

Recibido: 18 de abril de 2010.

Aceptado: 2 de junio de 2010.

'ROMEO Y JULIETA' A LA ESPAÑOLA: LOPE, ROJAS ZORRILLA Y OTROS AUTORES

GREGORIO TORRES NEBRERA

Universidad de Extremadura

Resumen

El argumento de la celeberrima tragedia de Shakespeare *Romeo y Julieta* fue conocido en España a partir del relato de Bandello, difundido en el siglo XVI. Sobre él Lope de Vega, primero, y Rojas Zorrilla, después, elaboraron sus respectivas versiones, que se analizan en el presente artículo, además de la del casi desconocido escritor Cristóbal de Rosas. También se hace un rápido seguimiento del mismo asunto en dramaturgos contemporáneos como Pemán, Tono, Paso y Martínez Ballesteros.

Palabras clave: Teatro, versiones diferentes, análisis comparativo.

Abstract

The plot of Shakespeare's famous tragedy *Romeo and Juliet* was introduced in Spain thanks to Bandello's short novel during the XVI century. Starting from it, Lope de Vega and Rojas Zorrilla wrote their own versions, which are analyzed in the present paper, as well as the one written by the almost unknown writer Cristóbal de Rosas. Besides, the same topic is discussed on the work of other contemporary playwrights, such as Pemán, Tono, Paso and Martínez Ballesteros.

Keywords: Drama, different versions, comparative analysis.

Formando triada con *Hamlet* y *Otelo*, la que trata de los desgraciados y ejemplares amores de los jóvenes de Verona es la obra de Shakespeare más famosa entre nosotros, y una de las más traducidas y escenificadas en los dos últimos siglos, eso sin contar las adaptaciones para ópera y ballet (Prokofiev) o las muy diferentes cintas cinematográficas que han recreado esta historia, desde las tempranas de Lubitsch (1920) y Cukor (1936) a la más reciente, y excelente en ambientación, fotografía y música, de Zeffirelli (1968) o la primera, en color, de Castellani (1954). La obra del gran dra-

maturgo inglés ha quedado como el paradigma de los amores apasionados, en la romántica juventud, que encuentran obstáculos heredados y a los que los amantes son ajenos (como una especie de maldición original que los intenta separar) y que acaban venciendo por la vía de la muerte, el único espacio en el que pueden confirmar, para siempre, su amor, proyectado así a la fama sempiterna. O dicho de otro modo, una perfecta simbiosis de eros y thanatos que el *Decadentismo* finisecular intentó por diversos caminos, y que tiene en la triste y apasionada historia de los amantes de Verona su mejor exponente.

Pero el asunto de esos amores jóvenes, con dificultades iniciales por antiguas e irresolubles controversias de clanes familiares, que arranca de unos relatos del Renacimiento italiano, llegó también a la comedia áurea española, y plasmó, al margen de la reelaboración shakesperiana, en dos títulos de Lope y Rojas Zorrilla respectivamente: *Castelvines* y *Monteses*, del primero, y *Los bandos de Verona*, del segundo. También hay un tercer título, *Los amantes de Verona*, de un dramaturgo del que tenemos escaso conocimiento, incluso de la exactitud de su nombre, como fue el sevillano Cristóbal de Rosas, o Rozas (una vacilación fonética que tal vez se explica, y se justifica, por su procedencia andaluza) y a la que me referiré muy someramente.

¿Y cómo adaptaron Lope y Rojas a sus respectivas dramaturgias el argumento de los amores trágicos de la novelita italiana? Antes de responder a esa pregunta con el análisis de las referidas obras, será conveniente recordarle al lector los datos de que dispusieron el madrileño y el toledano para organizar sus respectivas tramas, o dicho de otra manera: qué historia de Romeo y Julieta leyeron en la traducción española de 1589, y en modo alguno en Shakespeare, pues, como bien se sabe, la tragedia del gran genio inglés, aunque compuesta en 1595, no se tradujo al castellano hasta finales del siglo XVIII (1780).

En efecto fue el novelliere Mateo Bandello quien le dio forma más o menos definitiva a esta historia, al recogerla en uno de los varios libros de sus *Novelle* editados en 1544 (en concreto fue el relato noveno del libro segundo bajo el largo y expresivo título *La sfortunata morte di dui infelicissimi amanti che l'uno di veleno e l'altro di dolore morirono, con vari accidenti*). Cuarenta y cinco años después ese relato se difundía en España, a partir de una anterior traducción francesa de 1559: *Historias trágicas exemplares, sacadas del Bandello veronés. Nuevamente traducidas de las que en lengua francesa adornaron Pierres Bouistau y Francisco de Belleforest*, Salamanca, Pedro Lasso Impresor, 1589 (hay una segunda edición, en Valladolid, de 1603). La tercera de las catorce «historias notables» elegidas por el editor dice tratarse de «dos enamorados, que el uno se mató con veneno y el otro murió de pesar de ver muerto al otro» y a quienes ya se les llama respectivamente Romeo y Julieta.

Puesto que los textos del XVII que se van a examinar a continuación parten del argumento bandelliano, y no de la versión shakesperiana, convendrá establecer un decálogo de ingredientes fundamentales de la historia original, para mejor calibrar cómo procedieron, en sus respectivas adaptaciones, los dramaturgos citados:

1. Enemistad familiar previa.
2. Conocimiento de los amantes en el baile de los Cappelletti.
3. Matrimonio secreto.
4. Muerte de Teobaldo (1.^a fatalidad).
5. Destierro de Romeo.
6. Imposición de matrimonio de Julieta con Conde Paris. Recurso del narcótico para evitarlo.
7. Aviso fallido a Romeo (2.^a fatalidad).
8. Romeo llega a la tumba de Julieta. Suicidio por envenenamiento.
9. Julieta despierta y muere de pena.
10. Reconciliación familiar y homenaje a la pareja de amantes, que son enterrados juntos.

1. Lope: *Castelvines y Monteses*

La obra de Lope, tan interesante como desconocida (aunque de ella se hizo un montaje escénico para la vigésimo séptima edición del Festival de Almagro —2004— a cargo de la compañía de Jesús Estruch, con dirección de Aitana Galán) se publicó en la parte xxv de *Comedias del Fénix*¹ y fue compuesta entre 1606 y 1612. Es una particular versión del relato bandelliano hábilmente adaptado a los cánones compositivos de la comedia nueva, hasta hacer de la historia de amores desgraciados y trágicamente acabados una comedia (casi) de enredo, con el obligado final feliz del conflicto inicial.

Lope diseña una historia con tensión, pero con final feliz, de lo que en su punto de partida era una historia trágica de desgraciado final. Reelabora, en fin, una comedia de un relato originalmente trágico.

Lope arranca la acción en el baile de máscaras en el que se conocerán los amantes, un inicio que si bien está en Bandello, es tan parecido a tantos otros en que, de forma casual, en una calle o a la entrada de una iglesia el galán y la dama se ven y se enamoran. Roselo, de los Monteses, procura

¹ *Tragicomedia Castelvines y Monteses*, perteneciente a *Parte veinticinco, perfeta y verdadera, de las comedias del Fenix de España Frey Lope Felix de Vega Carpio*, Zaragoza, por la Viuda de Pedro Verges, a costa de Roberto Devport, 1647, fols. 279-331. El texto adaptado del 2004 fue editado en 2005 por Editorial Fundamentos y la RESAD, al cuidado de Darío Facal.

colarse, bajo disfraz, en la casa de los Castelvines, que celebran colorista y concurrida fiesta en su palacete particular. Sabremos de inmediato, por boca del gracioso criado Marín, que Castelvines y Monteses están seriamente enemistados y enfrentados. Y también desde un primer momento Lope propone, por boca de Roselo, la solución a la que se caminará en el suceder de la trama: una alianza de ambas familias enemigas, por un casamiento, sería el mejor modo de acabar con enfrentamientos ancestrales. Y complementariamente Lope nos hace partícipes del clima de tensión intensa que preexiste en el espacio urbano de Verona entre los dos bandos por la retahíla del gracioso, que exagera el enfrentamiento entre los de una y otra familia, haciéndolo extensivo a perros y gatos de la ciudad.

