

Rivalidades familiares en el teatro del Siglo de Oro: *Los amantes de Verona**

Rafael González Cañal
Universidad de Castilla-La Mancha

A finales del siglo XVIII, Vicente García de la Huerta se hacía eco de un comentario significativo de Lesage sobre el repertorio dramático hispano: «la España ha producido tan gran número de piezas dramáticas, que sería casi imposible su enumeración, si se intentase»¹. No andaba desencaminado el escritor francés, y gracias a esta abundancia podemos seguir rebuscando y encontrando buenas obras aún desconocidas para el gran público.

Si acudimos a los listados de títulos de obras dramáticas del Siglo de Oro, descubrimos un puñado de textos que se basan en el enfrentamiento de dos familias o bandos: podríamos agruparlos bajo la denominación de «comedias de bandos»². Es indudable que hay un denominador común en este tipo de obras y que la fórmula de urdir una trama amorosa en el marco de un enfrentamiento o rivalidad entre familias o bandos gozó de cierto éxito durante algunas décadas del siglo XVII.

Son muchos los bandos enfrentados a lo largo de la historia peninsular: Narros y Caderes en Cataluña, Argüelles y Bernáldez en Asturias, Agramunt y Beaumont en Navarra, Oñez y Gamboas en Vizcaya, Giles y Negretes en Burgos, Mazariegos y Monsalves en Zamora, Zúñigas y Carvajales en Plasencia, Fuensalidas y Cifuentes en

* Este trabajo se inscribe en el proyecto I+D Edición de la obra dramática de Rojas Zorrilla (HUM2005-07408-C04-01), financiado por el Ministerio de Educación y Ciencia.

¹ García de la Huerta, *Teatro español*, p. IX. Modernizo las grafías y la puntuación.

² Ya utiliza este marbete Fernando Doménech en su estudio sobre *Los bandos de Verona* de Rojas, buscando además una intencionalidad política en este tipo de obras: «El sentido general de estas comedias parece claro: son una defensa de la concordia frente a la desunión y el caos producidos por las guerras civiles» (Doménech, 2000, p. 158).

Toledo, Manueles y Fajardos en Murcia, Aguilares y Cabreras en Córdoba, Ponces y Guzmanes en Sevilla, etc. De las rivalidades foráneas se hicieron famosas las luchas entre Güelfos y Gibelinos en Milán, Pazzis y Médicis en Florencia, Montanos y Salimbenes en Siena y, en especial, la enemistad entre Montescos y Capeletes en la ciudad de Verona.

La lista de obras dramáticas del Siglo de Oro en las que aparece de una manera u otra el enfrentamiento entre dos familias o bandos es la siguiente:

Los bandos de Sena, de Lope de Vega, que dramatiza las rivalidades entre los Montanos y Salimbenes, fue compuesta entre 1597 y 1603 e impresa en la *Parte XXXI* de sus comedias (Madrid, 1635).

Castelvines y Monteses, de Lope de Vega, compuesta entre 1606 y 1612 e impresa en *Parte XXV* de sus comedias (Zaragoza, 1647).

Los Médicis de Florencia, de Diego Jiménez de Enciso, escrita antes de 1624, pero impresa por primera vez con este título y a nombre de Enciso en *Doce comedias nuevas de Lope de Vega y otros autores. Segunda parte*, Barcelona, 1630.

El catalán Serrallonga y bandos de Barcelona, de Antonio Coello, Francisco de Rojas Zorrilla y Luis Vélez de Guevara, estrenada el 10 de enero de 1635 e impresa en *Parte XXX de comedias famosas de diferentes autores*, Zaragoza, 1636.

Los bandos de Verona, de Francisco de Rojas Zorrilla, estrenada el 4 de febrero de 1640 e impresa en la *Segunda parte de las comedias de Don Francisco de Rojas de Zorrilla*, Madrid, 1645.

Los bandos de Salamanca, Monroyes y Manzanos, de Francisco Pérez de Borja. De esta obra existía un original autógrafo, fechado en 1646, en la biblioteca de Gallardo. Medel del Castillo y García de la Huerta la dan como anónima, mientras que Mesonero Romanos³ la cita a nombre de un tal Vera y Villarroel, que tiene que ser Juan de Vera Tassis y Villarroel. La Barrera recoge una obra manuscrita con el primer título a nombre de Francisco Pérez de Borja y una segunda, con los dos títulos, tras la que señala: «¿Será la de don Francisco Pérez de Borja?»⁴. A veces se cita como impresa anónima con el segundo título de *Monroyes y Manzanos*⁵.

