botín—!

(10B) La sala principal

Entran Hal y Poins

PRÍNCIPE HAL

Lo mejor de esta hazaña va a ser la inconmensurable trola que el barrigón nos cuente— Qué ensartó él solo a unos veinte; que lu...chó, pa...ró y extremó su coraje—

Un estridente canto de gallina... los dos se dirigen hacia el ruido...

La bodega

FALSTAFF

Emporcad vuestras ropas así—

(Con zumbona sonrisa)

¡Y juraréis que es buena linfa!... [¡Y juraréis que es sangre de hombres!]

(C) p. 60º

Escena 16

(16a) otro ángulo

PRÍNCIPE HAL *(Señalando al ejército harapiento, al fondo)*

Juan—... ¿Esos horrores?

FALSTAFF

Míos, Hal, míos

PRÍNCIPE HAL

¡Nunca he visto, cielos, peores fantoches!

FALSTAFF

Tut, tut... Buenos mozos, buenos mozos...

Servirán para llenar fosos, sí—

Pues saben morir bien.

Contracampo: el ejército de Falstaff... Todos parecen miserablemente aptos para “llenar fosos”

LANCASTER

Falstaff, ¿dónde estuvisteis hasta ahora?

FALSTAFF

Milord, ¿creíisme un gorrión, un dardo o una bala?

¿Creéis vos que mis pobres piernas son caballos de Arabia?

Lancaster inicia la marcha.

Antes morir enmohecido y gordo que ser aniquilado de tanto mover las piernas...

4.4. Cambio de palabras y nombres

De menor importancia son los cambios de los nombres de los protagonistas (por ejemplo: John Falstaff/Jack Falstaff; Tomas Verruga/Tomás Grano; Félix Frágil/Paco Flojo; Mohoso/Verdín...). Por lo general, Antonio Buero Vallejo opta, como hemos dicho, por un lenguaje del Siglo de Oro. En ese sentido, intenta evitar cualquier palabra moderna y recurre siempre a adjetivos, sustantivos y verbos propios de la época de la picaresca, aunque ya estuvieran en desuso en la España de los años sesenta.

4.5. Diferencias en las acciones y la planificación

En el texto de *Campanas a medianoche* se conservan dos escenas con una planificación diferente. La primera es breve, mientras que la segunda se refiere a la compleja batalla central de la obra, considerada como una de las grandes luchas rodadas en cine (Mereghetti 83).

En la primera se observan acciones distintas a las que ocurren en la película y además se sugiere la utilización del encuadre de vista de gusano.

(A) p. 43

Escena 12

Vista de gusano: Dora Lirón en su ventana

DORA LIRÓN

¡Juan!... ¡Juan!... ¡Qué el Señor os guíe!

La mano de un hombre la arrastra hacia el interior del aposento

Otro ángulo: la calle

La versión de Antonio Buero Vallejo y el guion conservado en el Archivo General de la Administración nos permiten entender que Welles acudió al rodaje de la célebre lucha de la película –escena 17– sin una planificación previa, lo cual conllevó una serie de trucajes de laboratorio (cambio de dirección, recortes, encuadres, ampliaciones, “etalonajes”...) para poder reconstruir la contienda en la sala de moviolas (Cobos 118). Durante años se ha pensado que el caos producido durante la filmación de esta batalla se debía a los problemas económicos de la productora de Emiliano Piedra (Riambau 592). Sin embargo, como se deduce de la lectura de los guiones conservados, Welles no planificó la escena.

(B) p. 62

(17) La batalla (Niebla espesa)

(–¡Adelante mis bravos! – ¡Por Inglaterra! – ¡Sus y a ellos! – ¡A ellos!)

(17A) El ejército rebelde carga...

(–¡Adelante! – ¡Dios lo quiere! – ¡Viva Inglaterra! – ¡Sus, escoceses! – ¡Por

Escocia! – ¡Dios mío! – ¡Bribones! – ¡Adelante, galeses!)

(17B) El ejército del Rey carga

(–¡Dios salve al Rey! – ¡Rey! – ¡Dios salve al Rey! – ¡Rey! – ¡Adelante! –
! – ¡Por Inglaterra y por Enrique! – ! – ¡Muerte a los rebeldes! – ! – ¡Dios
lo quiere!)

(17C) Serie de tomas...

La batalla (pormenores de varios grupos peleando).

(–¡Toma esta, bribón! – ¡Por Enrique! – ¡Por Escocia! – ¡Ay! – ¡A mí! –
¡Al infierno! – ¡Piedad, Señor! – ¡De esta no sales vivo! – ¡Muera Enri-
que! – ¡Muera Percy!)