La acción avanza porque Roselo se perfila como galán atrevido, impulsivo (las notas de la arrogante juventud). Pronto conocemos algo de la otra parte, los Castelvines seniors y la dama que centrará el conflicto, Julia, cortejada por su primo Octavio. Inicialmente se plantea un casamiento endogámico en el seno de los Castelvines, que va en contra de la hipótesis conciliatoria de Roselo. La valentía del galán le lleva a aparecer a rostro descubierto ante el mayor de los Castelvines, Antonio, y a que el otro viejo Castelví, Teobaldo (padre de Octavio), lo defienda, pues nota en el joven Roselo indicios de no odiar como odian sus padres o su casta. Nuevo signo que Lope deja caer para que esperemos el final conciliador. Si Antonio cree que la presencia en la fiesta de Roselo debe entenderse como un ultraje, Teobaldo, en cambio, considera que es un honor. Tenemos así una inicial división de opiniones dentro de uno de los dos grupos en liza, lo que indica que las posturas tajantes pueden matizarse muchísimo. Aunque, para animar el conflicto, la posición de Teobaldo cambie luego, y resulte ser Antonio el más contemporizador de ambos hermanos.

Nada más verse los jóvenes, cada uno desde su territorio, se sienten profundamente atraídos por sus respectivos encantos, como ocurre en tantos ejemplos del género. Pero Lope quiere llevar pronto las aguas de la trama al molino del enredo, y así Roselo encanta, a la vez, a dos mujeres, a Julia y a su prima Dorotea. Pero no olvidemos que Lope ha procurado que a la fiesta lleguen dos galanes, Roselo y Anselmo (íntimos amigos y del clan de los Monteses), que se sitúan, emparejados, dentro del espacio familiar de los Castelvines. El inevitable emparejamiento final, coronado en doble matrimonio, ya se perfila en esa primera situación de los personajes en la escena.

Pero volviendo a la pareja Roselo-Julia, Lope introduce el tercer lado del triángulo en la figura de Octavio, el galán presuntuoso, y en el fondo, despistado, ingenuo. Octavio se queja en vano, y Julia manifiesta clara preferencia por Roselo. Surge así una curiosa escena en la que Julia lleva la iniciativa (faceta fundamental en toda la obra): un discurso amoroso bidirec-

cional, que estando aparentemente dedicado a Octavio (que ingenuamente se queda satisfecho con ello) realmente va dirigido a Roselo, a quien Julia, y a escondidas, ha tomado una mano, o sea, un evidente y metonímico contacto físico que presupone iniciativa, elección y entrega. Todo el diálogo que sigue, a tres bandas, es un prodigio de finura humorística: un triángulo movido desde la mujer, que emite un discurso que decodifican, por su lado, los dos amantes, el deseado y el utilizado. Acaba la secuencia con el motivo de la prenda de amor, el anillo (símbolo del desposorio) que Julia pasa disimuladamente a Roselo, además de invitarle a una cita, a solas, en el huerto de su casa y en la media noche (cita/secuencia que Lope pudo tomar de *La Celestina*, aunque estaba en Bandello). Hasta tal punto Lope ha concedido la iniciativa a Julia en esta ocasión, que ella misma comenta «pienso que el galán fui».

Antes de esa entrevista de los enamorados, Lope inserta la obligatoria secuencia entre la damita y su criada-confidente, que le informa de la peligrosa identidad de Roselo (porque es Montés) y la invita a olvidar ese repentino enamoramiento y a anular la proyectada cita en el *locus amoenus* del jardín, a lo que naturalmente Julia se niega. En medio de la agitación de la dama por el conflicto en el que se siente metida, Lope no pierde comba para cumplir con el requisito de emparejar también a la criada Celia con Martín, del que la mujer ya se siente arrobada. Julia se mueve en la difícil tesitura de rechazar al amante o amarlo pese a las dificultades. Por lo pronto encarga a Celia que investigue si Roselo ama a alguna otra mujer (la proverbial curiosidad femenina que en tantas comedias pone en marcha un enredoso operativo) encargo con el que se da por finalizada la primera secuencia del acto, y queda planteado el enredo amoroso acompañado del casi seguro conflicto familiar.

La secuencia siguiente nos pone en contacto con el grupo familiar de los Monteses al aparecer en el tablado el padre de Roselo, que retorna a la ciudad desde el ocio aldeano en la amena casa de campo en donde Lope hará confluír a todos los personajes (es decir, fuera del espacio agresivo que es la ciudad de Verona) en el momento de la solución final. Es una secuencia meramente informativa acerca del odio entre las dos familias veronenses, y de transición entre la conversación confidencial de Julia con Celia y de Roselo con Anselmo. Lope también aprovecha la escena para plantear las inquinas, envidias y ataques de los criados, entre sí, murmurando el uno del otro ante su amo: en este caso el *prudente* Lidio arremete contra el *aprovechado* Marín, responsabilizándolo de las correrías inmorales de Roselo, que tanto pueden preocupar a su padre. Lope muestra la hipocresía de los criados, sus sordas invectivas, su envidia (otro posible eco de *Celestina*) que se resumen en esta sentencia de Marín: «el que tratare verdad/ medrará poco sirviendo».

Retornamos a Roselo, que ahora va a comentar su encuentro y cita con Julia, al fin una Castelví. Anselmo, en correspondencia con lo que antes ha intentado Celia, procura disuadir a su amigo de que prosiga sus relaciones con la hija del enemigo familiar. Roselo, sin embargo, se ratifica en retar el destino, las convenciones sociales, y verse con Julia, para lo que pide la ayuda del amigo y del criado.

Roselo acude, pues, a la cita con Julia para confirmarle su amor, su intención de desposorio, aún sabiendo que tiene todas las circunstancias en contra, porque piensa además (como había sugerido Bandello y Lope había planteado ya al comienzo de su obra) que la unión que propone Roselo podría ser el primer y decisivo paso para la amistad entre las dos familias. Quedan decididos los dos en un casamiento secreto, como en el texto italiano. Con la despedida y el abrazo de los amantes se acaba el acto primero.

El acto segundo nos sitúa inicialmente en la iglesia en la que se va a dar un episodio más de la inveterada enemistad entre las dos familias: dos mujeres de un bando han ocupado los sitios preferentes de las mujeres del otro, originando una ofensa de menor alcance. Un incidente trivial que pondrá en marcha de nuevo el enfrentamiento caínita entre Castelvines y Monteses. El personaje que ahora se siente ofendido, magnificando el hecho, es Teobaldo, el mismo que en el acto primero aconsejaba prudencia y sensatez a Antonio. Lope ejemplifica en este personaje la diferencia que hay entre la teoría y la práctica, lo que va de lo pintado a lo vivo. La acción se detiene en este punto, premonitorio de males, para que sepamos, por la narración de Roselo al regresado Anselmo, una información preciosa: el desposorio secreto de los amantes se ha cumplido días ha (en el intermedio madurativo entre la jornada primera y la segunda) y, como en Bandello, los esposos se ven en secreto cada noche en el aposento de la mujer, encuentros —lo que ya es innovación lopiana— que Julia disimula, honestamente, con su primo Octavio, para que su «trangresión» no sea sorprendida, departiendo con el galán de conveniencia entre las diez y las doce de la noche, por el mismo portillo que da al jardín, sin pasar de las corteses palabras, para luego entregarse apasionadamente a su ya marido, llegada la medianoche.