Los bandos de Vizcaya, de Pedro Rosete Niño, en *Parte XIII de comedias escogidas*, Madrid, 1660. Se conserva un manuscrito anónimo de esta comedia con el título de *Correspondencia y amor triunfa de celos y honor, y bandos de Vizcaya* (Madrid, BNE, ms. 14498-20).

Los amantes de Verona, de Cristóbal de Rosas o Rozas, en *Parte XXIV de comedias escogidas*, Madrid, 1666.

Los bandos de Rávena y fundación de la Camándula, de Juan de Matos Fragoso, en *Parte XXVII de comedias escogidas*, Madrid, 1667.

Los bandos de Florencia, representada en Palacio en noviembre de 1674 por la compañía de Simón Aguado. No se tienen otras noticias de esta obra.

Pachecos o Palomeques o Los bandos de Toledo, de Antonio García de Prado, conservada en un manuscrito autógrafo, firmado al fin de la primera jornada y con

³ Mesonero Romanos, 1951, p. xxvi.

⁴ La Barrera, 1969, pp. 301 y 530.

⁵ Urzáiz, 2002, p. 505.

aprobación del censor Avellaneda del 22 de agosto de 1674 (Madrid, BNE, ms. 16609)⁶. Medel del Castillo y García de la Huerta la recogen como anónima.

Pachecos y Palomeques, comedia diferente de la anterior, que se conserva en dos manuscritos de la BNE: ms. 15090 (siglo XVIII) y ms. 15340 (copia de Durán)⁷.

Los bandos de Luca y Pisa, de Antonio Fajardo y Acevedo, en *Parte XL de comedias escogidas*, Madrid, 1675.

Mazariegos y Monsalves, de Antonio Zamora, representada en el Teatro del Príncipe el 28 de mayo de 1711. *Impresa en Comedias*, Madrid, 1722.

No podemos ocuparnos de todas estas obras, aunque está claro que el denominador común de todas ellas es el enfrentamiento entre familias rivales complicado con amores entrecruzados y cuestiones de honor. Salvo en algún caso especial⁸, estamos ante comedias de enredo en las que los obstáculos para la consecución del amor por parte de la pareja central se acentúan debido a viejas rencillas familiares. En estas situaciones los criados se convierten en piezas clave del conflicto y desempeñan con gusto este papel esencial, a pesar de la queja del criado Sancho de *Los bandos de Vizcaya*:

¿quién
a los pícaros les mete
en tener o en no tener
bandos y parcialidades?
(Pedro Rosete Niño, *Los bandos de Vizcaya*, p. 378a).

Si atendemos a la cronología, parece que, una vez más, es Lope de Vega el iniciador de este subgénero dramático, tomando como punto de partida las novelas de Mateo Bandello⁹. Así, *Los bandos de Sena* se inspira en la novela 49 de la primera parte de las *Novelle* (1554), y *Castelvines y Monteses* proviene de la novela 9 de la segunda parte. En el primer caso, no contamos con traducción española de la novela italiana, con lo que Lope hubo de utilizar necesariamente alguna de las ediciones italianas de Bandello que corrieron por Europa.

En esta lista hay tres obras que recogen o se relacionan con la famosa historia de los desgraciados amantes de Verona, inmortalizada por Shakespeare: *Castelvines y Monteses*, de Lope, *Los bandos de Verona*, de Rojas, y una tercera mucho más desconocida: *Los amantes de Verona* de Cristóbal de Rozas o Rosas.

En primer lugar, hay que señalar que los autores españoles no tuvieron acceso a la obra inglesa y sí, en cambio, a una fuente común: la novela de Bandello. Shakespeare escribió *La tragedia de Romeo y Julieta* probablemente hacia 1591-1592, revisándola posteriormente en 1594-1595, y la obra se imprimió por primera vez sin nombre de

⁶ Paz y Melia, 1934, núm. 2708.

⁷ Paz y Melia, 1934, núm. 2707.

⁸ *Los bandos de Ravena y fundación de la Camándula*, de Matos Fragoso, comienza con el típico enredo amoroso entre las dos familias rivales, los Sergios y los Flaminios, y termina siendo una auténtica comedia de santos, en donde algunos de los personajes se hacen ermitaños, hay apariciones de Cristo, de ángeles y de difuntos, y, finalmente, todo acaba con la fundación del monasterio de la Camándula.