(17D)

Al Príncipe le derriban de su caballo y lo desarman...

Mata a su último adversario con su hacha de guerra.

5. CONCLUSIÓN

La decisión de Emiliano Piedra privó al doblaje español de *Campanadas a medianoche* de unos diálogos que no hubieran desmerecido de los textos shakespearianos de los que Orson Welles se nutrió para elaborar el guion de su película. La versión de Buero Vallejo es un ejemplo sumamente valioso, desde el punto de vista literario, de recreación del español del Siglo de Oro. Asesorado por el propio Welles, Piedra buscó para el doblaje castellano la mayor semejanza posible con la banda sonora original, pero el temor a que el oído del público hispano no estuviese preparado para escuchar una versión de su lengua tan antigua, le llevó a desechar el encomiable trabajo del dramaturgo.

La recuperación de *Campanas a medianoche* casi más de medio siglo después de ser redactado, posee un indudable interés para la historia del cine y la literatura por cuanto ayuda a comprender los mecanismos empleados en la traducción de textos de Shakespeare y aporta nuevos datos sobre la planificación, el rodaje y el montaje de *Chimes at Midnight*. Por lo que respecta a lo

primero, el texto de Buero Vallejo confirma su excelente gusto y su buen trabajo como adaptador literario de Shakespeare. Aunque ya era conocida su meritoria versión de *Hamlet*, este trabajo hasta ahora inédito muestra el acierto para combinar partes en verso con otras en prosa. Una de las grandes virtudes literarias de su libreto es mantener la poética y el humor del original de Shakespeare, empleando para ello un castellano próximo al del Siglo de Oro. Por ello, *Campanas a medianoche* puede dar pie a nuevos estudios que permitan aproximarse a una faceta poco conocida de uno de los dramaturgos españoles del siglo XX más destacados: su labor como traductor. En cuanto a su valor cinematográfico, la versión de Buero permite comprender algunos fragmentos oscuros de *Campanadas a medianoche*: las escenas eliminadas de la represión ejercida por el rey, y se confirma la hipótesis de que la célebre batalla, escena fundamental para entender el concepto de montaje de Orson Welles, fue planificada en la sala de moviolas y en el laboratorio.

Por todo ello, *Campanas a medianoche* es un texto imprescindible para entender mejor pasajes oscuros de un proyecto tan complejo como fue la película de Orson Welles, y para profundizar en el conocimiento de facetas poco estudiadas de un dramaturgo de la talla de Antonio Buero Vallejo.

6. DOCUMENTACIÓN CITADA

a) Material de archivo

Archivo General de la Administración (Junta de Clasificación y Censura):

– Archivo expediente: 40185. Signaturas: AGA,36,04325.

Catálogo de guiones inéditos:

– Guion de *Campanadas a medianoche*: número G-418.

Filmoteca Española:

– Archivo Rosa Añover sobre *Campanadas a medianoche*.

Archivo de la Familia Buero Vallejo:

– Buero Vallejo, Antonio. Guion inédito de *Campanas a medianoche*, 1965.

– Recibís de Antonio Buero Vallejo dirigidos a Internacional Films

España.

- Carta de Antonio Buero Vallejo a Gustavo Quintana.
- Carta de Antonio Buero Vallejo a Emiliano Piedra.
- Carta de Antonio Buero Vallejo dirigida a Sociedad General de Autores de España.
- Carta de Emiliano Piedra a Antonio Buero Vallejo.

b) Documentación gráfica inédita cedida por la Filmoteca Española

Fotograma títulos de crédito, primer copia estándar de *Campanadas de medianoche* no exhibida en público.

Notas

1. Queremos agradecer a Carlos Buero su generosidad al habernos proporcionado la mayor parte de la documentación empleada para la elaboración de este artículo, en especial el texto inédito *Campanas a medianoche*. Asimismo, también estamos en deuda con el investigador Luciano Berriatúa, restaurador de la Filmoteca Española, por la información que nos aportó sobre el estado de las copias de *Campanadas a medianoche*. Es él quien amablemente nos ha proporcionado el fotograma reproducido en este trabajo.
2. Aunque nos refiramos a este texto como guion inédito, su publicación tendrá lugar próximamente en la editorial StockCero. Los fragmentos reproducidos han sido extraídos de esta obra, cuya edición está a cargo de los firmantes.
3. Juan Cobos desmiente esta idea; afirma que “como había hecho con su versión de *Hamlet* para el Teatro Español, tuvo que hacerse traducir el texto [de *Chimes at Midnight*] y trabajar su castellano sobre esa traducción ya que él no podía hacer la versión directa” (Cobos 130). Por ser un testigo privilegiado del rodaje de *Campanadas*, no tenemos motivos que nos hagan dudar de la veracidad de esta afirmación. Probablemente Buero se ayudó de traducciones para elaborar sus versiones, pero sin que ello signifique que desconociese la lengua inglesa.
4. A esta dificultad hay que añadir la inexistencia de traducciones precedentes –al menos totales y homogéneas– del texto con el que Buero se