Se reanuda la acción con la riña armada entre Castelvines y Monteses, como estábamos esperando, organizados en dos grupos, y Roselo se coloca estratégica y simbólicamente en medio (situación también tomada de Bandello) de ambos grupos de espadachines. Roselo quiere evitar el enfrentamiento a toda costa, aclarar la ofensa, si es que la ha habido, y procurar las reparaciones necesarias, pero Octavio le ataca con dureza verbal hasta que Roselo responde a la provocación e hiere mortalmente al primo de su esposa, a un Castelví (y seguimos, básicamente, en el esquema que presta la historia leída). Acude de inmediato el gobernador de la ciudad acompa-

ñado de un capitán, se detiene a Roselo y testifican a favor de su inocencia la misma Julia y su criada Celia, pese a que no han sido testigos del suceso: testimonio falso para salvar al amante, que es iniciativa de la mujer, recurso que pertenece ya a la inventiva española. El gobernador decide desterrar al homicida en defensa propia, hasta tanto se atenúen los ánimos exaltados entre los bandos de Verona. En esta acomodación de la acción a la sagaz iniciativa de la muchacha enamorada empieza Lope a divergir de Bandello. Así, además, Lope se libera de uno de los galanes en liza, dejando libre el meollo de los casados en secreto, pues tal situación, con la presencia de Octavio, ponía el status moral del asunto en una dimensión comprometida.

La entrevista de los dos enamorados, antes del inicio del destierro, es un ejemplo retórico más del acostumbrado lenguaje amoroso, de cuño petrarquista, que se dirigen galán y dama, tal como nos tiene acostumbrados la comedia nueva, y de su réplica, en clave de ironía imitativa, en el contrapunto de la pareja de criados. Las dos parejas, en el *locus amoenus* del jardín de Julia, y en perentorias circunstancias, se prometen mutua fidelidad. Roselo se reafirma en su condición de fiel esposo («y como en presencia he sido/ el mismo seré en ausencia») que antes preferiría ser atravesado por las espadas castelvinas que alejarse de su esposa, o mejor morir con ella, ya que «las vidas mueran/ que no apartarán las almas/ los que mi muerte desean,/ porque los cuerpos dividan/ que no hay en las almas fuerza»; más aún: si Julia está enojada por la afrenta inferida a su familia (homicidio de Octavio) debería ser ella quien ejecutara al amado, en aras de una fidelidad más allá de la misma muerte, pues Roselo se afirma en su inocencia ante el doloroso incidente. Paralelamente, pero en contraste evidente, escuchamos el parlamento del criado-gracioso Marín que dirige a Celia, criada-confidente de Julia, dentro del emparejamiento contrastado tan habitual en la comedia del XVII. Marín, que había huido, con Roselo, del incidente y muerte del castelví insolente, se expresa en estos términos, que quieren ser una exculpación de su posible cobardía, e, imitando a su señor, también pide ser agredido por su ocasional dama:

MARÍN.—	Si por dicha estás enojada, Celia, de que he sido tan gallina, que apenas vi la pendencia, cuando me subí a la torre, y en los capiteles de ella dije que era de corona para provocar la iglesia, vesme aquí. Con esta daga
---------	---

tu mismo pecho atraviesa,
 porque, si me das a mí,
 no des lugar que te prendan.
 ¿No respondes?

A ambas propuestas escuchamos las respectivas contestaciones. Julia, por su parte, afianza la fe en su amante (fe que luego Roselo va a creer traicionada) afirmando rotunda algo de lo que tomará nota Celia, para imitarla con no poco humor. Primero Julia dice:

Yo no tengo ya otro padre,
 ni otro remedio me queda.
 En ti consiste mi amparo:
 basta que tú me defiendas.
 Tú eres el bando que sigo,
 no el que mis padres profesan.
 Castelví soy en el cuerpo,
 y en alma soy Montesa.

Y a continuación Celia espeta a su pretendiente en unos términos que son el envés del discurso de su señora:

Quien por ti, Marín querido,
 de su casa no se acuerda,
 ni estima su ropa blanca
 ni sus vidros de conservas,
 ¿por qué he de querer, me di,
 que bravo y valiente seas,
 que a serlo, pudiera ser
 matarte en esta pendencia?

Créeme, que los galanes
 han de ser desa manera:
 gallinas para durar
 y darlas para comerlas.
 Los cobardes son secretos.
 Los bravos, con sus bravezas,
 desvelan a la justicia
 y la vecindad despiertan.
 Más te quiero yo gallina
 que si Rodamontes fueras;
 las gallinas, Marín, ponen
 vestidos, joyas, cadenas;
 los gallos quitan y riñen.
 celan, sacuden y mesan.
 Matarte yo no es posible

de la suerte que me enseñas.
Aquí tengo a tu servicio
las llaves de la bodega.
Saca de lo tinto sangre,
que yo no tengo otra prenda
que me ampare. Tú eres bando
que sigo, para que creas,
que soy Marina en el alma,
aunque en el cuerpo soy Celia.

Parlamentos en los que debemos notar el pretendido parecido de sus dos respectivos versos finales: encendido e idealista en Julia; provocador de sonrisa en Celia.

En todo momento, y en esta comedia, Julia parece ser el miembro más decidido de la pareja (lo que no se podría decir en el modelo bandelliano) y es quien mueve los hilos de la trama y a la que se le ocurrirá la estrategia final para forzar un arreglo y un consabido desenlace feliz. Ella ha sido la que ha decidido testificar, aún cometiendo falsedad, para evitar la condena mayor de su amado, y es quien lo incita a verse cada noche mientras se soluciona la orden de destierro. Y naturalmente que Lope también tiene que procurarnos la complicidad humorística cuando la pareja de criados quiere emular las promesas de fidelidad, en medio de muchas circunstancias en contra, de sus amos y modelos. Por ello, cuando el irónico Marín asegura a Celia que se mantendrá firme en su amor, si no encuentra por el camino un acicate mayor, la criadita, en deliberada correspondencia, hace un alarde de ironía humorística y le asegura, refiriéndose a su firmeza amorosa, que

no lo está tanto una rueda,
una nube, un viento, un dado
como yo, mientras tú quieras.

objetos todos que simbolizan proverbial mudanza: lo contrario de lo que se parece afirmar.

Julia ha de inventarse un excesivo dolor por un pretendiente, y pariente, que nunca quiso (el muerto Octavio) para proteger al homicida y, sobre todo, para proteger su secreto matrimonio, lo que también estaba sugerido por Bandello, pero de forma más acusada en Lope. Se alinea así con tantas mujeres de la comedia barroca que ponían en marcha trazas y ardidés que hicieran viable encuentros amorosos burlando vigilancias y hasta amenazas paternas. Lo que incluye hasta la dilogía intencionada en su discurso: así cuando Julia echa en cara al padre que sus rencillas le han dejado sin esposo, no sólo está refiriéndose (aparentemente) a Octavio, sino, sobre todo, a Roselo, pues si uno es cadáver, el otro es obligado prófugo. Al mismo tiempo

Lope señala en esta queja los inconvenientes de enconados enfrentamientos de grupos que se dilatan, irrazonablemente, en el tiempo. Por otra parte la excusa de Julia introduce otro motivo de conflicto en la comedia (que Lope toma de la fuente italiana): que Antonio prepare el casamiento de su hija —creyendo consolarla— con el conde Paris. Claro que, a cambio, Lope aprovecha el punto de vista del anciano Antonio para lanzar un dardo envenenado contra la tantas veces cantada inconstancia de las mujeres:

Es en toda mujer sol que se esconde
el muerto esposo. Todo queda ciego.
Mas si otro sale en el siguiente día,
luego se olvida el que llorar solía.