⁹ Para Bandello como fuente de Lope véanse los trabajos de Gasparetti, 1939; Kohler, 1939; Arróniz, 1969, pp. 290-300; y Bradbury, 1980.

autor en 1596. A su nombre no aparecerá impresa hasta 1623.

Las fuentes de la trágica historia son conocidas. De entrada, existía una tradición que corría por Verona sobre estos hechos acaecidos hacia 1303. No obstante, la historia se relaciona con la novela griega *Habrócomes y Antía* de Jenofonte de Éfeso (II d. C.), que recoge y amplía Masuccio de Salerno en *Il Novellino* (Nápoles, 1496). De ahí procede la versión de Luigi da Porto, *Istoria novellamente ritrovata di due amanti...* (Venecia, 1535). El escritor francés Adrien Sévin recrea igualmente el tema en 1542, pero la versión más conocida y de mayor influencia fue la de Mateo Bandello (1485-1561), incluida en sus *Novelle* (1554). La traducción francesa de Bandello llevada a cabo por Pierre Boiastau y François de Belleforest, *Histoires Tragiques* (1559) alcanzó gran difusión en la Europa de finales del siglo XVI. En Inglaterra sirvió de modelo para la traducción de William Painter, *Rhomeo and Julietta*, incluida en *Palace of Pleasure* (1567), una colección de traducciones en prosa procedentes de fuentes clásicas y de *novelle* italianas y francesas. También procede de Bandello a través de la versión francesa el poema de Arthur Brooke, *The Tragicall Historye of Romeus and Juliet* (1562), probablemente la fuente principal en la que se inspiró William Shakespeare.

A España la historia llega evidentemente de la mano de Bandello. En 1589 el impresor Vicente de Millis Godínez publica en Salamanca catorce novelas del novelista italiano, en lengua española, a partir de la traducción francesa de Boiastau y Belleforest, retocando el texto con comentarios propios. Esta traducción fue bien conocida por Lope y los dramaturgos del siglo XVII¹⁰, aunque es posible que también conociera alguna de las ediciones italianas que circularon por España desde mediados de siglo. La más conocida fue la dirigida por Alfonso de Ulloa e impresa por Camilo Franceschini en Venecia en 1556. Lope fue un gran admirador de Bandello, tal y como se desprende del prólogo de *Las fortunas de Diana*:

... También hay libros de novelas, de ellas traducidas de italianos y de ellas propias en que no le faltó gracia y estilo a Miguel de Cervantes. Confieso que son libros de grande entretenimiento y que podrían ser ejemplares, como algunas de las *Historias trágicas* del Bandello...¹¹

Así pues, contamos en nuestro teatro áureo con tres versiones dramáticas de esta historia que pasamos a analizar brevemente.

CASTELVINES Y MONTESES DE LOPE DE VEGA

Esta obra se publicó en la *Parte XXV de comedias* de Lope de Vega (Zaragoza, 1647). Según Morley y Bruerton fue compuesta entre 1606 y 1612¹², y este título ya aparece en la lista que dio el propio Lope en la edición de *El peregrino en su patria* de 1618. Los amores de Roselo Montés y Julia Castelvín, con la ayuda del beneficiado Aurelio, terminan en final feliz. El drama recreado por Bandello y Shakespeare se

¹⁰ Bien sea a partir de la edición de Salamanca de 1589 o por medio de la de Valladolid de 1603, que es la que hemos manejado. La tercera historia de las 14 que contiene el libro es la que nos ocupa: *Historia de Romeo y Julieta*.

¹¹ Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, pp. 105-106.

¹² Morley y Bruerton, 1968, pp. 299-300.

transforma en Lope en comedia. Eso sí, guarda numerosas semejanzas con su fuente de inspiración: hay matrimonio secreto, visitas nocturnas a través de una escala, asesinato fortuito, destierro de Roselo, falsa muerte de Julia, escena en la cripta y desenlace feliz con el consabido casamiento y la reconciliación entre las dos familias. Es precisamente en el desenlace en lo que más se aleja de la obra de Bandello, ya que los enamorados se reúnen tras la falsa muerte de Julia y la escena de la cripta, se disfrazan de villanos y se esconden en una hacienda del padre de Julia. Allí ella se aparece a su padre, que la cree difunta, y consigue la reconciliación entre los bandos y el final feliz.

