

# ÍNDICE

- 9 | Nota preliminar
- 13 | Introducción
- 39 | Notas complementarias
- 41 | Nota sobre los textos
- 47 | La autoría de las versiones neoclásicas españolas de *Romeo y Julieta*
- 53 | Las versiones
- 55 | *Julia y Romeo* (atribuida a Dionisio Solís)
- 159 | *Romeo y Julieta* (atribuida a Manuel García Suelto)
- 221 | *Julieta y Romeo*, ópera (recitados atribuidos a Dionisio Solís)
- 267 | Bibliografía
- 271 | Traducciones y adaptaciones de *Romeo y Julieta*

## I

Con antecedentes en la mitología clásica, en la novela griega y en algunas leyendas medievales, la historia de los amantes enfrentados a la oposición de sus familias se concreta especialmente en dos novelas italianas del siglo XVI: *Giulietta e Romeo* (1524), de Luigi da Porto, y *Romeo y Giulietta* (1554), de Matteo Bandello. A ellas les seguirán traducciones o versiones como el poema narrativo *The Tragical History of Romeus and Juliet* (1562) del inglés Arthur Brooke, basado en Bandello y fuente principal del *Romeo y Julieta* de Shakespeare.

En España la historia de los amantes de Verona ha estado presente de diversas formas desde el siglo XVII y sin dependencia de la tragedia de Shakespeare. Fue el argumento de tres obras del Siglo de Oro: *Castelvines y Monteses* (ca. 1608), de Lope de Vega; *Los bandos de Verona* (1645), de Francisco de Rojas Zorrilla; y *Los amantes de Verona* (1666), de Cristóbal Rozas (o Rosas). Las tres se basan en las novelas italianas sobre el tema, especialmente en Bandello, pero las dos primeras se apartan de ellas en su final feliz, mientras que la tercera se atiene al desenlace de sus fuentes y acaba trágicamente. La historia reaparece en el teatro español de comienzos del XIX y continúa durante varias décadas en versiones que se basan en adaptaciones neoclásicas, generalmente francesas. Éstas, a su vez, derivan más o menos directamente del *Romeo y Julieta* de Shakespeare, pero se apartan de éste en su acción, estética e intención moral. En el presente volumen recogemos los textos de las tres primeras: *Julia y Romeo*, de 1803; *Romeo y Julieta*, de 1817; y el libreto de la ópera *Julieta y Romeo*, escrito tal vez hacia 1805<sup>1</sup>.

---

1 A éstas les siguieron dos versiones, ambas tituladas *Julieta y Romeo*: la de Víctor Balaguer, de 1849, y la de Ángel Dacarrete, de 1858. La primera traducción española de la tragedia de Shakespeare es de Manuel Hiráldez (1868), hecha al parecer sobre una traducción francesa. La primera realizada a partir del original inglés es la versión

en prosa de Matías de Velasco, de 1872, a la que sigue la traducción en verso de Jaime Clark, publicada sin fecha, pero seguramente de 1874. Véase en el apéndice la relación de traducciones y adaptaciones castellanas de la obra, así como la base de datos “Sh.es.tra” en [www.um.es/shakespeare/shestra/index.php](http://www.um.es/shakespeare/shestra/index.php)

## II

## JULIA Y ROMEO

El 9 de diciembre de 1803 el *Diario de Madrid* informaba del estreno en ese día de *Julia y Romeo* en el Teatro de la Cruz. La obra siguió en cartel hasta el 13 de diciembre, inclusive. En Barcelona se estrenó años después, el 18 de noviembre 1816 y continuó en escena los dos días siguientes. A estas representaciones barcelonesas hay una referencia indirecta en el *Diario de Barcelona* de 29 de septiembre de 1817, según veremos. La obra, que ha permanecido inédita y cuyo título completo es *Julia y Romeo. Tragedia urbana en 5 actos*, se ha conservado en dos manuscritos: el de la Biblioteca Nacional y el de la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid, de los que nos ocupamos más adelante, así como en nota complementaria aparte. En ninguno de ellos hay indicación de fecha, ni consta el nombre del autor. Al tema de su autoría y la de los otros dos textos reunidos en esta edición le dedicamos igualmente una nota detallada aparte. Baste apuntar ahora que, según explicamos en ella, *Julia y Romeo* puede atribuirse a Dionisio Solís, pseudónimo del poeta, dramaturgo y traductor Dionisio Villanueva y Ochoa (1774-1834).

Ya desde el principio se observa que *Julia y Romeo* no sigue el *Romeo y Julieta* de Shakespeare, aunque, como éste, conste de cinco actos. Los casi treinta personajes de la tragedia shakespeariana se ven aquí reducidos a siete. De ellos, el médico Bentivoglio viene a sustituir al Fray Lorenzo shakespeariano, y Laura aparece como confidente de Julia. Capelio, el padre de ésta, es bastante más tiránico y arbitrario que en Shakespeare y, en cambio, la madre, mucho más tierna. La obra, escrita en el molde del romance —es decir, en octosílabos con rima asonante en los versos pares—, empieza con un monólogo de Julia, que está esperando ansiosamente a su enamorado Romeo. A continuación entra Laura y se entabla un diálogo entre ambas, en el que Julia le cuenta sus penas a su confidente, motivadas por la muerte de su primo Teobaldo, que ha muerto a manos de Romeo, de la casa del enemigo Montesco. En el curso de la conversación Julia acaba revelando que se ha casado en secreto, y precisamente con Romeo, que ha sido desterrado por matar a Teobaldo y está a punto de llegar para despedirse de ella antes de partir al destierro.

En este diálogo se resume a grandes rasgos la acción del *Romeo y Julieta* de Shakespeare desde su inicio hasta el acto tercero, escena quinta, en la que el joven amante se despide de Julieta y a partir de la cual se precipitará en poco tiempo el desenlace trágico. Por tanto, *Julia y Romeo* empieza después del baile en que se conocieron los jóvenes amantes, de la escena del balcón y de la muerte de Teobaldo, todo lo cual es narrado en la conversación. Fiel a las unidades clásicas, la acción se desarrolla en un espacio de veinticuatro horas, aunque diverge de la unidad de lugar al transcurrir en el palacio de Capelio y el panteón familiar, en vez de en una sola localización. A partir del mencionado diálogo inicial, los personajes conversan entre sí en largos parlamentos y en un flujo de lágrimas casi continuo que sitúa la obra en el género sentimental y lacrimoso. Como en Shakespeare —y en las fuentes originales italianas—, Capelio quiere casar a su hija Julia con el conde Paris, por

lo que ésta, con la ayuda de Bentivoglio, tomará un licor que le dará apariencia de muerta, de modo que, avisado Romeo, pueda ir al panteón familiar a rescatarla. A diferencia de Shakespeare, la acción no se centra en la rivalidad entre las dos casas enemigas —el padre de Romeo ni siquiera es personaje de la obra—. Aquí el tema central es el conflicto entre Julia y sus padres, sobre todo su tiránico padre. Por lo demás, la obra no carece de elementos prerrománticos, como la rebeldía de Julia frente a la tiranía de su padre, la melancolía de ésta por la ausencia de su amado o las escenas nocturnas en el sepulcro de los Capelios.

*Julia y Romeo* presenta la particularidad de que su desenlace varía decisivamente de un manuscrito a otro. El de la Biblioteca Nacional es más o menos parecido al de Shakespeare y las novelas italianas y, por tanto, trágico. En cambio, el de la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid presenta un final feliz. Sin embargo, al cuerpo principal de este manuscrito le siguen varias páginas con un desenlace trágico, el mismo que en el texto de la Biblioteca Nacional.

\* \* \*

*Julia y Romeo* ha desconcertado a los estudiosos acostumbrados a las refundiciones españolas de Shakespeare basadas en versiones neoclásicas francesas de Jean-François Ducis. Eduardo Juliá fue el primero en notar que, en relación con el *Roméo et Juliette* de Ducis, esta refundición mostraba una libertad inexplicable (Juliá 1918: 57). Alfonso Par, convencido de que la versión de Ducis no podía ser su fuente, juzgaba que su adaptador se inspiró en la obra de Shakespeare según la traducción francesa de Pierre Letourneur, dando a entender, creemos, que aun así la inspiración era muy libre (Par 1936: 41). La explicación de Par parece haber sido aceptada directa o indirectamente (Gregor 2010: 32), pero Andioc y Coulon propusieron una opción alternativa: o Ducis o “Mercier y Neuchatel” (Andioc & Coulon 1996: 750). Excluido Ducis, *Julia y Romeo* sí parece a primera vista una traducción-imitación de *Les tombeaux de Vérone*, obra en prosa del novelista, dramaturgo y traductor Louis-Sébastien Mercier (1740-1814) publicada en Neuchâtel en 1782. Ambas coinciden en su comienzo, en parte de las escenas y, sobre todo, en la elección de un final feliz. Por lo demás, entre *Les tombeaux de Vérone* y *Julia y Romeo* también hay notables diferencias, tanto en escenas completas como en aspectos de la acción y de la motivación de los personajes.