Con la aparición del nuevo contrincante amoroso de Roselo (una vez eliminado Octavio) Lope se aparta levemente del argumento-fuente y lleva el agua de la trama a su molino particular. Entre Paris y Roselo hay una amistad, y una lealtad, que se puede ver truncada al disputarse, para el matrimonio, a la misma mujer. Parece apuntarse aquí una posible derivación de enredo y triángulo amoroso que, sin embargo, no prospera. Reconduciendo la trama al modelo bandelliano, al serio contratiempo del destierro de Roselo se le suma ahora el obstáculo del nuevo matrimonio que amenaza la secreta unión de los esposos. Así, con ese matiz, Lope retorna, como digo, al patrón argumental fijado por el novelista italiano, pero sólo hasta cierto punto, pues en la versión española Roselo duda de la lealtad de Julia, cree que ha sido un engañado más, como —piensa— lo fue Octavio y que la dama es la que ha promovido el enlace de conveniencia con el Conde. Así el final de la segunda jornada se separa radicalmente del original, pues Roselo, airado contra Julia, se propone vengarse de su afrenta con una afrenta similar, desbaratando de ese modo el juramento de fidelidad que le había hecho a la muchacha: si ella lo ha utilizado para eliminar a Octavio y a él mismo, Roselo le pagará con la misma moneda, casándose con la primera mujer que se tope, en cuanto llegue a Ferrara. Posibilidad que no pasa de intención y que Lope aborta muy poco después, salvo un brevísimo galanteo con una dama llamada Silvia, y un conato de disputa con otro galán que pretende a la misma mujer. Son contaminaciones argumentales de tantas comedias de tensiones entre amantes que Lope inventó, desarrolló y entrecruzó en su dilatada producción.

Con esa situación se encara la tercera y resolutive jornada, en la que Lope sigue los jalones argumentales de Bandello, pero imprimiéndole su sello personal. Julia ha pedido ayuda al prudente fraile, que le proporciona el bebedizo anestésico que conocemos, pero, a diferencia de lo que ocurre en el relato y en la paradigmática versión shakesperiana, ese extremo lo

conoce Roselo, por directa información de su amigo Anselmo, que ha sido comisionado para ello. Romeo se dirige a toda prisa a Verona, para rescatar del mausoleo familiar a su amada. Entre tanto, en una secuencia totalmente nueva en Lope, el Conde Paris se lamenta de su desgraciada suerte ante el Señor de Verona. Pero, de pronto, Lope da un quiebro inesperado, y saca a relucir un atrabiliario casamiento de conveniencia: el viejo Antonio Castelví se propone casar con su sobrina Dorotea, para que no se pierda la riqueza de ambas casas, de la suya y de la de su hermano (los nobles defendiendo su patrimonio a fuerza, incluso, de desaconsejables enlaces endogámicos). Como contrapunto del matrimonio armónico de Julia y Roselo, se introduce una nueva manifestación del matrimonio inarmónico de viejo y niña.

Julia despierta en el panteón, y no sabe dónde está; duda incluso de si está viva o muerta. A poco llega al mismo lugar Roselo con su amigo y su criado. La coincidencia de una y otros en lugar tan extraño convierte el texto en una secuencia algo cómica, por el proverbial miedo que expresa el criado en tan extraño y lúgubre lugar. Roselo rescata a Julia, quien una vez más decide cómo resolver la situación: se recogerán en la casa de campo de su padre, disfrazados de villanos. A partir de aquí ya Lope camina por sus fueros. Nos desplazamos a la casa de recreo de los Castelvines en donde se han de celebrar los nuevos desposorios, según comentan dos aparceros de la finca, un padre (llamado precisamente Belardo, el sobrenombre tras el que tantas veces se ocultó el mismo Lope) y un hijo joven. El dramaturgo necesita inventar una secuencia intermedia para crear ambiente y dar tiempo a que en ese lugar se reúnan todos los personajes, pues allí, lejos del muy tenso y agresivo espacio de Verona, será dónde se ha de producir el feliz desenlace, pero también le da pie para que, en boca de Tamar, una de la aldeanas, se critique la situación, totalmente desequilibrada, ilógica:

Todo el mundo se casa, y todo el mundo
anda al revés: los mozos a la tierra
y los viejos al tálamo. No envidia
la boda de la hermosa Dorotea,
que más tengo en tener buena esperanza
que quien ruin posesión tiene y alcanza.

Entiendo que esta secuencia tiene la finalidad de crear un clima, un ambiente, en el que ahora, insólitamente, se van a mover, vestidos de villanos, los protagonistas del drama, vuelto así en comedia de enredo. Lope necesita crear un lugar común, y nada hostil, para que se facilite la solución positiva del conflicto.

Así la comedia deriva por el esquema de la comedia villanesca, con el enredo que supone: a) el disfraz de los recién llegados; b) la confluencia de

todos (novios, padres, parientes) en la misma quinta de labor. Más el motivo entremesil del viejo a punto de desposar con mujer joven (aunque tampoco este asunto pase de conato de acción secundaria).

Pero Lope aún va a dar un giro mayor a su trama —ya desenganchada del todo del modelo narrativo— y explota toda la comicidad que la nueva situación creada le presta: por ejemplo que la Julia decidida de esta comedia se finja espíritu que desde el piso de arriba habla al padre, y así logra la primera condición para el desenlace positivo: que Antonio Castelví perdona a Roselo Montesco su homicidio, y, de paso, muestre voluntad en acabar con la enemistad entre las dos familias. La añagaza de la muchacha es providencial pues Roselo y Anselmo, junto con Marín, acaban de ser apresados por las gentes de Teobaldo, quienes los llevan ante el mismo Antonio, gozoso de venganza. Pero todavía hay una nueva ocasión para rizar el rizo. Antonio, puesto que cree muerta a Julia, ofrece a su hermano que case a Dorotea con Roselo, lo que sería un equivocado trueque de parejas, que inmediatamente suscitará los celos de Julia y de Anselmo (que se quedarían, así, desparejados). El final, como siempre, es un tanto convencional, improvisado, y con triple emparejamiento. París queda definitivamente descolgado, pues al fin ha sido una réplica funcional de Octavio: el tercero (virtual) en discordia.

2. Rojas Zorrilla: *Los bandos de Verona*

En 1640 Rojas Zorrilla fue el poeta dramático elegido para inaugurar el espacio escénico del Coliseo del Buen Retiro con su comedia *Los bandos de Verona*, el segundo momento en que se escenifica la historia trágica de los dos amantes por un dramaturgo español (el texto se recogió cinco años después en la *Segunda Parte* de las comedias del toledano²). Veamos esta segunda versión, que según Cotarelo se inspira en versiones anteriores a Bandello del relato, debidas a la obra *Mariotto* y *Gianozza* de Masuccio Salernitano y *Giuletta* y *Romeo* de Luigi da Porta.