- enfrentaba, lo que hace de *Campanas a medianoche* un ejemplo de “reescritura intercultural” (Zaro 153) y no tanto “intracultural”, carácter que suelen poseer las versiones que cuentan con un buen número de precedentes.
5. En este análisis se han utilizado los siguientes textos: el original entregado por Buero Vallejo (*Campanas a medianoche*) y la transcripción del doblaje de la película editada en DVD por la Productora Suevia Films. Se han consultado, además, los guiones conservados en el Archivo General de la Administración y el que se custodia en la Filmoteca Española. Asimismo, se han manejado las versiones originales en inglés, desde *Five Kings* hasta la del montaje final de la obra, si bien su estudio no corresponde a este trabajo.
 6. Buero Vallejo marca toda esta escena con un trazo y anota al margen, a mano: “¿Se quita?”.
 7. Para reproducir la incorrección con la que el personaje de la Señora Yesca se expresa, Buero Vallejo introduce en sus parlamentos un buen número de faltas ortográficas que destaca subrayándolas.
 8. Escrito a mano por Buero y precedido por un signo de interrogación.
 9. Buero añade en el margen “¿Cambia el orden?”.

Obras citadas

- Benjamin, Walter. “La tarea del traductor”. Trad. Marcos Hernández y Carlos Marzán. *Laguna: revista de filosofía* 2 (1993-1994): 153-64.
- Buero Vallejo, Antonio. “Prefacio”. *Hamlet: príncipe de Dinamarca*. Shakespeare, William. Madrid: Alfil, 1962.
- Cobos, Juan. *Orson Welles, vol. II: España como obsesión*. Valencia: Filmoteca Generalitat Valenciana, 1993.
- Marqueríe, Alfredo. “En el Español se estrenó una versión de *Hamlet*, de Shakespeare, de Buero Vallejo”. *ABC* 16 diciembre 1961: 81.
- Massó, Jordi, y Luis Deltell. “El símbolo perdido: estética y pensamiento en las adaptaciones cinematográficas de obras de Antonio Buero Vallejo”. *Comunicación y sociedad* 25.1 (2012): 217-52.
- Mereguetti, Paolo. *El libro de Orson Welles: colección Grandes Directores*. Madrid: Cahiers du Cinema/El País, 2008.

- Molina Foix, Vicente. "Algunas consideraciones sobre mis traducciones de Shakespeare". *Shakespeare en España: crítica, traducciones y representaciones*. Ed. José Manuel González Fernández de Sevilla. Zaragoza: Universidad de Alicante/Libros Pórtico, 1993. 219-26.
- Montaner Villalba, Salvador. *Estudio temático de Chimes at Midnight y sus precedentes teatrales*. Vigo: Ediciones Cardeñoso, 2003.
- Oliva, Salvador. "Shakespeare en catalán: problemas y soluciones". *Shakespeare en España: crítica, traducciones y representaciones*. Ed. José Manuel González Fernández de Sevilla. Zaragoza: Universidad de Alicante/Libros Pórtico, 1993. 193-217.
- Paco, Mariano de. "Buero Vallejo y el cine". *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX: actas del XI Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral*. Ed. José Romera. Madrid: Visor, 2002. 91-106.
- Riambau, Esteve. "Campanadas a Medianoche/Chimes at Midnight, 1965". *Antología crítica del cine español. 1906-1995: flor en sombra*. Ed. Julio Pérez Perucha. Madrid: Cátedra/Filmoteca Española, 1997. 591-93.
- Valverde, José María. "Confesiones de un traductor shakesperiano". *Shakespeare en España: crítica, traducciones y representaciones*. Ed. José Manuel González Fernández de Sevilla. Zaragoza: Universidad de Alicante/Libros Pórtico, 1993. 187-92.
- Zaro Vera, Juan Jesús. *Shakespeare y sus traductores: análisis crítico de siete traducciones españolas de obras de Shakespeare*. Berna: Peter Lang, 2007.

INSTRUCCIONES A LOS AUTORES. NORMAS EDITORIALES Y ESTILO

1. Los trabajos serán resultado de investigación original que aporte conclusiones novedosas con base en una metodología debidamente planteada y justificada. Solo se admitirán trabajos completamente inéditos que no estén siendo considerados por otras revistas.