En su “Avertissement”, Mercier explica que no ha querido adaptar el *Romeo y Julieta* de Shakespeare —al que debe dejarse con “ses dimensions & son originalité”— y se distancia del de Ducis en su intención de ofrecer “couleurs plus douces” y añadir a Benvoglio como personaje hasta entonces desconocido. Ambas innovaciones determinarían un desenlace distinto que brindaría al espectador “un tableau neuf, frappant & vraiment théâtral” (Mercier 1782: s.p.). Ahora bien, y dejando aparte el final feliz, el doctor Benvoglio no es invención suya, sino que ya lo encontramos en una versión francesa anterior en versos libres y con final trágico, publicada en París en 1771, atribuida a “d’Ozicourt” y titulada *Roméo et Juliette*, con la que Mercier parece estar en deuda. De hecho, esta versión tam-

bién podría aceptarse como fuente de *Julia y Romeo* en razón de algunas semejanzas que se observan entre ellas.

En efecto, ambas coinciden en su comienzo y en parte de la acción, prescinden del personaje de Montaigne (Montesco) presente en Mercier y añaden un criado para Romeo. En ambas coincide el nombre de la protagonista (“Juliette” figura sólo en el título, mientras que a lo largo del texto se emplea “Julie”). En las dos versiones, Julia/Julie toma su brebaje estando sola a finales del acto tercero y pronto cae dormida, de modo que al comienzo del cuarto la dan por muerta primero los criados y después sus padres, mientras que en Mercier ella toma la bebida delante de Benvoglio, y continúa despierta al comienzo del cuarto acto, en cuyas dos primeras escenas irá sintiendo sus efectos hasta caer desmayada delante de su madre. Por otro lado, la acción de este *Roméo et Juliette* se desarrolla de un modo muy esquemático y en un lenguaje más árido que el de *Julia y Romeo*. Si vamos ahora a su prefacio, leemos que la muerte de Romeo y Julieta, consagrada en los teatros inglés y alemán, le parece un tema susceptible de ser acomodado al teatro francés “d’après *Shakespear & M. Weiss*” (d’Ozicourt 1771: v-vi). Como esta versión presenta un comienzo e inmediato desarrollo semejante a Mercier, la idea de haberla adaptado siguiendo a Shakespeare hay que tomarla con mucha reserva. En cambio, la referencia a “M. Weiss” tiene pleno sentido, ya que, efectivamente, el *Romeo und Julie* (1768) del alemán Christian Felix Weisse o Weiße (1726-1804) es una fuente bien visible de este *Roméo et Juliette* y de *Les tombeaux de Vérone*, desde luego mucho más visible que la tragedia de Shakespeare, por más que Mercier no la mencione en su “Avertissement” —tanto es así que algunos críticos, tras establecer evidentes paralelos verbales entre una y otra, no han dudado en llamar plagio a la obra de Mercier (Zollinger 1902: 101-107; Bösser 1907: 33-53).

Por su parte, Weisse es muy explícito en cuanto a su relación con Shakespeare: estima que, pese a sus muchas bellezas, su *Romeo y Julieta* no fue nunca su “Triumph”. Sus temas vienen a ser los de Shakespeare, pero son tratados de otra manera: el amor joven cae víctima de un mundo hostil, pero en Weisse la enemistad entre “Montecchios” y “Capellets” cuenta menos que las relaciones dentro de la propia familia, especialmente entre padre e hija. Según él, Shakespeare ha omitido hermosas situaciones presentes en las historias de Da Porto y de Bandello, como el despertar de Julieta estando aún vivo Romeo, y ha recargado su tragedia de “cosas triviales, superfluas e innecesarias para la acción”, por lo cual Weisse dice guiarse por las fuentes italianas y darle a la amante pareja un lenguaje florido y exuberante, confiando en que las lágrimas de los espectadores serán prueba de su acertada decisión (Weiße 1769: 3-8). El resultado es una tragedia sentimental cuya acción se desarrolla en veinticuatro horas en un marco de máxima probabilidad, se reduce al ámbito doméstico de la familia Capellet y sólo requiere de ocho personajes, en lugar de la treintena de Shakespeare (Williams 1990: 58-62).

Pues bien, tras una lectura de esta obra de Weisse, se nos va imponiendo la conclusión de que el adaptador de *Julia y Romeo* no la empleó sólo como fuente directa, sino incluso como su fuente principal —si bien no en el original alemán, sino en la traducción francesa de Georges-Adam Junker (Weiss[e] 1785) —. Por lo pronto, el título completo de la refundición

española (*Julia y Romeo. Tragedia urbana en cinco actos*) traduce el título francés de Weisse (*Roméo et Julie, tragédie bourgeoise en cinq actes*)<sup>2</sup>. Precisemos que la inversión de los nombres de los protagonistas en el título español se explica tanto por la existencia de otras obras, incluidas algunas óperas en las que éstos aparecen así, como por el posible deseo del refundidor español de destacar a quien juzga ser la verdadera protagonista del drama. En cuanto al lema que sigue al título en ambos manuscritos de *Julia y Romeo*, observamos que reproduce el de “*Omnia vincit amor. Ovid*” de la portada de la tragedia alemana a partir de su segunda edición (1769) y la de la traducción francesa, con la diferencia de que el refundidor español corrige a Weisse al asignarlo a Virgilio, su verdadero autor. Respecto a los personajes, aunque omite al “Montecchio” de Weisse, *Julia y Romeo* se atiene a todos los de éste, incluyendo a Pedro, criado de Romeo (Pietro en Weisse)<sup>3</sup>. Por lo demás, es Weisse el único que, a continuación de los personajes, indica que en los cuatro primeros actos la acción transcurre en un aposento del palacio de “Capellet” y en el último, en el sepulcro familiar, lo que, como también hemos apuntado, reaparece en *Julia y Romeo*.

Exceptuando el desenlace feliz de uno de los dos manuscritos españoles, entre *Julia y Romeo* y Weisse también se aprecian evidentes semejanzas en la estructura escénica, el desarrollo de la acción, la motivación de los personajes e incluso coincidencias verbales que no vemos en las versiones francesas, especialmente a partir del cuarto acto. Podemos observarlo incluso en situaciones dramáticas en las que *Julia y Romeo* parece atenerse al texto de Mercier, pero pronto cambia de idea y decide seguir a Weisse. Así, en la segunda escena del acto quinto, Romeo entra en el sepulcro de los Capelio para ver el cadáver de Julia y comienza su monólogo exclamando “¡Qué soledad! ¡Qué silencio!” y comentando poco después “Aquí reposa la nada / mortal”, lo que recuerda inevitablemente el principio de la escena correspondiente en Mercier: “*Quel morne & long silence! [ ... ] ...apprends à connoître le néant de ce monde...*” (Mercier 1782: 120-121). Sin embargo, si el refundidor español sigue a Mercier, no tarda en abandonarlo y hace que Romeo, al recorrer con la vista los ataúdes de los allí enterrados, pase a expresarse en términos basados indudablemente en la versión francesa de Weisse, como podemos ver a continuación — añadimos una traducción literal de éste y de los siguientes pasajes en francés que citaremos.

### JR 5.2 Romeo

En aquel lado  
 hay un ataúd, y en éste.  
 Aquél será de Teobaldo.  
 ¡Ay, Teobaldo, qué venganza  
 tomas de mí! El cielo santo  
 sabe que no merecía  
 un crimen involuntario  
 tan bárbaro, tan odioso  
 castigo.

2 Quizá habría sido aún más literal traducir “*tragédie bourgeoise*” por “tragedia burguesa”, pero “tragedia urbana” ya era un concepto establecido y definido en el teatro español de la época. (Checa 1989: 424-425).

3 En Mercier la nómina de personajes es distinta. En d’Ozicourt también se prescinde del Montecchio de Weisse y Romeo tiene un criado, pero éste se llama Gervas.

## WEISSE

**Romeo** Deux cercueils tout neufs?... Ah! l'un est sans doute celui de Thébaldo... O Thébaldo, que tu es cruellement vengé! .. Non, je ne méritois pas cette punition... Ma faute est involontaire, elle est ton propre crime... Tu me punis plus durement... (pp. 321-322)<sup>4</sup>

[¿Dos ataúdes totalmente nuevos? ¡Ah! Uno es sin duda el de Thébaldo... ¡Oh, Thébaldo, qué cruelmente te has vengado! No, yo no merecía este castigo... Mi culpa es involuntaria, ella es tu propio crimen... Me castigas más duramente...]