Dos mujeres, Julia y Elena, reunidas para compartir, en mutua confidencialidad, sus cuitas amorosas: la una (Julia) porque lamenta un amor con serias dificultades; la otra (Elena) porque se duele de que es desdenada

² La primera edición de esta comedia se registra en la *Segunda parte de las comedias de don Francisco de Rojas*, Madrid, Francisco Martínez, 1645, fols. 21r-42v. Hubo varias ediciones sueltas del texto y fue numerosas veces representado hasta inicios del siglo XVIII (por ejemplo se tiene documentados 38 montajes en ese siglo, sobre todo en la década de los diez y de los treinta): fue un texto de éxito (cf. el trabajo de González Cañal referido en la nota 4 y Luciano García Lorenzo: «De la fortuna escénica de Rojas Zorrilla en los teatros de Madrid», *Revista de Literatura*, 137 [2007], págs. 235-247).

por su propio esposo. Julia explica la discordia entre los Montescos y los Capeletes. ¿Qué relación hay, previa, entre estas dos mujeres?: son amigas pese a pertenecer a los respectivos troncos de las dos familias en liza, pues Julia es de los Capeletes y Elena de los Montesco; la primera ha sufrido, en un torneo, la muerte de su hermano provocada por el padre de su amiga. Lo cuenta con todo detalle, en una larguísima tirada versal, la entristecida Julia. Como resultado de aquel primer accidente, ha surgido el odio y el deseo de venganza entre unos y otros, hasta que un Montesco, Alejandro, irrumpe violentamente en la casa de Julia y pretende atropellarla, al no hallar al padre, contra el que realmente dirige su venganza. Al ver a Julia, Alejandro Romeo detiene su homicida intención, se queda como absorto o encantado al contemplar a la mujer, y a partir de ese momento la pretende, insistente, como marido, por encima de las diferencias de bandos que los separan. Y a esa situación se une otro obstáculo, y es que Julia es igualmente pretendida por su primo Andrés Capelete. Es Julia quien resumen su difícil situación con una imagen emblemática y metafórica que entenderemos mejor cuando la veamos proyectada al final de la comedia: la fortaleza sitiada por el amante:

De suerte que un enemigo
sitiando una fortaleza
a desembocar mis ojos
(foso de mi amor) se acerca.
Si el socorro de Alejandro
voy esperando que venga,
¿cómo si le estorban tantas
artificiales trincheras?

En una larga y discursiva escena, dividida en dos partes por la intervención del gracioso que cuenta un ocurrido algo escatológico, los personajes se alargan en argumentar sobre qué sea preferible en una relación de pareja ya agotada, el olvido o el desprecio. Y todo para que Elena se integre en este póker de amores, al declararse despreciada por su esposo el conde Paris (personaje procedente del relato originario que aquí se presenta ya, de entrada, como un galán negativo). Tan largo preámbulo da paso a un enredo que se inicia cuando en el mismo lugar, la casa de Julia, aparecen los Capeletes Antonio y Andrés, padre y prometido de la contristada muchacha. Un incidente que también mueve a la comicidad (el descubrimiento del gracioso escondido, que justifica su presencia en aquella casa fingiéndose albañil que ha ido a retejar el tejado) sirve de preámbulo a una larga secuencia en creciente tensión y organizada en dos partes: a) la triple declaración de Paris a Antonio: se siente de su bando, declara el error de haberse casado con una Montesco, como es Elena, de quien quiere separarse mediante anulación

del matrimonio, o en su defecto, asesinándola, y manifiesta su preferencia por Julia, deseo al que el viejo Antonio, profundamente halagado, se pliega con gusto, pensando que le va a ser fácil doblegar la voluntad de su hija y neutralizar las pretensiones de su sobrino Andrés; b) todo esto es escuchado por los escondidos (Alejandro Romeo, Julia y Elena) y el enfrentamiento armado entre los Capeletes allí presentes y el Montesco, ayudado por su amigo Carlos, no se hace esperar. En la refriega a espada Paris resulta desarmado y a merced del arma de Romeo, pero Elena, la despreciada Elena, intercede por la vida de su marido, y le dice a su propio hermano: «¡No soy tu sangre, si matas/ al que es mi esposo y mi dueño» Paralelamente Romeo salva la vida del padre de Julia, que está a punto de ser acuchillado por el otro Montesco. Parece que la piedad se va abriendo camino sobre el odio en los bandos de Verona. Así acaba la jornada primera.

En la siguiente jornada Alejandro Romeo intenta un paso más en su propósito de ser el marido de Julia: raptarla. Para ello le hace llegar un billete con el gracioso Guardainfante, que —fatal equivocación— se lo entrega a Elena, en vez de a Julia, de modo que la Capelete conocerá tarde las intenciones liberadoras de su amante. Entretanto el padre de Julia presiona cruelmente a su hija, forzándole a elegir estado y casándola con el conde Paris, o, en su defecto, con otro del mismo bando, el primo Andrés, conversación que es oída por Guardainfante, escondido bajo un bufete, y que luego podrá contar a su amo. Julia rechaza ambas proposiciones y repite su deseo de casarse con Alejandro, opción que Antonio no puede consentir, pues se trata de un enemigo del otro bando, y ante la insistencia de la hija, sólo le queda la alternativa de procurar su muerte, invitándole a tomar un veneno (que, en realidad, es sólo un potente narcótico) y enterrarla en el mausoleo familiar ubicado en una iglesia cercana, en donde la espera Alejandro para escaparse juntos.

En la intensa conversación entre padre e hija, cada uno defendiendo su punto de vista, Julia afirma su voluntad autodeterminista («Yo soy mía») a la que se opone la necesidad del padre de responder al código del honor y a la imposición social de ser representante cualificado de uno de los bandos de la ciudad, irreconciliable con el otro («Pero tu honor es sólo mío»), controversia que ya había utilizado Lope, pero en términos menos agresivos y trascendentes. Por ello se produce una polarización de posturas cuando ambos, hombre y mujer, padre e hija, quieren hacer valer su libertad en aquella sociedad tan coercitiva con las féminas:

JULIA.— Albedrío para amar
me ha dado el cielo benigno.
ANTONIO.— Y para darte la muerte,
también me ha dado albedrío

En esta versión, y ante las pocas salidas que le deja su propio padre, la dama asume la decisión de suicidarse y, cuando menos parecía que iba a ceder, ingiere el veneno que su padre ha colocado junto al puñal. Para Antonio, para el Conde, para el gracioso y para Alejandro Romeo Julia está muerta (aunque realmente no sea así) y por tanto el conflicto se tensa sobre la escena. La víctima de uno de los bandos que desencadenaba el fatal conflicto, en el texto de Bandello y en la versión de Lope, aquí se sustituye por el de la misma Julia, ya que la muerte del hermano de la protagonista es anterior al comienzo de la acción. Pero sabremos después que la muerte de Julia, como en todas las versiones, es sólo una muerte aparente, y eso, desde una sublimación poética de raíz neoplatónica, lo intuye el encendido y enamorado Alejandro: si él sigue vivo, es porque Julia lo está, pues no sería admisible en modo alguno que una muera y el otro permanezca con vida. Así el amante decide ir a la iglesia donde está depositado el cuerpo yacente de Julia para resucitarla (*contrafactum* del mito de Orfeo y Eurídice). Y al mismo lugar se dirige Andrés, pero con otras intenciones más perversas: secuestrar el cuerpo de la que sabe viva, y sólo dormida, porque él había sido quien proporcionó la planta adormidera, haciéndola pasar por tósigo bebedizo. Allí coinciden ambos, uno por amor, y otro por venganza y desamor.

Alejandro y el criado logran rescatar el cuerpo inerte de la mujer, sacarlo de la tumba al tiempo que el amante echa sobre ella una larga retahíla de versos y lamentos, hasta que el gracioso Guardainfante intuye que la muchacha está sólo dormida, e inicia una jocosa tarea para volverla en sí, llamándola a voces y asperjando sobre ella el hisopo con agua bendita, hasta que, en efecto, Julia despierta de su largo sueño.