2. La extensión no excederá de 9.000 palabras, incluidas notas y bibliografía. El número y extensión de las notas se reducirá a lo indispensable.

3. Los autores harán llegar sus artículos a través de la PLATAFORMA DE RILCE (<http://www.unav.es/publicaciones/revistas/index.php/rilce/index>) y deberán aportar imprescindiblemente: por un lado, título del trabajo (en **castellano e inglés**), nombre del autor o autora, ubicación profesional con su correspondiente dirección postal completa (no la dirección personal del autor/a) y dirección electrónica.

Por otro:

- Archivo en formato Word (en el que **no** debe figurar el nombre ni identificación alguna del autor o autora).
- El texto del original, correctamente redactado en español, con el título en español e inglés.
- Un resumen de unas 150 palabras en español, y su correcta versión inglesa. Este resumen deberá atenerse al siguiente esquema: asunto concreto, metodología y conclusiones o tesis que se mantiene.
- Cinco palabras-clave en español, y su correcta versión inglesa.

4. Los trabajos se someterán a un proceso de selección y evaluación, según el procedimiento y los criterios hechos públicos por la revista.

5. Estilo: los autores se atenderán al sistema de referencia abreviada en texto y notas, y prepararán una lista de “Obras citadas” donde figuren *todos* los datos bibliográficos.

- Referencia abreviada en texto y notas: se indica entre paréntesis el apellido del autor y el número de página, **sin** coma: (Arellano 20). Si se citan **varias obras** de un mismo autor, se distinguen bien por una palabra del comienzo del título, bien por el año de publicación: (Arellano, *Historia* 20) o (Arellano 1995, 20).

Si la identidad del autor es clara en el contexto, basta localizar la cita: “como ha señalado Arellano (20), el teatro de Calderón...” o bien “como ha señalado Arellano (*Historia* 20), el teatro de Calderón...”

- Lista de Obras citadas:

LIBROS: Apellido(s), Nombre. *Título*. Ciudad: Editorial, año.
Arellano, Ignacio. *Historia del teatro español del siglo XVII*. Madrid: Cátedra, 1995.

ARTÍCULOS: Apellido(s), Nombre. “Título”. *Revista* n.º volumen en arábigo.fascículo (año): páginas.
González Ollé, Fernando. “*Vidal Mayor*, texto idiomáticamente navarro”. *Revista de Filología Española* 84.2 (2004): 303-46.

COLABORACIÓN EN LIBRO COLECTIVO: Apellido(s), Nombre. “Título”. *Título del libro colectivo*. Ed. Nombre(s) y apellido(s) del editor o editores. Ciudad: Editorial, año. Páginas.
Spang, Kurt. “Apuntes para una definición de la novela histórica”. *La novela histórica: teoría y comentarios*. Eds. Kurt Spang, Ignacio Arellano y Carlos Mata. Pamplona: EUNSA, 1998. 65-114.

Empleen “ver” en lugar de “cfr.”, “véase”, “vid.” o “comp.”. **En ningún caso** se emplean indicaciones como “op. cit.”, “art. cit.”, “loc. cit.”, “id.”, “ibid.”, “supra”, “infra”, “passim”.

Para **más precisiones** y casos particulares, consulten la versión completa de estas Normas disponible en:

<http://www.unav.edu/web/rilce/informacion-especifica>

SOBRE EL PROCESO DE EVALUACIÓN DE “RILCE”

1. Los originales recibidos son valorados, en primera instancia, por el Consejo Editorial de la revista para decidir sobre su adecuación a las áreas de conocimiento y requisitos que la revista ha publicado para los autores.
2. El Consejo Editorial envía los originales, sin el nombre del autor o autora, a dos evaluadores externos al Consejo Editorial, los cuales emiten su informe en un plazo máximo de seis semanas. Sobre esos dictámenes, el Consejo Editorial decide rechazar, aceptar o solicitar modificaciones al autor o autora del trabajo. Los autores reciben una Notificación detallada y motivada donde se expone, retocado, el contenido de los informes originales, con indicaciones concretas para la modificación si es el caso. *Rilce* puede enviar a los autores los informes originales recibidos, íntegros o en parte, siempre de forma anónima.
3. Los evaluadores emiten su informe según un Protocolo, que incluye:
 - a. un informe tanto del artículo como de los resúmenes;
 - b. una valoración cuantitativa de la calidad (excelente | buena | aceptable | baja) según estos *cinco criterios*: originalidad; novedad y relevancia de los resultados de la investigación; rigor metodológico y articulación expositiva; bibliografía significativa y actualizada; pulcritud formal y claridad de discurso;
 - c. una recomendación final: publicar | solicitar modificaciones | rechazar;
 - d. indicación del plazo máximo de entrega del informe.
4. La fecha de Aceptación Definitiva por parte de la revista incluye el tiempo dedicado por los autores a la revisión final de su trabajo o a aportar la información que se les solicite.