No podemos esperar que estas coincidencias sean siempre literales, primero porque *Julia y Romeo* es una versión libre y no una traducción rigurosa de su fuente, y segundo, porque la adopción del verso rimado en la refundición española da alas a la libertad de la versión. Sin embargo, entre ambas obras hay un número suficiente de pasajes que, como los citados, no sólo coinciden en situación dramática y contenido semántico, sino en bastantes de sus elementos léxicos, según vemos a continuación.

En la primera escena del acto cuarto, Pedro, el criado de Romeo, informa a Laura de que su amo no ha podido llegar a Verona porque su caballo ha caído en una zanja y se ha roto las patas, por lo que de momento Romeo tiene que alojarse en la “rústica morada” de un ermitaño. Pero este incidente procede de Weisse: en el mismo acto y escena, el criado Pietro le cuenta a Laure (Laura) que, al querer salvar una zanja (“fossé”), el caballo cayó (“s’est abattu”) y se rompió una pata, por lo que Romeo se recogió temporalmente en un convento próximo. El incidente no aparece en d’Ozicourt ni en Mercier, y vuelve a mencionarse en la tercera escena del quinto acto de *Julia y Romeo*.

En la cuarta escena del cuarto acto (tercera en Weisse), Julia se ha dormido bajo los efectos del brebaje. Capelio, creyéndola muerta, desea en su monólogo que viva su hija, y añade “... pues ya tu venganza / es mayor que mi delito...”, lo que es una traducción casi literal del texto de Weisse en la escena paralela: “Ta vengeance est beaucoup plus terrible que mon crime” (p. 292) [Tu venganza es mucho más terrible que mi crimen.] En las versiones francesas Capellet no hace una afirmación semejante. Después, en la décima escena de este acto cuarto, Bentivoglio finge no conocer la causa de la “muerte” de Julia y le dice a Laura:

...sabed, amiga, que tengo  
dentro de mí propio un ansia  
por inquirir el motivo  
de una muerte tan temprana,  
tan sin esperar; y quiero  
ver y examinar las causas  
en su cadáver, primero  
que rompa la luz del alba.

4 Tanto aquí como en los pasajes que siguen, citamos por la edición francesa de Junker (Weiss[e] 1785).

Pero esta actitud del médico tiene su origen en Weisse (acto cuarto, escena octava), como puede verse:

Je suis très curieux de connoître les causes de cette morte si subite, & je voudrais ouvrir le corps dans le caveau dès de la pointe du jour. (p. 309)

[Estoy muy curioso por conocer las causas de esta muerte tan súbita, y quisiera abrir el cadáver (i.e, el ataúd) en el panteón en cuanto amanezca.]

Simulando ignorancia, Benvoglio quiere asegurarse, como explica en posteriores instrucciones a Laure (Laura), de que el ataúd no quede cerrado y atornillado, ya que Julia debe salir de él cuando despierte. Pues bien, en d'Ozicourt no figura este fingimiento y, en Mercier, Benvoglio dice que Julieta murió por “sofocación súbita”. Por tanto, viendo esta coincidencia de elementos tan concretos e interrelacionados como el intencionado fingimiento de Benvoglio y los detalles de sus instrucciones a Laure (Laura), no puede haber duda de que el autor de *Julia y Romeo* tuvo que sacarlos de la traducción francesa de Weisse.

En cuanto a la muerte de los jóvenes amantes, y tras excluir a Mercier en razón de su final feliz, podemos ver hasta qué punto el desenlace trágico de uno de los manuscritos de *Julia y Romeo* sólo coincide con el de la tragedia de Weisse. En d'Ozicourt, Romeo se mata con su puñal y después Julie lo hace con el puñal de Romeo. En Weisse (acto quinto, escena quinta), Romeo se bebe el veneno y muere. Entonces Julie se mata con el puñal de Romeo, que Pietro, el criado de éste, “había arrojado asustado al ver a su amo muriendo” (“avoit jettée d'effroi à la vue de son maître mourant”, p. 342). En la escena correspondiente de la versión trágica española, Romeo se bebe el tósigo y muere. Como no queda más veneno para que pueda beberlo Julia, ésta se mata con la espada de Romeo, que ella “encuentra” en el suelo, ya que Pedro, “al entrar con precipitación” y ver a Romeo envenenado, la deja caer antes, al comienzo de la tercera escena.

Pero veamos, además, la coincidencia en el diálogo de ambas versiones cuando Romeo está a punto de morir, que no tiene correspondencia en d'Ozicourt. Julia acusa de traidor a Benvoglio/Bentivoglio. Éste se dispone a pedir ayuda, pero Romeo, aún vivo, le dice que es inútil, pues es víctima del destino:

**JR Julia**

Amigo pérfido y falso;  
llega pues, traidor, y goza  
del fruto de tus engaños.

**Bentivoglio**

¿Cómo traidor? ¿No he cumplido...?

[ ... ]

Corro al punto  
por remedios.



**Romeo**

Ya son vanos  
para quien no tiene vida.  
¡Ah! No la dejéis; quedaos  
con mi Julia.

[ ... ]

Así los hados juraron  
mi perdición, mi caída.

**WEISSE 5.5**

**Julie** Ha, Benvoglio!... approche, traître!... viens...regarde ce que tu as fait!

**Benvoglio** N'ai-je pas tenu parole? [ ... ] Je vole chercher du secours... (*il veut s'en aller*)

**Romeo** En vain, Benvoglio... en vain... Je sens que je vais mourir... Restez auprès de Julie... [ ... ] Je vois... que c'est... le sort... qui l'a voulu ainsi... (pp. 337-339)

[**Julie** ¡Ah, Benvoglio!... ¡Acércate, traidor!... Ven... ¡Mira lo que has hecho!

**Benvoglio** ¿No he cumplido mi palabra? [ ... ] Corro a buscar ayuda... (*Se dispone a irse.*)

**Romeo** En vano, Benvoglio... en vano... Siento que voy a morir... Quedaos al lado de Julie... [ ... ] Veo... que es... el destino... quien lo ha querido así.]

Coincidencias como éstas podemos encontrarlas igualmente en los tres primeros actos, sin que encontremos situaciones correspondientes en las versiones francesas. Así, por ejemplo, en la tercera escena del primer acto, antes de partir al destierro Romeo informa a Julieta del modo como podrá darle noticias de él durante su ausencia:

**JR: Romeo**

...Pedro  
mi criado, a cuyo cargo  
distintos cuidados dejo,  
te dará mis cartas.

Según la versión de d'Ozincourt correspondiente a esta escena, Romeo dice que deja en Verona a su criado Gervas, quien verá a Laura y le hará saber los detalles de su vida. Como vemos, aparte de que el nombre del criado no coincide con el de la pieza alemana ni el de la española (Pietro/Pedro), en d'Ozincourt el modo de comunicación difiere del de *Julia* y *Romeo*. En cambio, en Weisse leemos:

**Romeo** Pietro t'apportera tous les jours une lettre de ma part. (p. 177)

[Pedro te traerá todos los días una carta de mi parte.]

Después, en la quinta escena de este acto, Julia se desmaya tras la partida de Romeo. Laura está asustada y teme que la madre de Julia entre en cualquier momento.

**JR: Laura**

¡Cómo tiemblan  
de terror todos mis miembros!  
¡Válgame Dios! Si viniera  
su madre, y viese... ¡Qué miedo!  
Al volver en sí, sus labios,  
intérpretes indiscretos  
de su pasión, publicarán  
el objeto de ella y...

**WEISSE**

**Laure** Je meurs d'effroi... Si sa mere arrivoit... Julie en reprenant ses sens n'aura certainement à la bouche que le nom de Romeo... (p. 185)

[Me muero de espanto... Si su madre llegase... Julie, al volver en sí, seguro que no tendrá en la boca más que el nombre de Romeo...]

En el acto tercero, escena quinta (cuarta en Weisse), Capelio ha ordenado a Julia que se case con el conde Paris (Lodrona en Weisse) y que para ello vaya a su quinta. Laura intenta tranquilizar a Julia y convencerla de que ir allí no significa para Julia tener que casarse de inmediato y de que, mientras tanto, las cosas podrían cambiar.

**JR Laura**

¿Qué sabemos? Por ahora,  
según presumo, no piensan  
casaros, sino llevaros  
a la quinta. Luego, en ella  
pueden nacer mil casos  
que rompan o que suspendan  
vuestra boda.

**WEISSE**

**Laure** Mais on n'exige pas que vous épousiez précisément aujourd'hui le Comte de Lodrona. On veut seulement que vous vous trouviez à Villa-Franca avec lui. Dans deux ou trois jours il peut arriver bien des choses... (p. 251)

[Pero no se os exige que os caséis precisamente hoy con el Conde de Lodrona. Sólo se quiere que os encontréis con él en Villa-Franca. Dentro de dos o tres días pueden pasar muchas cosas...]