Llega el momento de la huida, que podría ser una solución, y un final, pero la casualidad o la fatalidad complican la situación que derivará, desde ahora y a lo largo del acto siguiente, en una compleja maraña de acciones. En la complicidad de las sombras nocturnas vuelve a haber un trueque de parejas: Elena es la que escapa con Alejandro, en tanto que Julia marchará agarrada, por equivocación, a la capa de Andrés. El rescate ha sido un fallo antes que un éxito. Así concluye el acto segundo.

El acto tercero se aleja considerablemente de la pauta marcada por Bandello. Rojas complica en demasía la situación, hasta el punto de convertir el drama en un relato escénico de aventuras. Los huidos por el monte (Alejandro y Elena) van siendo cercados por los Capeletes, y Romeo se resiste a huir, sino que decide volver sobre sus pasos para recuperar a la perdida Julia. Mientras, el amigo del Montesco, Carlos, procurará poner a salvo a Elena, a la que también acaba perdiendo en el mismo bosque.

La secuencia siguiente nos muestra a Julia vagante y perdida por el monte, huyendo de quienes —ignorando que vive y creyéndola enterrada en la cripta— van tras la vida y persona de su amante. Acaba topándose con Antonio, su propio padre, que la toma como aparición (pues la piensa muerta de seguro) y esa errónea interpretación pensará la mujer utilizarla en su beneficio (punto de unión con la versión de Lope). Pero la llegada del conde Paris, menos impresionable que Antonio Capelete, desbarata esa posibilidad, si bien es el mismo personaje quien mejor comprende a Julia, porque no está dispuesto a sentir en su persona el desprecio que él mismo siente por Elena (es un modo de aprovechar el doble emparejamiento cruzado que se da desde el comienzo de la obra). Antonio toma una drástica decisión que arrancarían probablemente de *La vida es sueño* calderoniana: Julia quedará encerrada en lo más alto de una gran fortaleza piramidal, oculta a la luz y al mundo, y para todos, salvo para Paris, Julieta habrá muerto para el siglo. Prisión de por vida que ha de compartir con Elena (Rojas parece, en realidad, dividir la heroína bandelliana en dos mujeres complementarias).

La acción se complica con el asunto colectivo de una auténtica batalla, en las afueras de Verona, de los dos bandos contendientes. Éste es otro asunto que Rojas, aún inspirándose en Bandello, lo desarrolla como telón de fondo de este desenlace próximo al gran espectáculo (al fin la obra se representó contando con las posibilidades escenográficas del coliseo palatino del Retiro: todo un montaje palaciego). Poco a poco la situación de los dos bandos queda de este modo: los Capeletes se repliegan al interior de la fortaleza, teniendo consigo tres rehenes (Julia, Elena y Carlos) y los Montescos se aprestan a sitiarla o a asaltarla. Los primeros bombardeos sobre la fortaleza bastan para que Antonio pida rendición y se señale a sí mismo como único causante de la lucha de bandos. Pero Alejandro Romeo no está dispuesto a ceder y exige la destrucción de todos los Capeletes allí encerrados, porque no sabe que entre ellos está Julia, Elena y su amigo Carlos. Los dos últimos también se asoman a la torre, junto con el Conde, para solicitar la clemencia del sitiador, quien sucesivamente argumenta en contra para justificar la furia y la potencia arrasadora de su odio, porque (nótese la perversidad del argumento) «perdonar mucho es hacer/ al poder un menosprecio», a lo que Carlos le opone esta otra razón: «Y castigar mucho es/ manchar el poder». Discusión que se amplifica en estos otros dos emblemas: aduce Alejandro, que se deja llevar de una incontrolable pasión de venganza, que «el perdón hijo bastardo/ es del valor y el esfuerzo», a lo que responde el sitiado, y amenazado de muerte por el ansia vengativa de Alejandro: «y también es el castigo/ hijo natural del miedo». Cuando todos los sitiados parecen haber agotado, con sus súplicas y argumentos, la posibilidad de piedad

en Alejandro, no le queda otra opción al viejo Antonio que hacer valer el escudo y la razón de su hija, por segunda vez rediviva para Alejandro Romeo. Basta la presencia de la mujer para que todo se arregle, para que Alejandro ceda en su inquina, Antonio en su negativa de consentir el casorio y cesen de una vez los bandos enfrentados en la ciudad de Verona³.

3. Otros autores

Antes de pasar a las glosas modernas de la trágica historia, que sí toman el texto de Shakespeare como referencia de partida, haré una brevísima consideración acerca de la tercera comedia del xvii inspirada en el mismo asunto, y debida, como se decía al comienzo, al casi totalmente ignorado Cristóbal de Rosas/Rozas, dramaturgo sevillano, que, curiosamente, es el que menos se separa de la historia según la contó Bandello. Su comedia, *Los amantes de Verona*, se recogió por única vez en la *Parte xxiv de Comedias Escogidas* (Madrid, Mateo Fernández, 1666). En ella se altera el nombre de las dos familias enfrentadas, que ahora se llaman, de acuerdo con un conocido referente histórico, Güelfos y Gibelinos, y, como concluye Rafael González Cañal, el único crítico que se ha acercado a este tercer texto, «Cristóbal de Rosas sigue los pasos de Bandello y construye una verdadera tragedia con todos sus ingredientes. Eso sí, en la escena final aligera los efectos truculentos, como marcaban todas las preceptivas»⁴.

Pasando ya al siglo xx, es Lorca el primero que, cronológicamente acude a Shakespeare, para formalizar uno de los personajes de su comedia *El Público* (1930), y, en cierto modo, toda la obra, pues al fin se trata en ella de lo que sucede durante una representación fallida de la famosa tragedia shakesperiana orientada hacia una defensa del amor homófilo. En el cuadro tercero Julieta, que ha despertado en su sepulcro, entre flores, dialoga con las promesas e incitaciones del Caballo Negro y de los Tres Caballos Blancos.

Dos dramaturgos del período republicano, y primeros años del franquismo, se inspiraron en los personajes shakesperianos para hacer sendas

³ En 1839 el Conde de Hohenthal-Stetteln y Deuben reunía los dos títulos, el de Lope y el de Rojas, en un volumen, sin revisión textual ni anotación, que simplemente transcribía las dos comedias; volumen que se publicó simultáneamente, y por la misma imprenta Brockhaus y Avenarius, en Leipzig y en París. Éste es su título: *Las dos comedias famosas Los bandos de Verona, de Francisco de Rojas, y los Castelvínes y Monteses, de Lope de Vega, según las mejores ediciones viejas españolas, en un tomo colegidas y reimpresas*.

⁴ Rafael González Cañal, «Rivalidades familiares en el teatro del Siglo de Oro: *Los amantes de Verona*», *El Siglo de Oro en escena. Homenaje a Marc Vitse*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, Consejería de Educación de la Embajada de España en Francia, 2006, págs. 405-418.

comedias: Pemán y Tono. Una inspiración que, en ambos, empieza por el título de sus respectivas obras, aunque luego presentan diferencias significativas en cuanto a la presencia o influencia del modelo, pues si bien Tono recrea algo más los personajes de la tragedia inglesa, Pemán sólo se apoya en la coincidencia de los nombres, premonitoria de la suerte de una pareja que ha de formarse por encima de todos los inconvenientes o riesgos, buscándole una feliz salida amorosa a una marquesita joven, simpática y sujeta por la encorsetada e interesada familia del marqués difunto. Y nada más, o muy poco más, fuera de la remembranza del título.