LOS BANDOS DE VERONA DE FRANCISCO DE ROJAS ZORRILLA

La segunda versión española de la historia de los amantes de Verona es esta comedia de Rojas que fue la elegida para inaugurar el Coliseo del Buen Retiro el 4 de febrero de 1640. Posteriormente se publicó en la *Segunda Parte* de sus obras en 1645.

La obra tuvo cierta fortuna editorial, ya que contamos con cuatro testimonios impresos del siglo XVII, 6 impresos y tres manuscritos del XVIII, dos ediciones¹³ y una traducción al inglés en el XIX y una edición más en el siglo XX. Son en total 17 testimonios que muestran claramente la difusión e interés que despertó la obra de Rojas¹⁴. En alguna de las ediciones se añade un subtítulo: *Montescos y Capeletes*. Hay incluso una edición suelta que lleva únicamente este título, con lo que la crítica la relaciona mucho más fácilmente con la obra de Lope.

Los bandos de Verona tuvo también éxito en los escenarios de los siglos XVII y XVIII, a juzgar por los datos: el 23 de abril de 1685 se representa en Palacio la obra titulada *Montescos y Capeletes* por la compañía de Manuel de Mosquera; dos años después, el 22 y 23 de abril de 1687 se vuelve a representar la misma obra en el Coliseo del Buen Retiro, en este caso por la compañía de Simón Aguado, y esta misma compañía la pone en escena de nuevo en el Salón Dorado de Palacio el 29 de septiembre de 1687¹⁵. Andioc y Coulon recogen hasta 35 representaciones en los teatros madrileños entre 1708 y 1808¹⁶.

La fuente de la historia vuelve a ser Bandello y cuenta con el antecedente de Lope, la comedia *Castelvines y Monteses*, que, si bien fue impresa tardíamente en 1647, pudo ser conocida por Rojas a través de alguna representación¹⁷. No creo, en cambio, que influyera demasiado la obra de Lope de Vega *Los bandos de Sena*, publicada en 1635, salvo quizá en servir de modelo para el título.

De «comedia dramática» o «tragicomedia» ha sido calificada esta obra. Fernando Doménech opta por incluirla entre las «comedias serias» de Rojas Zorrilla y enumera sus características esenciales:

¹³ Precisamente hay una edición decimonónica que recoge las dos versiones españolas de la historia de Romeo y Julieta: *Las Dos Comedias famosas: Los Bandos de Verona de Francisco de Rojas (año de 1679) y los Castelvines y Monteses, de Lope de Vega (año incierto) ... colegidas y reimprimadas por el conde de Hohenthal auf Staedteln*, Leipzig y París, Brockhaus y Avenarius, 1839.

¹⁴ Véase Rafael González Cañal, Ubaldo Cerezo Rubio y Germán Vega García-Luengos, *Bibliografía de Francisco de Rojas Zorrilla*, Kassel, Reichenberger, en prensa.

¹⁵ Shergold y Varey, 1982, pp. 248, 252 y 253; Rich Greer y Varey, 1997, p. 225.

¹⁶ Andioc y Coulon, 1996, p. 636.

¹⁷ Un análisis comparativo entre ambas obras puede verse en el trabajo de Friedman, 1989.

... Estructura muy bien calculada y repleta de simetrías, enredo lleno de casualidades, que apenas se resuelven para dar lugar a otros enredos mayores, cada vez más inverosímiles; patetismo exacerbado en los personajes; gusto por las escenas fuertes, de gusto melodramático; exaltación de los ideales caballerescos y del honor; final feliz siempre a un paso del desastre¹⁸.

Los dos protagonistas, Alejandro Romeo y Julia Capelete, pertenecen a las dos familias rivales de Verona, los Montescos y los Capeletes. Así lo explica la propia Julia al principio de la obra:

Ya sabes que esta ciudad
de Verona, en civil guerra,
cuatro años ha padecido
la prolija competencia
de dos antiguas familias
que la dan lustre y nobleza,
Montescos y Capeletes,
en cuyas cenizas muertas
de no apagados del odio
y de cubiertos en ella,
por memoria o por reliquia,
algunos carbones queman.
(Rojas, *Los bandos de Verona*, p. 367).

En el relato inicial Julia Capelete da cuenta de cómo se encendió el odio entre estas dos familias y de cómo surgió su desdichado amor por Alejandro Romeo. Julia no puede casarse con su amado Alejandro y, además, su padre quiere casarla con su primo Andrés Capelete.