En el acto tercero, escena séptima (quinta en Weisse), Julia le asegura a Bentivoglio que su espíritu es valiente y no le asusta la muerte. Él le responde:

**JR Bentivoglio**

¿Ese espíritu pudiera  
habitar sin sobresalto  
las sepulturas horribles,  
donde sombras y esqueletos,

gusanos y polvo viera  
en derredor?

**WEISSE**

**Benvoglio** ...mais auriez-vous le courage de vous conserver la vie en vous laissant enfermer pendant quelques heures dans un lieu rempli d'ossements, de squelettes pourris...? (pp. 260-261)

[...pero, ¿tendría valor para conservar la vida dejando que os encierren durante algunas horas en un lugar lleno de osamentas, de esqueletos podridos...?]

En esa misma escena, Benvoglio le propone a Julia que tome el narcótico que la hará parecer muerta. Ella duda del plan y él se lo reprocha:

**JR Julia**

¿Me engañáis?

**Benvoglio**

No merecía  
yo tan indigna sospecha.  
¿Engañaros? ¿Quién procura  
tanto por vos? ¿Quién arriesga  
por haceros venturosa,  
sin esperar recompensa,  
su vida y su honor?

**WEISSE**

**Julie** Me tromperiez-vous?

**Benvoglio** Julie! une pareille défiance!... Avez-vous oublié ce que j'ai risqué en facilitant vos intelligences avec Romeo? Pensez-vous qu'il m'en coûterait la vie si... (p. 268)

[**Julia** ¿Me engañaríais?

**Benvoglio** ¡Julie! ¡Qué desconfianza! ... ¿Habéis olvidado lo que he arriesgado facilitando vuestras confidencias con Romeo? ¿Os dais cuenta de que me costaría la vida si...?]

En la undécima escena de este mismo acto (novena en Weisse), Julia acaba de verter el narcótico en un vaso de agua y empieza a ser presa de figuraciones macabras:

**JR Julia**

¡Válgame Dios! ¡Qué funestas  
imágenes al tomarla  
el miedo me representa!

[ ... ]

Sólo cadáveres miro  
y desnudas calaveras,  
esqueletos...

[ ... ]  
 ¿Y quién eres tú que alargas  
 la descarnada y sangrienta  
 mano hacia mí, en cuyos ojos  
 tenebrosos centellea  
 el fuego infernal? ¡Teobaldo!  
 Suelta, que me ahogas, suelta...

## WEISSE

**Julie** Quelles images affreuses se peignent à mon imagination?... Des os décharnés, des crânes dépouillés... [ ... ] Mais, qui s'appuie sur mes épaules? ¡Le pâle cadavre de Thébaldo!... le sang coule encore de ses blessures... quels regards furieux! il me saisit... il m'entraîne... Lasse, laisse-moi! (pp. 282-283)

[¿Qué espantosas imágenes se presentan a mi imaginación? ... Huesos descarnados, cráneos desollados... [ ... ] Pero, ¿quién se apoya sobre mis espaldas? ¡El pálido cadáver de Théobaldo! La sangre le brota aún de sus heridas... ¡Qué furiosas miradas! Me agarra... me arrastra... ¡Suelta, suéltame!]

Así, pues, *Julia y Romeo* sigue muy de cerca a Weisse en casos como éstos, aunque, como hemos precisado, la elección del verso rimado en vez de prosa resulta en una expresión bastante libre con respecto al texto francés del que traduce. Por otro lado, el refundidor español también obra por iniciativa propia en otras escenas, cuya acción o expresión no coincide con las correspondientes de Weisse, d'Ozicourt o Mercier. Así, en la primera escena de la obra, la insistencia de Julia en el llanto y la inquietud por esperar a Romeo no tiene paralelo en estas versiones. En el tercer acto, tampoco tiene correspondencia en ellas la excesiva tiranía de Capelio —a quien no le importa que su hija se muera por no obedecerle—, como tampoco la rebeldía de Julia frente a su padre, cuando le dice que no le obedecerá y se encerrará en una celda. Por último, el manuscrito de *Julia y Romeo* que contiene la versión trágica evita las dos escenas que siguen en Weisse a la muerte de los amantes, ambas presentes en la versión francesa, en las que, tras comentar y lamentar la tragedia, las familias enemigas reconocen su responsabilidad y se reconcilian<sup>5</sup>.

Como hemos explicado al principio, Shakespeare no llegó al teatro español en traducciones realizadas a partir del original inglés, sino en adaptaciones de las versiones neoclásicas de Jean-François Ducis. Primero fue el *Hamleto* (1772) y, años después, el *Otelo* (1802) y el “*Macbet*” (1803). Les siguió *Julia y Romeo*, estrenada en diciembre de 1803, que, sin embargo, sería la excepción a esta tendencia al no derivar del *Roméo et Juliette* de Ducis, sino del *Romeo und Julie* de Christian Felix Weisse. Además, sería una de las

5 Sin embargo, en la segunda edición de su *Romeo und Julie* (1769), Weisse explica, tanto en el prefacio (pp. 7-8) como en una nota al final (p. 151), que, si bien la primera edición (1768) incluía estas dos escenas, él decidió omitirlas en el cuerpo principal del texto al ver que, tras la muerte de los

amantes, cesaba el interés de los espectadores. En ediciones posteriores, como las de 1776 o 1778, estas escenas ya no figuran en el texto y, por tanto, tampoco el personaje de “Montecchio”, que sólo aparecía en ellas. La versión francesa mantiene ambas explicaciones (pp. 146-148 y 343-344).

obras con las que se fue introduciendo el teatro alemán en la escena española de entonces. Como casi todas las piezas alemanas representadas en las dos primeras décadas del siglo XIX, *Julia y Romeo* también pertenecía al género sentimental y, al igual que todas o casi todas ellas, era una versión de una traducción francesa del original alemán, resultando como ellas un arreglo al gusto español, entre otras cosas por su uso del verso rimado<sup>6</sup>. Es posible que se decidiera llevarla a las tablas aprovechando el enorme éxito de *Misantropía y arrepentimiento*, otra obra alemana de este género estrenada en 1800. Por otro lado, también es posible que las efusiones sentimentales de *Julia y Romeo* parecieran excesivas, lo que, como veremos más adelante, explicaría los cortes a que fue sometido su diálogo en las representaciones.

\* \* \*

Vayamos, por último, a la cuestión de los dos finales de la obra. La existencia de un manuscrito de *Julia y Romeo* con final trágico (el de la Biblioteca Nacional) y de otro con un final feliz seguido de un desenlace trágico (el de la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid) nos plantea otra duda. ¿Con cuál de los dos finales se representó? Según Sáinz de Robles, con el final “más fiel”, es decir, el trágico, aunque no explica su elección (Sáinz 1931: 420-432). Por su parte, Par cree lo contrario, al menos basándose en una breve referencia a la reposición de la obra años más tarde (Par 1936: 43, 49, 125). En efecto, el 29 de septiembre de 1817 el *Diario de Barcelona* anunciaba el estreno en esa ciudad del *Romeo y Julieta* basado en Ducis cuya versión española recogemos en esta edición. El anuncio precisaba que esta obra era “enteramente distinta de la que se dio el año pasado”, es decir, distinta de *Julia y Romeo*, representada en Barcelona el 18 de noviembre de 1816, de la cual se diferenciaba por ofrecer “un cuadro mas acabado, caracteres más sostenidos; y sin la ridiculez del soporífero recetado por el médico Bentivoglio” (p. 1476). Por lo visto, Par entiende que el “soporífero” es el licor que se toma Romeo creyendo que es veneno y que, tal como se revela inesperadamente, se lo habría facilitado el propio médico y resulta inofensivo. Ahora bien, el único narcótico propiamente dicho que hay en la obra es el que Bentivoglio le da a Julia para que, como en Shakespeare, parezca muerta y despierte horas más tarde. Por lo tanto, a no ser que el articulista del *Diario de Barcelona* aludiese erróneamente al supuesto veneno que toma Romeo, su referencia no demuestra que *Julia y Romeo* se representase con final feliz.