En 1936 el prolífico dramaturgo gaditano estrenaba en Madrid (teatro Victoria, reducido nombre con el que se conocía, en los años republicanos, el entonces, como hoy, teatro Reina Victoria, de la Carrera de San Jerónimo) su primera comedia en prosa, *Julieta y Romeo*, con Josefina Díaz de Artigas y Manuel Collado en sus principales papeles. La huella del modelo clásico se reduce, como decía, a que el galán de turno, hábil pretendiente que se presenta con una máscara que le permita distinguir entre la sinceridad y el interés de la mujer elegida —soñadora ella y dada a soñar con ideales— se apellida Romeo (y de nombre de pila Julián, tan evocador, además, del nombre de un famoso actor decimonónico) y tal circunstancia la utiliza como *fuerza del destino* para acabar siendo el marido de una joven llamada Julieta, una vez resuelto felizmente el problema de una herencia que esboza una superficial trama argumental (un apenas barrunto de desavenencias familiares, como otro guiño al modelo) en la que brilla, con luz propia, la capacidad de diálogo chispeante, humorístico y de eficaces réplicas de la que siempre hizo gala la pluma de Pemán⁵.

Algo más de rendimiento le saca al modelo original, pero también en clave de comedia burguesa con final feliz, Antonio Lara, «Tono», en su «función con fantasma en tres actos» *Romeo y Julieta Martínez*, representada por la compañía de Isabelita Garcés en el Infanta Isabel, en diciembre de 1946⁶, y que nueve años después se convirtió (acortado el título en *Romeo y*

⁵ Alfredo Carmona insistía sobre este valor de la comedia en su crítica aparecida en *ABC* (10-1-1936): «¿Qué recursos dramáticos emplea el autor para resolver su obra? Los de comediógrafo de ingenio sutil que encuentra en el diálogo la materia maleable para justificar la marcha de la acción. El público se halla frente a una comedia de habilidad de diálogo, en que la gracia y el ingenio de éste suspende la atención y sugestiona el ánimo. Las sencillas peripecias que van modificando la acción inicial vienen como encantadas por el hechizo del diálogo, arrastradas por un hilo de gracia que las engrana sin solución de continuidad, con suavidades de seda. Hay habilidad maestra al justificar los tránsitos difíciles, y hay en el curso de la conversación un desparpajo de simpatía y de lo que por tierras del Sur se llama *ángel*».

⁶ Editada en la «Biblioteca Teatral», n.º 194, colección dirigida por Benjamín Bentura, Madrid, Gráficas Héctor, 1960.

Julita) en un número más de la colección de narrativa de humor «El club de la sonrisa», de Ediciones Taurus.

Tono tiene la humorada de llamar a su obra «función con fantasma», porque se trata de transplantar, sin demasiado éxito, a un espacio moderno la antigua figura de Romeo, que a esta Julieta contemporánea, mujer de suyo romántica, le atrae desde la apasionada, y casi constante, lectura de la obra del gran Shakespeare. Una Julieta que no se adapta a su mundo familiar de chica acomodada con novio economista e inmediata boda, y quiere otra cosa...lo que, mediando una sesión de espiritismo, se le pone al alcance de la mano: unirse, fugarse, con Romeo que se cuelga en la habitación, y en su vida, desde el otro lado del espejo o del balcón. Tono hubiese podido sacarle mucho más partido a esa insólita situación, pero la reduce a la mínima expresión, dejándose llevar por el cultivo de los diálogos cordonescos entre los personajes de relleno que, si muestran eficacia en el humor verbal, hacen difusa, hasta casi anularla, la romántica y atrabiliaria aventura de un Romeo del *xvi* y una Julieta del *xx*. Y es que, fuera de la utopía de un instante, la reunión otra vez de la inmarchitable pareja, más allá del libro, ha de resultar por fuerza imposible, agostada antes de brotar. Cuatrocientos años, con lo que eso había supuesto de nuevas formas de vida, de nuevas exigencias, de novedades sin cuento, imposibilitan que Romeo pueda conquistar a Julieta, y que Julieta vuelva a ser capaz de inmolarsse por Romeo. Para ello Tono usa dos recursos (uno previsible, casi manido; el otro algo más original, que le ayudan a resolver la situación de partida): cuando parece que Romeo se ha de llevar a Julieta a su espacio, previa muerte de la muchacha (haciendo amago de asestarle la puñalada que la Julieta original se asesta a sí misma, cuando ve a Romeo ya muerto) aparece una fornida y malencarada matrona, la auténtica Julieta de Bandello-Shakespeare, que detiene y reprende a su calavera marido, que se viene dedicando años y años a seducir a románticas damiselas, como la señorita Martínez de esta historia. Todo parece solucionarse cuando el Romeo seductor y un punto frescales se marcha con su madura cónyuge en «la nube de las doce y media». El segundo recurso, habido un apagón en la escena tras la salida de Romeo y su muy madura esposa, es el consabido del sueño que todo lo hace admisible al espectador vigilante del «orden lógico»: Julieta Martínez ha soñado la presencia, junto a ella, del galán ideal del libro que yace en el suelo, al pie del diván. Pero, entonces, ¿todo ha sido un sueño y nada más que un hermoso sueño con frustrante final? Tono guarda una carta en la bocamanga y hace que la presencia del fantasma deje su huella, que la Julieta que ha despertado, como el mito de la Bella Durmiente, sea algo distinta de la de antes de quedarse dormida e inoculada por la palabra shakesperiana: el novio anodino del comienzo es su nuevo «Romeo» (el actor que interpretó

al fantasma encarnará en la última escena al soso Fernando, que es ya, a los ojos de Julita, *otro*). A su modo, parece decirnos el dramaturgo, los sueños dejan algo de su carga irreal en el otro lado de la vigilia. Para ello todavía Tono hace uso de otro signo tantas veces usado para borrar la frontera entre lo ficticio y lo veraz: en el cuello de Julita Martínez, despierta, luce el collar de esmeraldas con que le había obsequiado Romeo, cuando estaba dormida. Y es que, a lo mejor para la damisela, el sueño no ha sido sueño sólo y del todo... sino algo más.

En 1968 Alfonso Paso, en su recta final ya, estrenaba una comedia, del todo fallida y disparatada, que al año siguiente se llevó al cine bajo su misma dirección: *No somos ni Romeo ni Julieta*⁷. La historia clásica minimizada hasta un disparatado sainete madrileño, una ridícula historia entre los hijos de dos familias vecinas, en uno de los «poblados de absorción» de la periferia, en los años de la máxima inmigración interior a la capital de España, en las que el amor de dos *inocentes*, idiotas de base, supera la proverbial mala convivencia vecinal, en la que las envidias y las murmuraciones tienen el terreno mejor abonado. Pasadas las primeras escenas, que recuerdan la escritura más brillante del sainetismo arnichesco, la trama y las situaciones se despeñan por un astracanismismo ridículo, que hoy produce aburrimiento, y sorprende que ese tipo de teatro tuviese el éxito comercial que, al parecer, alcanzó en su momento, ratificado en las peores, todavía, adaptaciones cinematográficas, para seguir explotando a gran escala un producto que no solía apearse de la cartelera madrileña. Sólo la prosa de la acotación inicial, en la línea del mejor Tono, o del mejor Mihura, o del mejor López Rubio, da indicios de la desaprovechada capacidad humorística del hoy tan olvidado Alfonso Paso. Y, para más inri, declaraba un propósito de denuncia y crítica social que se evapora en la comicidad gruesa de la comedia. Al ser preguntado por el periodista Ángel Laborda (*ABC* 10-10-68) acerca de la razón del título del engendro, Paso contestaba: «Porque debemos ser Romeo y Julieta para que el mundo ande mejor y porque en mis «viajes» por la periferia de Madrid me he dado cuenta de un síntoma aterrador: el viejo rencor español, el odio y la incompatibilidad, la intransigencia siguen siendo el pan nuestro de cada día. El amor, la bondad, la pureza son concebidos aún como una estupidez. No me ha gustado. Así lo digo». La obra no gustó, no pudo gustar. Valga como botón de muestra este párrafo, tan ponderado como acertado, de la crítica de Lorenzo López

⁷ La obra teatral, también dirigida por Paso, se estrenó en el entonces remozado, y hoy derruido, Teatro Beatriz, a comienzos de la temporada 68-69. Se editó en Madrid, Preyson, 1985. Era la novena obra que Paso estrenaba ese año, y hacía el número 126 en la prolífica lista de obras del autor.