Toda la correspondencia, envío de libros o revistas para su reseña, cheques para pagos, etcétera diríjase a:

RILCE. Biblioteca de Humanidades
Universidad de Navarra. 31009 PAMPLONA. ESPAÑA
T +34 948 425 600. F +34 948 425 636
rilce@unav.es www.unav.es/rilce/

Envío de libros para reseña, y reseñas en América del Norte: Prof. Fernando Plata (Romance Languages. Colgate University. 13 Oak Drive. Hamilton. NY 13346-1398. EE.UU. Email: fplata@colgate.edu)

SUSCRIPCIONES:

ESPAÑA: dos números al año, 20 € (IVA incluido)

EXTRANJERO: dos números al año, 36 € (IVA incluido para UE)

NÚMEROS SUELTOS ORDINARIOS EN ESPAÑA: 15 € (IVA incluido); resto 20 €

RILCE acepta pagos mediante transferencia bancaria a:

Banco Popular
Plaza del Castillo, 39
31001 Pamplona
Cuenta bancaria 0075 4610 19 0600008016

mediante cheque o tarjeta de crédito (indicando 16 dígitos, nombre del titular y fecha de caducidad).

Para transferencias desde fuera de España deben emplearse las siguientes claves:

IBAN ES04 0075 4610 0600008016
BIC POPUESMM

Todo tipo de pagos, a nombre de:

Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, S.A. - Rilce

RILCE está disponible en la Red para suscripciones e información en www.unav.es/rilce/

| | |
|--|--------|
| GABRIEL ANDRÉS JUAN DE LUNA, EL PAPEL DE LA IMPRENTA Y SUS TEXTOS DIDÁCTICO-LITERARIOS: <i>COLOQUIO</i> Y <i>DIÁLOGOS FAMILIARES</i> | 5-21 |
| ESTER BRENES PEÑA APROXIMACIÓN PRAGMalingüística A LAS UNIDADES MODALES EMPLEADAS EN LA EXPRESIÓN DE LA DISENSIÓN Y LA DESCALIFICACIÓN | 22-51 |
| GONZALO CALLE ROSINGANA CONSIDERACIONES SOBRE LA TRANSITIVIDAD EN <i>LA SOMBRA DEL VIENTO</i> : EFECTOS ESTILÍSTICOS | 52-78 |
| JUAN M. CARRASCO GONZÁLEZ INFLUENCIA DEL ESPAÑOL EN LA PROSA BARROCA PORTUGUESA: LOS TIEMPOS COMPUESTOS | 79-96 |
| NATALIA CRESPO HOMENAJE LITERARIO Y CRÍTICA POLÍTICA EN <i>LA PASIÓN DE LOS NÓMADES</i> DE MARÍA ROSA LOJO | 97-119 |
| LUIS DELTELL ESCOLAR Y JORDI MASSÓ CASTILLA <i>CAMPANAS A MEDIANOCHE</i> : UN DESAFÍO ESTÉTICO PARA ANTONIO BUERO VALLEJO | 120-53 |
| EMPAR DEVÍS HERRAIZ CONTEXTOS PARA UNA APLICACIÓN DIDÁCTICA DE LA ENTONACIÓN ATENUADORA EN ESPAÑOL | 154-70 |
| HELENA ESTABLIER PÉREZ LA NOVELA HISTÓRICA ESCRITA POR LAS MUJERES EN LOS ALBORES DEL ROMANTICISMO (1814-1833): CREACIÓN ORIGINAL Y ADAPTACIÓN DE LA LITERATURA FRANCESA EN ESPAÑA | 171-99 |
| MARTA HARO CORTÉS <i>DICHOS</i> Y <i>CASTIGOS DE SABIOS</i> : COMPILACIÓN DE SENTENCIAS EN EL MANUSCRITO 39 DE LA COLECCIÓN SAN ROMÁN (REAL ACADEMIA DE LA HISTORIA). II: FUENTES Y RELACIONES TEXTUALES | 200-23 |
| LUIS MARÍA ROMEU <i>A HONOR</i> Y <i>GLORIA DEL PAN</i> : UNA REVISIÓN A LOS AUTOS FIABLES DE LOPE | 224-46 |