Ciertamente, no disponemos de ningún dato externo (o no se ha encontrado hasta ahora) que nos asegure el uso de uno u otro desenlace en las representaciones, ni el modo o el motivo por el que se llegó a este doble final en los textos. Además, podríamos preguntarnos si en las representaciones de Barcelona se optó por el mismo desenlace que en las de Madrid catorce años antes, cualquiera que éste fuese. Ahora bien, expresadas estas reservas, es bastante probable que *Julia y Romeo* se representara con final feliz si aten-

6 Sobre el uso del verso rimado para traducir obras en prosa, véase p. 50. Sobre la presencia

del teatro alemán en la escena española de comienzos del XIX, véase Vallejo (1995: 407-419).

demos a otros hechos. De los dos manuscritos conservados, el que contiene el desenlace gozoso, que es un segundo apunte de teatro, abunda en cortes marcados, acotaciones y anotaciones que indican actividad escénica prevista o ensayos en curso —entre otras cosas, la nota de la portada dirigida al que sería el primer actor o la lista de personajes y actores—. Su final parece escrito por la misma mano que todo el diálogo precedente y figura en el último de los cinco cuadernillos cosidos que integran el cuerpo del manuscrito. Con acierto o sin él, el desenlace feliz cierra argumentalmente la acción de la obra, lo cual se hace además visible con la anotación de “FIN” a continuación del último verso. En cambio, el final trágico que sigue aparece en varias páginas sueltas independientes del cuerpo del manuscrito y es una copia exacta del final del otro manuscrito y de su mismo puño y letra<sup>7</sup>.

Podría aducirse que la compañía retuvo esas páginas para ensayar detenidamente los dos finales, y que, por tanto, el trágico seguía siendo una posibilidad. Sin embargo, teniendo en cuenta los usos y prioridades del teatro comercial, cabe dudar de que la compañía se propusiera ensayar el contraste de dos finales que se excluyen mutuamente. Lo más probable es que, sabiendo que el primer apunte (quizá el manuscrito de la Nacional) tenía un desenlace trágico, el primer actor, que es quien marcaba entonces las pautas de la producción, encargase directamente al adaptador un final feliz que sustituyera al trágico —o incluso lo escribiese él mismo—, bien porque no le complacía o bien pensando que no gustaría al público<sup>8</sup>. Además, si el desenlace sustitutorio sólo figura en un manuscrito completo y cosido, con el diálogo escrito del mismo puño y letra de principio a fin y con abundantes notas y acotaciones, este manuscrito sería el que se copió como segundo apunte de teatro para ser utilizado con su final feliz en los ensayos y después en las representaciones.

Precisemos finalmente que, si el desenlace trágico de *Julia y Romeo* sigue al de Weisse, el final feliz es original y no se basa en el de *Les tombeaux de Vérone* de Mercier, ya que, como hemos señalado, en la versión española Romeo cree suicidarse con un licor, facilitado por Bentivoglio, que resulta ser inocuo, mientras que, en Mercier, Romeo se va a atravesar con su espada y Benvoglio llega a tiempo de impedirlo. Esta “originalidad” se explica por el hecho de que, como *Julia y Romeo* va siguiendo a Weisse en el planteamiento trágico, el cambio a un desenlace feliz tenía que efectuarse en el marco de la intriga por la que ésta iba discurriendo. Más que como un mero cambio, habría que verlo como un salto muy arriesgado, y de ahí que este final no haya convencido a los críticos y nos siga pareciendo tan brusco como inverosímil, lo cual no excluye la posibilidad de que fuese el que se utilizó en la escena.

7 Véase la nota complementaria sobre los textos, pp. 41-45.

8 En agosto de 1797, es decir seis años antes de *Julia y Romeo*, se representó en el Teatro del Príncipe de Madrid *Los bandos de Verona*, de

Rojas Zorrilla, con el título de *Montescos y Capetes* (véase *Diario de Madrid*, 27 agosto 1797, p. 1024). Cabe preguntarse si el final feliz de esta comedia no fue tenido en cuenta para decidir el de *Julia y Romeo*.

## III

## ROMEO Y JULIETA

El 27 de agosto de 1817 el *Diario de Barcelona* anunciaba el estreno en el Teatro de la Santa Cruz de una obra nueva, *Julieta y Romeo* (sic). Protagonizada y dirigida por Andrés Prieto, se trata de una versión distinta de la del *Julia y Romeo* de Solís que se había ofrecido hasta entonces y que, como ya hemos señalado, para el periódico carecía de toda credibilidad. Pero ¿de qué obra se trata? Al anunciar la reposición de la misma obra en el Teatro del Príncipe de Madrid, todavía bajo la dirección de Prieto, la *Crónica Científica y Literaria* del 2 de octubre de 1818 puntualiza que es de “García Suelto” (p. 1), atribución que se repite en sucesivos números de la crónica<sup>9</sup>. Pese al cambio de orden de los protagonistas de la obra, no cabe duda de que la obra nueva y “mejorada” que se representa en Barcelona y Madrid es, por tanto, una versión escénica de la traducción del poeta y helenista Manuel Bernardino García Suelto.

Pero ¿una traducción de qué? En ambas publicaciones de la tragedia se señala que ésta es “traducida del francés”. Si, tal como hemos demostrado, *Julia y Romeo* es en gran medida una adaptación española de la versión francesa del *Romeo und Julie* alemán, el texto fuente de la versión de García Suelto es sin duda el *Roméo et Juliette* del francés Jean-François Ducis<sup>10</sup>. Ducis era el transmisor de gran parte de lo que se presentaba como drama “shakespeariano” en la Europa continental en el último cuarto del siglo XVIII y las primeras décadas del XIX. El éxito duradero de sus adaptaciones en su país natal y, por supuesto, la hegemonía cultural que entonces ejercía Francia inspirarían a gran número de dramaturgos y traductores europeos a producir versiones más o menos fieles de los textos de Ducis en sus propias lenguas. España, como hemos señalado (Pujante & Gregor 2005, 2008, 2010; Gregor & Pujante 2011), resultó ser terreno especialmente fértil para dichas reescrituras y fue el primer país no francófono en que se representó una versión “ducisiana” de Shakespeare: *Hamleto, rey de Dinamarca* de 1772, atribuido a Ramón de la Cruz. *Otelo, el moro de Venecia*, adaptada por Teodoro de la Calle, permanecería en cartel unos veintiséis años desde su estreno en 1802, un hecho sin precedentes en el teatro español de principios del XIX (Gregor 2002), mientras que otras traducciones de *Macbeth* y *Hamlet*, además de *Romeo y Julieta*, todas ellas versiones de Ducis, gozarían de buena acogida durante las dos primeras décadas del siglo. A este éxito contribuiría el propio García Suelto, no sólo con su *Romeo y Julieta*, sino también con una versión de *Macbeth*, que titularía *Macbé, o, Los remordimientos*<sup>11</sup>. Como veremos, sobre todo en el primer caso, más que ante una traducción estamos ante una refundición o, si se prefiere, una reescritura del mismo. Pero vayamos por partes, empezando por el original francés de este *Romeo*.

9 Véanse también los números correspondientes al 3 de noviembre y al 4 de diciembre. El estreno en Madrid finalmente tendría lugar el 18 de diciembre.

10 La primera publicación de la tragedia data de 1772 y reaparece en sucesivas ediciones. La que proba-

blemente manejaría García Suelto es la llamada “definitiva” de 1813 (véase Bibliografía).

11 Obra incluida en nuestro *Macbeth en España* (Gregor & Pujante 2011).

Ducis, como él mismo reconocía, apenas tenía nociones del idioma inglés, por lo que sus conocimientos de los textos de Shakespeare venían mediados por lo que le contaban o por lo que leía en las versiones selectivas de Pierre-Antoine de La Place<sup>12</sup>. Posteriormente enriquecería algunas de sus adaptaciones con pasajes tomados de las traducciones más o menos literales de Pierre Letourneur<sup>13</sup>. En el caso de su *Roméo et Juliette* (1772), que preexiste a la publicación de las versiones de Letourneur y cuyo original inglés La Place se limita a resumir sin traducir ninguno de los parlamentos más destacados, hay ciertas similitudes con la obra shakespeariana. Éstas consisten en el odio inveterado entre las familias, la rivalidad del conde Paris, el matrimonio de éste con Juliette propuesto por Capulet, la muerte de Thibalde y —quizás el aspecto más controvertido de la adaptación<sup>14</sup>— el doble suicidio de los amantes en el sepulcro. En cambio, del baile en que se conocen los jóvenes amantes, del balcón de Julieta, de la boda secreta o de la pócima no queda ni rastro. Tampoco aparecen personajes shakespearianos tan memorables como Mercutio, Fray Lorenzo o la nodriza (que pasa a papel de confidente como Flavie), ni familiares o seguidores como Benvolio (sustituido en parte por Albéric), Baltasar o las madres de los respectivos amantes. A Paris y a Tybalt sólo hay alusiones. Firme defensor de los preceptos de Boileau que tendría su máxima expresión en el clasicismo dramático francés, Ducis constriñe la acción al espacio temporal de un día y una noche, a los confines del palacio veronés de los Capulet y del sepulcro conjunto de las dos familias, y a la lucha político-militar que impide la consumación del enlace entre Romeo y Julieta. Por lo mismo, los principales hitos de dicha disputa ocurren entre bastidores. A esta rígida plantilla clasicista habría que añadir algunos elementos típicos del *drame bourgeois* entonces en boga entre el público francés: los estragos emocionales propios del amor imposible, que Ducis concentra en el personaje de Julieta, pero sobre todo las tensiones entre el deseo personal y el deber filial que sufren ambos amantes.