Sancho (*ABC* 12-10-68): «Pocas veces hemos visto a comediógrafo de tantos recursos, de tan probada habilidad técnica, resbalar tan gravemente en el tobogán de las palabras impremeditadas, desmedidas, inútiles. Sus personajes, bien definidos, bien situados en un escalón suburbano del Madrid actual, se van deshumanizando progresivamente, convirtiéndose en marionetas, sin que la acción adquiriera ese tinte de guiñol que justificaría la deformación de sus actores». En suma, y volviendo a utilizar frases de López Sancho, esta obra de Paso fue (como tantas de aquel tramo final de su trayectoria) «un engendro teatral destruido después de unas primeras escenas muy brillantes».

El texto más reciente que se apoya en lo que ya es un lugar común para el espectador, los apasionados diálogos entre los dos amantes envidiablemente jóvenes Julieta y Romeo, nos llega de la mano del dramaturgo manchego Martínez Ballesteros: *Romeo y Julieta se divorcian*. En esta pieza Ballesteros recurre a una situación «metateatral» que siempre da buen juego (uno de los primeros en usarla, entre los contemporáneos, creo que fue Ignacio Amestoy en *Mañana, aquí, a la misma hora*, pieza de 1980): una pareja de actores, y un ilusionado, paciente y voluntarioso director de escena se disponen, infructuosamente, a ensayar —en un escenario casi desnudo— escenas del inmediato montaje (el enésimo) de la clásica tragedia, sobre todo la apasionada «escena del balcón» del acto segundo. Y no lo consiguen, no pueden «entrar en situación», porque la pareja de actores que ha de interpretar a los jóvenes de Verona está fuera de la edad de los personajes que han de encarnar (especialmente el cuarentón actor, aunque atractivamente conservado, al que se le ha confiado el papel de Romeo) y, sobre todo, porque se trata de una pareja a la gresca, en pleno proceso de divorcio, en la vida real, fuera de la ficción de la escena. Lejos de escuchar de corrido las apasionadas, líricas y románticas palabras que, en la noche, se cruzan los amantes recién enamorados, asistimos a una rociada de pullas, insultos, malos modos, ataques verbales recíprocos entre la pareja de actores, con el paciente director de sufrido testigo e ineficaz intermediario, al que sólo le queda comprobar cómo le están arruinando el ensayo y cómo amenazan con un montaje fallido, arrepintiéndose de haberse encargado de un proyecto tan ilusionante como imposible por la fatal elección de los actores, que arrastran hasta el trabajo, hasta ese peculiar trabajo, el fardo de sus actuales incompatibilidades afectivas. Frente al incontenible deseo de unión, de comunión, de Romeo y Julieta, Juan Miranda y Laura Rosales buscan desde el desprecio mutuo hasta la recíproca zancadilla, y, si es posible, que uno de los dos sea vencido por el otro, echándolo de la función. Si los jóvenes amantes shakesperianos son prototipo de la fidelidad más allá de la muerte, los soportes físicos de sus anhelos, en esta ocasión, se engañan con parejas

nuevas, se desprecian, se atacan y se odian civilizadamente. Por más que lo intenten, las hermosas palabras de Shakespeare van siendo en ellos antes un sarcasmo que la bella melodía para la que fueron concebidas. Si en la obra que deberían de ensayar se cuenta una lucha sin tregua para que una pareja se una, en la realidad esa lucha se recrudece para lo contrario. Y parece que no hay salida. Inevitablemente no habrá *Romeo y Julieta* en las tablas ni posibilidad de arreglo en la pareja artística y privada Miranda/Rosales. Todo roto, deshecho, para siempre. ¿Para siempre? No. Martínez Ballesteros hace compatibles las dos opciones. Hay parejas en trance de desguace, que se acusan mutuamente de haberse utilizado como recíprocos pañuelos de usar y tirar, y hay parejas en trance de romántica gestación, en las que la eterna situación de los amantes de Verona, a solas con la noche, con su amor, y frente a todos los pareceres del mundo, reverdece, porque si no fuera así, el mundo pararía definitivamente. La hija del actor maduro e infiel, el que ya no puede ser Romeo, y el posible amante de la casquivana y ambiciosa actriz, que también estaba negada a ser Julieta, se encuentran en un escenario que simula la barandilla del idealizado balcón del drama shakesperiano. Y la magia de la palabra se hace entre ellos, y por ellos: Quique, el voluntarioso y paciente director de escena ha encontrado a «los nuevos Romeo y Julieta» de la vida, que le sirven para ser los definitivos Romeo y Julieta de la escena.

4. Complemento final

Para finalizar, el esquema básico de inveteradas reyertas u oposiciones de clanes (étnicos, geográficos, familiares, ideológicos...) que está en la base genética de la historia contada por Bandello y recreada, para siempre, por Williams Shakespeare, reaparece frecuentemente transformada en historias concretas de tiempos concretos. Eso fue, por ejemplo, lo contado en el espléndido musical de Broadway (1957), con la increíble partitura de Leonard Bernstein, y luego convertido en singular y exitosa película, que fue *West Side Story*, bajo la dirección de Robert Wise. Y ésa es también la base sobre la que se apoya la historia entre dos clanes de etnia gitana, con una inocente pareja por medio, que el dramaturgo Alfredo Mañas desarrolló en la obra *Historia de los Tarantos*, estrenada en 1962 y llevada al cine al año siguiente por el director catalán Rovira Beleta, con el incentivo de una extraordinaria Carmen Amaya poco antes de enfermar y morir. Se recupera así, y a la vez, la fábula de Píramo Y Tisbe, y Hero y Leandro, asuntos míticos subyacentes en la historia narrada por Bandello.

Y para coda final, dos traductores de lujo entre los que han versionado al español la obra de Shakespeare. La primera traducción, y limitada al primer acto, se la debimos a Luis Cernuda, y debió de ser una tarea de los úl-

timos meses mexicanos del poeta, traducción que se mantuvo inédita hasta la primera edición de la poesía completa del poeta a cargo de Harrys y Maristany (Barcelona, Seix Barral, 1974). La segunda, fechada en el 64 y revisada en el 73, es de Pablo Neruda. Y fue compuesta para que la representase el Instituto del Teatro de la Universidad de Chile, cosa que ocurrió realmente el 10 de octubre de aquel año 64⁸. En España también tuvimos ocasión de ver esta versión nerudiana en 1999, bajo la dirección del director extremeño Francisco Suárez.

⁸ Ahora se puede leer en el volumen v de las *Obras Completas* de Neruda, editadas al cuidado de Hernán Loyola, en Barcelona, Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, 2002, págs. 1277-1378.