En realidad, la relación entre Roméo y Juliette que, a diferencia de sus homónimos en Shakespeare, se han criado juntos casi como hermanos, se ve en todo momento eclipsada por los vaivenes del conflicto entre sus respectivos padres y sujeta a ellos. El hecho de que en la versión de Ducis los hijos ya se conocen y están enamorados, resta importancia al tema del amor en sí para otorgársela casi por completo a los obstáculos que suponen las obligaciones familiares. En el caso de Juliette, la decisión de su padre de casarla con Paris —decisión que toma por motivos militares más que por consideraciones sociales— produce el mismo rechazo que en la tragedia de Shakespeare. No obstante, pese a su propia resistencia y a las súplicas de Roméo, Juliette resuelve acatar la determinación puramente estratégica de su padre y, si es preciso, “s’immoler à l’État”. Su oposición a la tiranía de su padre defendiendo y tratando de justificar a Roméo cuando éste mata a Thibalde (aquí su hermano) y Capulet jura venganza dura poco. Sucumbe muy pronto ante al peso de los

12 Recogidas en los cuatro primeros tomos de *Le Théâtre Anglois* (1746-49). La Place traduce (parcial o íntegramente) sólo diez de las obras; de las demás, incluida *Romeo y Julieta*, sólo ofrece resúmenes.

13 *Théâtre de Shakespeare* (20 tomos, 1776-83).

14 En su “Avertissement”, el propio Ducis recuerda los reparos que tuvo en reproducir esta escena, si bien al final parece que pesaba más la necesidad de “retratar los efectos de los odios hereditarios” (1813: s.p.).



acontecimientos y, en cuanto descubre la intención de Montaigu de acabar con ella y con toda su familia, prefiere suicidarse antes que huir con Roméo.

En un dilema similar si no peor se encuentra Roméo. A pesar de haberse criado bajo la tutela de Capulet tras el destierro de su padre, y de ser querido por éste y por el Estado que defiende con ahínco, descubre en la vuelta inesperada de Montaigu el vínculo afectivo que le une a su verdadero progenitor. Dicho vínculo, ausente en la obra de Shakespeare, es lo que le lleva a desoír los consejos de Juliette y de ofrecerse como hijo y, en definitiva, como defensor de Montaigu. La caracterización de éste también se desmarca bastante de la que ofrece la tragedia shakespeariana, en la que la figura de Montague apenas influye en el desarrollo de la acción. Aquí, en cambio, su presencia es crucial: primero, como víctima, junto con sus hijos, de la crueldad desmedida del hermano de Capulet, y segundo, como vengador despiadado que amenaza con arrastrar al desastre no sólo a la familia de Juliette sino al Estado en su conjunto. Ya lo anunciaba Ducis en su “Avertissement” a la tragedia (1813: s.p.), donde se congratula de haber retratado así al personaje:

El carácter de un hombre cuya alma, antes virtuosa y tierna, se encuentra desnaturalizada, por así decirlo, por la bárbara persecución de sus enemigos y por el amor más vehemente a sus hijos. Sorprende menos su afán de venganza que la magnitud de sus males, y las lágrimas que continúa vertiendo por sus hijos tal vez [nos] muevan a compadecer el sino de este padre infortunado<sup>15</sup>.

Con el catálogo de infortunios que ha sufrido Montaigu durante su cautividad y que Ducis toma prestado de un episodio similar en el *Infierno* de Dante<sup>16</sup>, parece que el autor francés le quiere dotar de una dignidad y presencia de las que carece en el original de Shakespeare —además de despertar en el público cierta compasión por el personaje.

Vayamos finalmente a la versión castellana de este *Roméo et Juliette*. En ella, aparte de adoptar la métrica clásica del endecasílabo arromanzado y de españolizar en la medida de lo posible los nombres de los personajes, Manuel García Suelto se permite introducir algunos cambios sustantivos más acordes con las expectativas de un público español. Para empezar, y siguiendo su práctica en *Macbé*<sup>17</sup>, rebaja considerablemente la grandilocuencia del texto francés, omitiendo pasajes que, si bien no aportaban gran cosa al desarrollo de la acción, sí servían para recalcar la importancia de lo sucedido para el Estado en que se sitúa. Así, por ejemplo, el traductor suprime la narración que hace Flavie en 1.1 del heroísmo innato de Roméo y su importancia para el Estado, del mismo modo que pasa por alto

15 “Le caractère d’un homme dont l’âme, autrefois vertueuse et tendre, se trouve dénaturée, pour ainsi dire, par la barbare persécution de ses ennemis, et par l’amour le plus violent pour ses enfants. Le desir qu’il a de se venger a moins frappé que la grandeur de ses malheurs, et les pleurs qu’il donne encoré à ses fils ont peut-être attendri sur le sort de ce père infortuné.”

16 En un largo pasaje inspirado en un terrible episodio del *Infierno* de Dante donde el conde de Ugolino narra sus infortunios (canto XXXIII, versos 1-78). En la obra de Ducis el arzobispo Ruggieri se transforma en “Roger”.

17 Véase la “Advertencia” a su *Macbé*, obra escrita según él de un estilo “claro y enérgico sin baja ni afectación, y una versificación fácil y armoniosa” (Gregor & Pujante 2011: 43).

la larga descripción que hace Capulet en 1.3 de los supuestos ultrajes a que su familia se ha visto sometida. La supresión del contexto político del original que, por ejemplo, se refleja en la sustitución sistemática de los términos “*partis*” y “*factions*” por los más domésticos de “familia” y “deudos”, se hace aún más evidente en la omisión del parlamento del duque Ferdinand en 2.3, en el que éste describe la manera como el conflicto entre los dos bandos ha llegado a desestabilizar al Estado<sup>18</sup>. Se trata a todas luces de un intento de despolitizar la obra de Ducis, de convertirla en una tragedia familiar que, al eludir cualquier referencia al contexto político de la acción, no corre el riesgo de que éste se confunda con la situación actual de España tras la vuelta de Fernando VII<sup>19</sup> —cuyo nombre coincide evidentemente con el del duque Ferdinand.

El caso más claro de ello ocurre en 4.1, la escena en que Ferdinand trata a la desesperada de reconciliar a los dos padres de familia. En el texto de Ducis, Ferdinand insiste en las ventajas del enlace entre Juliette y Roméo como antídoto al “*sort [destino] d'être homme*”, que es sufrir, como él mismo ha sufrido a consecuencia de la amenaza a la estabilidad del Estado que ha supuesto el complot de Mantua. Capulet descarta la idea de hacer las paces con los Montaigus, lo que da lugar a una larga reflexión por parte de Ferdinand sobre el papel del destino y a su insistencia en que Capulet se muestre un buen “*citoyen*”, accediendo, aunque sea por razones de *realpolitik*, a la amistad de Montaigu. García Suelto conserva los mismos personajes y (en términos generales) la misma función de la escena, pero sustituye las disertaciones filosóficas del duque por un diálogo mucho más tenso entre los dos hombres, en que Fernando reconoce el derecho de Capuleto a llorar la muerte de su hijo y su deseo vehemente de venganza. Por otro lado, defiende lo que llama el “involuntario error” de Romeo y especifica con acritud las consecuencias de tomarse la justicia por su mano. El cambio más significativo que ello supone con respecto a Ducis es que sus palabras surten efecto: a Capuleto le horroriza el cuadro de conflicto civil que pinta el duque, accede a hacer las paces con Montegón y a casar a los amantes en cuanto finalice su luto, y termina por aceptar el abrazo de Fernando como “defensor de la Patria”.

Al mismo tiempo que redirige el foco político de Ducis hacia el drama familiar de los Capuleto y Montegón, parece que la traducción de García Suelto se esfuerza por corregir la poca verosimilitud de alguna de las situaciones del original. Es ese afán de probabilidad lo que sin duda motivó su reestructuración y reescritura del ya bastante revisado último acto de Ducis (Golder 1992: 94-105). Si bien conserva el mismo escenario gótico-sepulcral que en la obra francesa para la escenificación de la fallida reconciliación de las dos familias<sup>20</sup>, García Suelto rehúye el extremo del doble suicidio de los amantes. En su lugar, opta por lo que Par (1936: 131) considera un desenlace “mucho más dramático”, en el que Romeo, al tratar de impedir que Montegón asesine a Capuleto, muere accidentalmente a manos de su padre. Así, la decisión que toma entonces Julieta de matarse con el mismo puñal que ha

18 Compárese con la segunda escena del cuarto acto, en que Ferdinand se figura la vida después de la tregua.

19 Véase al respecto la introducción a nuestro *Macbeth*

en *España* (Gregor & Pujante 2011: 28-29).

20 Sobre la presencia de lo gótico en la escena prerromántica española véase Gies (1988: 60).

dado muerte a su amante cobra más verosimilitud y, siguiendo a Par, más dramatismo que en el original de Ducis, ya que en éste la protagonista muere por el veneno que ha tomado previamente como simple consecuencia de los infortunios que ha sufrido a lo largo de su vida y de lo inevitable de la venganza de Montaigu. Al mismo tiempo, dicha venganza, cuyo extremo se expresa mediante una versión extendida y más gráfica de la carta que emplea Ducis, recibe aquí el justo castigo: la condena que sufre Montegón —además del encarcelamiento y muerte por tortura que le dicta Fernando y el suplicio que supone ser el responsable de la muerte de su propio hijo— no tiene precedente en el original francés.

A pesar del entusiasmo por este último acto que se manifiesta en la prensa de la época o en estudios posteriores como el de Par, es poco probable que se representara de este modo en los teatros de la Santa Cruz y del Príncipe. En tres de las cuatro versiones manuscritas de la obra no se recogen las últimas intervenciones de Fernando, Capuleto y Montegón, mientras que en la cuarta éstas se ponen entre corchetes (ver Nota sobre el texto). Lógicamente, esta omisión mitigaría algo el sufrimiento que pudiera causar el “sino de este padre infortunado”, a la vez que dejaría grabada en el espectador como última visión de la tragedia la imagen romántica y universal de Julieta expirando en los brazos de su Romeo. Sea como fuere, el éxito teatral de esta versión de la obra se confirma no sólo por su reposición en Madrid en 1818, sino por el hecho de que, diez años más tarde, se vuelve a representar en la capital, esta vez por la compañía del joven Carlos Latorre.

En realidad, no sabemos por qué se repuso esta versión en 1828, es decir, diez años después. La reposición podría expresar, como se ha propuesto, el ocaso del proyecto neoclásico de reforma del teatro español (Freire 1996), o tal vez fuera un intento por competir con versiones operísticas de la obra<sup>21</sup>. Sin mencionar ni a García Suelto ni la procedencia francesa de la tragedia, el *Diario de Avisos de Madrid* del 22 de julio de ese año (5, p. 4) alude escuetamente a “diversos incidentes que lo han retardado”. A pesar del retraso, se hace eco de la satisfacción del público, sobre todo por la “hermosa escena final del cuarto acto, donde tanto brilla el extraordinario genio de Shakespeare [*sic*]”, destacando las actuaciones de Joaquín Caprara como Montegón, de Concepción Rodríguez como Julieta, y del propio Latorre, que además se distinguía por “la elegancia y exactitud de su traje” (*Correo literario y mercantil*, 23/7/1828, p. 3). La naturalidad que Rodríguez y Latorre infundían a sus interpretaciones se refleja en las múltiples anotaciones y correcciones textuales que, entre otras curiosidades, incluyen la sistemática sustitución de la palabra “destino” (que aparece trece veces en el texto impreso de la obra) por otras de carácter menos fatalista. Bien podría tratarse aquí de un guiño al texto shakespeariano, en el que también se cuestiona el papel del destino, aunque se deja entrever una nueva actitud ante la realidad que pronto encontraría su expresión en el Romanticismo.

21 Véase a continuación nuestra introducción a la versión operística española. Cabe señalar que la reposición de 1828 coincidía y, por tanto, competía

entre otras con la ópera *Giulietta e Romeo* de Nicola Vaccai, que, por lo visto, hacía furor en la España de la época.

## IV

**JULIETA Y ROMEO (Ópera)**

A diferencia de las dos versiones españolas anteriores, *Julieta y Romeo* es una ópera en tres actos, y el manuscrito inédito en que se ha conservado consta de libreto y partitura. Es un primer apunte de teatro en el que no figura el nombre del libretista ni el del compositor. El libreto se compone a su vez de dos textos independientes, el de los recitados y el de los cantables. Los primeros están escritos en romances bastante competentes; los segundos, en versos irregulares “abominables”, como los calificó Federico Carlos Sáinz de Robles, el primero en escribir sobre estos manuscritos. Por tanto, cabe deducir que habrían sido dos las manos que intervinieron en el libreto. Además, Sáinz de Robles cree que la ópera “salió” del *Julia y Romeo* de 1803, aunque no aventura si los recitados podían ser obra del traductor del anterior drama (Sáinz 1931: 430-431). De esta ópera se ocupó después Alfonso Par, quien propuso como compositor a Manuel García, tenor, compositor y director de la sección de ópera de la compañía que supuestamente la representó —y que figura entre los cantantes anotados en el manuscrito. Respecto al libreto, reconoció no tener datos para hacer una atribución (Par 1936: 46-50)<sup>22</sup>—. En cambio, y aun no habiendo encontrado constancia documental de su representación, Par sugirió algunas fechas, como explicamos más adelante. En el registro bibliográfico de la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid, en la que se conserva el manuscrito, se indica “1815” como año de composición o estreno, si bien hay razones para asignarle una fecha anterior, como también explicamos más adelante. En cuanto a la autoría del libreto, la tratamos en nota complementaria aparte. Baste apuntar ahora que, al menos, los recitados pueden atribuirse a Dionisio Solís, autor igualmente del *Julia y Romeo* recogido en esta edición y del que nos hemos ocupado al comienzo de esta introducción.

En *Julieta y Romeo* hay siete personajes principales (Capelete, Julieta, Romeo, don Fernando, Cebás, Antonio y Cecilia) y un “coro de soldados y de españoles”. Cebás corresponde al Fray Lorenzo de Shakespeare, el español don Fernando es el rival de Romeo, Antonio es criado de la familia Capelete y Cecilia, la amiga y confidente de Julieta. Como se ve, entre ellos no figura el padre de Romeo ni la madre de Julieta. Frente a la treintena de personajes en Shakespeare, su reducido número en esta ópera propicia una acción más centrada en las relaciones y conflictos dentro de la familia Capelete que en la hostilidad entre los familias rivales, todos los cuales se resuelven en un final feliz.

Como en Weisse, d’Ozicourt, Mercier y el *Julia y Romeo* español, la acción de *Julieta y Romeo* se inicia tras la muerte de Tebaldo a manos de Romeo. Julieta, en el jardín de su

<sup>22</sup> Par añade que el mismo Manuel García la representó en Nueva York en 1826 reconociéndola como suya. Es cierto que el 26 de julio de ese año la familia de Manuel García —integrada, entre otros, por su hija María (la famosa Malibrán)— cerró la tem-

porada de ópera y conciertos de esa ciudad con la ópera *Julieta y Romeo*, pero no con ésta, sino con la de Nicola Antonio Zingarelli —véase, entre otros, Octavio Aceves, *La pasión de María Malibrán* (Madrid: Huerga y Fierro, 1995), p. 245.

casa, le cuenta a Cecilia que está esperando a Romeo, con quien se desposó en secreto. Entra Romeo y la joven pareja reafirma su amor antes de separarse, ya que Romeo, que es perseguido, ha decidido huir de Verona. Después entra Capelete y afirma que piensa casar a Julieta con quien consiga encontrar y dar muerte a Romeo para vengar la muerte de su sobrino Tebaldo.

En el segundo acto, Cebás trata de interceder ante Capelete, pero éste le cuenta que su esposa agonizante le hizo jurar que Julieta sólo se casaría con quien vengase a la familia por la muerte de su hijo a manos de los Montescos, y que él cumplirá su juramento. Por su parte, Julieta detesta al pretendiente don Fernando y asegura que no se casará con él. Ante la obstinación de su padre y la oposición de la hija, Cebás le prepara a Julieta un somnífero inofensivo que Julieta tomará creyéndolo un veneno.

En el acto tercero, Romeo acude al panteón de los Capeletes a ver a Julieta, a quien cree muerta. Es descubierto y va a ser atacado por Capelete y acompañantes, pero don Fernando se niega a atacarle porque está desarmado, y lo defiende de los criados de Capelete. En esto despierta Julieta. Cebás afronta ahora al tiránico Capelete y don Fernando renuncia a Julieta al ver que ella ama a Romeo. Finalmente Capelete renuncia a su hostilidad y acepta a Romeo, con lo que se alcanza el final feliz.

Según hemos podido averiguar, la partitura no es original de Manuel García, como creía Alfonso Par, ni de ningún español. Tampoco el libreto, que es una refundición del de *Roméo et Juliette*, ópera en tres actos con libreto de Joseph-Alexandre de Ségur (1756-1805) y música de Daniel Steibelt (1765-1823), estrenada en París el 10 de septiembre de 1793 y publicada ese mismo año. Al ser rechazada el año anterior en la Academia de Música parisina, sus autores sacrificaron los recitados sustituyéndolos por el diálogo en prosa que figura en sus ediciones (Clement & Larrousse 1999 [1786-1881]: 592). En cuanto a personajes, hay coincidencia casi total entre los de esta ópera y los de *Julieta y Romeo*, sólo que en el libreto francés se añade a Alberti como escudero de Romeo y, en lugar del coro de soldados y españoles, figura “Suite et paren[t]s de Don Fernand et de Capulet” (acompañamiento y parientes de don Fernando y de Capuleto).

Respecto a los recitados, se puede observar que, salvo alguna omisión ocasional, siguen bastante de cerca el original de Ségur y que el traductor no se aprovecha de su posición para tomarse libertades de carácter ideológico, amplificar o inventar más o menos gratuitamente enunciados o situaciones—como se hacía en tantas traducciones y refundiciones de la época—. Sin duda, la elección de verso rimado en lugar de la prosa del original obliga al traductor a las habituales compensaciones léxicas para ir manteniendo la regularidad en la versificación, unas veces en forma de reducción y otras de extensión verbal que suelen ser moderadas. No obstante, en algunas escenas tal regularidad se logra a veces a expensas de la emotividad, como cuando las exclamaciones breves entrecortadas del original se convierten en enunciados declamatorios. Así, por ejemplo, en la escena cuarta del primer acto, cuando Romeo y Julieta deben separarse:

**ROMÉO**

Que dis-tu, Juliette? ...quel espoir?...il se pourrait!...O ciel!... je serais un monstre...moi! t'exposer!...te perdre!...abuser de ta faiblesse! Cette idée me rappelle à mon devoir... Adieu...je rougis de moi-même. Juliette, il faut nos séparer. (pp. 10-11)<sup>23</sup>

**ROMEO**

¡Cielos!  
 ¡Huir tú conmigo! ¡Ah, qué rayo  
 de esperanza! Mas no puedo  
 consentir que así te espongas;  
 no: tu peligro es muy cierto:  
 esta reflexión me hace  
 que recobre aquel esfuerzo  
 que me quitaba el amor.  
 Yo parto: llegó el momento  
 de separarnos.

O bien, en la escena novena del segundo acto, cuando Julieta se toma la pócima:

**JULIETTE** [*a Cébas*]

Venez, mon père, donnez. (*Prenant le poison*) ... Roméo, ce n'est point un sacrifice. (*Après avoir bu*): Suis-je digne de vous et de Roméo?

**CÉBAS**

Effort sublime d'amour et de courage! O Juliette! ...respectable Juliette ... croyez — en le pressentiment qui m'anime, qui m'enflâme; ... un bonheur pur, certain, éternel, sera votre récompense. (p. 51)

**JULIETA**

Dadme ya ese beneficio,  
 pues así le considera  
 ya mi desesperación.

**CEBÁS**

¡Qué extraordinaria firmeza!

**JULIETA**

Soy digna de vos: soy digna  
 de Romeo.

**CEBÁS**

Me enajenan  
 esos sublimes esfuerzos  
 de amor y valor. Julieta,  
 si mi pecho no me engaña,  
 tú tendrás por recompensa  
 la felicidad más cierta  
 a que anheló tu esperanza.

<sup>23</sup> *Roméo et Juliette*. Citamos por la tercera edición de París, de 1798.

Como hemos dicho, no tenemos constancia documental de ninguna representación de este *Julieta y Romeo*, pero, por su condición de traducción-adaptación de una ópera francesa, se puede situar entre los años 1800 y 1808. En efecto, en 1799 se dictó una real orden por la cual se prohibía cualquier representación en los teatros de Madrid en lengua extranjera o ejecutada por cantantes extranjeros no nacionalizados, lo que suponía la imposición de cantar óperas en español y un estímulo para traducir o adaptar óperas francesas y no sólo italianas. Tal medida duraría los primeros ocho años del siglo, es decir hasta la invasión napoleónica de 1808 —concluida la guerra, se volvería a la situación anterior a la real orden—. Par cree que tuvo que representarse entre el 16 de agosto y el 1 de octubre de 1805, pero reconoce no haber encontrado ninguna noticia sobre ella en periódicos ni en otros documentos (Par 1936: 46-50). Desde luego, no consta ninguna representación en la *Cartelera teatral madrileña* de Andioc y Coulon, que llega hasta 1808, ni se anuncia ninguna en el *Diario de Madrid* de esos años. Ahora bien, es probable que el libreto sí se tradujese y preparase hacia 1805. En el *Diario de Madrid* de 7 de abril de ese año figura la lista de la compañía que actuaría en el Teatro de los Caños del Peral entre el domingo de Resurrección de 1805 y el sábado de Ramos de 1806, y en su sección de ópera aparecen todos los actores que figuran en la lista de personajes del manuscrito de *Julieta y Romeo*, es decir, María López como Julieta, Joaquina Briones como Cecilia, Manuel García como Romeo, Eugenio Cristiani como Antonio, Justo Mas como Cebás, Juan Pau como don Fernando y Eusebio Fernández como Capelete (Par 1936: 46). Además, los cinco primeros aparecen como cantantes de la opereta *El tesoro fingido*, estrenada en el Teatro de Caños del Peral el 12 de mayo de 1805 y anunciado en el *Diario de Madrid* de ese mismo día (p. 562) y, en general, todos estaban en activo entre, al menos, 1802 y 1808 (Cotarelo 2009 [1902]: 522-533).

Por lo visto, la mencionada compañía duró poco: el *Diario de Madrid* de 15 de mayo de 1805 (p. 578) informaba de que el gobierno había concedido a los individuos de esa compañía el permiso solicitado para “cesar” sus representaciones durante tres meses, quedando así cerrado el teatro “hasta nueva orden”. A este respecto, parece que hubo desavenencias entre el director, Isidoro Máiquez, y miembros de la compañía que afectaron al rendimiento de las representaciones y a la asistencia del público, lo cual habría originado el cierre (Cotarelo 2009 [1902]: 258-272). A la vista de todos estos hechos, lo más probable es que la ópera, aun teniendo ya hecho el reparto de los papeles, no hubiera pasado de la fase de ensayo y nunca llegara a representarse<sup>24</sup>. Cabría añadir, como explicamos en la nota sobre los textos, que la ausencia en el manuscrito de la censura previa de representación o de un segundo apunte de teatro confirma esta conclusión.

## V

Si, como parece, la ópera *Julieta y Romeo* no llegó a representarse, estaríamos ante un caso de recepción sin difusión. En cambio, las otras dos refundiciones sí que tuvieron espec-

24 Tras examinar el caso, esta conclusión nos la ha transmitido privadamente la profesora Cristina

Pina, de la ESAD de Murcia, a quien agradecemos muy sinceramente su ayuda.

tadores, y la segunda, el *Romeo y Julieta* basado en Ducis, conoció además dos ediciones distintas. Ambas se suman a otras españolas como las de *Hamlet* o *Macbeth*, adaptadas de versiones neoclásicas que se apartaban de los textos ingleses. Sin embargo, tales versiones fueron la única forma de “Shakespeare” representable en la escena francesa y española de aquellos años, y estuvieron publicándose durante décadas. Curiosamente, al menos Ducis adaptaba sus obras “a la francesa” para aumentar la fama de su admirado Shakespeare, y lo cierto es que sus versiones contribuyeron directa e indirectamente a dar a conocer a Shakespeare y a la recepción y difusión de sus obras.

Cuando Manuel García Suelto publicó en 1818 su adaptación del *Macbeth* de Ducis, dejó claro que la tragedia, aunque “refundida en francés por Mr. Ducis, y acomodada al teatro español” por él, fue “escrita en inglés por Shakespeare” (Gregor & Pujante 2011: 39). No contaron con esta información las ediciones de su adaptación del *Romeo y Julieta* de Ducis, pero, cuando ésta volvió a la escena en 1828, el *Diario de Madrid* anunció sus representaciones como “tragedia en cinco actos del inmortal Shakespeare”. Y en 1834, en su reseña de una representación de la ópera de Bellini *I Capuleti ed i Montecchi*, Mariano José de Larra afirmaba que el drama sobre el que giraba era “una de las obras maestras del colosal ingenio de Shakespeare”, cuando en realidad el libreto está basado en las fuentes italianas originales<sup>25</sup>. Al final, *Romeo y Julieta* acabaría siendo “de Shakespeare” cualquiera que fuese el texto del que se hablase.

Ángel-Luis Pujante y Keith Gregor

---

<sup>25</sup> “Teatros”, *La Revista Española* 205, 3 mayo 1834, [p. 433].