La obra prescinde del sarao inicial que había en Banello y en Lope, ya que en este caso Julia y Alejandro ya están previamente enamorados y ambas familias se hallan estrechamente relacionadas: un Capelete, el Conde Paris, se halla casado con Elena, hermana de Alejandro Romeo¹⁹, con lo que se potencia claramente el enredo. El dilema que vive el Conde Paris, desgarrado entre su sentimiento de odio hacia su esposa Elena Romeo y su amor por Julia Capelete, es un elemento novedoso en la historia. Así lo expone abiertamente el Conde:

CONDE Noble Antonio Capelete,
en cuyas canas y acero
debe la milicia triunfos
y experiencias el consejo:
yo, enfermo de dos dolencias
en dos accidentes peno;
yo tengo odio y tengo amor,
yo quiero bien y no quiero.
Dos extremos hay en mí

¹⁸ Doménech, 2000, p. 154.

¹⁹ Curiosamente Rojas utiliza Romeo como apellido: Alejandro Romeo, Elena Romeo, etc., pero pertenecen igualmente al linaje de los Montescos.

sin hallar el medio en ellos,
 que, aunque no se pueden dar
 extremos sin que haya medio,
 amo con tanta pasión,
 con tanta ira aborrezco,
 que no veo más en mí
 cuando verme más deseo,
 sino a un extremo del odio
 y del amor otro extremo.
 (Rojas, *Los bandos de Verona*, p. 372).

Precisamente, Alejandro y Guardainfante escuchan escondidos en casa de Julia esta conversación entre Antonio Capelete y el Conde Paris, lo que supondrá una de las causas del conflicto.

Se desarrolla así un enredo lleno de casualidades y situaciones cada vez más inverosímiles, entre las que no falta la falsa muerte de Julia, debido a un bebedizo que le proporciona su propio padre. Ella prefiere morir antes que casarse con otro que no sea Alejandro. No obstante, la pócima no es un verdadero veneno, sino una mezcla de «un opio y un beleño / que no den muerte pero infundan sueño» (Rojas, *Los bandos de Verona*, p. 379).

Sabedor el enamorado Alejandro de la muerte de Julia, trama con su criado Guardainfante el rapto del cuerpo depositado en la cripta que los Capeletes tienen en la iglesia. Alejandro acude entonces ante el sepulcro de su amada y, ante su sorpresa y la de Guardainfante, Julia despierta al echarle agua. En esta escena destacan sobremanera las intervenciones del gracioso, que ponen el contrapunto cómico a la dramática situación²⁰. Los dos enamorados se disponen a huir, pero a la iglesia llegan Andrés y Elena, y, en la oscuridad, Julia confunde a Alejandro con su primo Andrés y de nuevo se separan los protagonistas.

La tercera jornada se desvía claramente de las fuentes. En ella se produce el enfrentamiento final entre las dos familias en los alrededores de Verona. Los Capeletes se refugian en un castillo que es sitiado por los Montescos. Antonio intenta dar muerte —esta vez de verdad— a su hija Julia, pero el Conde Paris lo impide convencido de la imposibilidad de oponerse a la sincera pasión que siente Julia por Alejandro. Esta actitud dignifica y salva finalmente a este personaje. Sus palabras son elocuentes:

Con todo, porque la quiero,
 la muerte no le has de dar.
 Ella a mí no me ha engañado,
 yo no la puedo obligar
 que borre del pecho suyo
 lo que impreso en él está.
 No sabe lo que es querer
 el que intenta violentar
 a quien ama a otro sujeto.

.....

²⁰ Para la función del gracioso Guardainfante, véase MacCurdy, 1954 y Suárez Miramón, 1993.

No fuera yo ser honrado
 si en tálamo conyugal
 quisiera yo a quien yo sé
 que quiere a otro amante más;
 y aunque esto no padeciera
 una gran dificultad
 ¿quién logra mujer sabiendo
 que pretende otro galán?
 (Rojas, *Los bandos de Verona*, pp. 384-385).

Finalmente, ante los más de dos mil Montescos que sitian el castillo, Antonio se rinde y ruega a Alejandro que le dé muerte a él y que libere a los demás Capeletes refugiados en el castillo. Alejandro se niega a tal perdón creyendo a Julia muerta. Cuando ésta aparece viva en lo alto de la torre y le pide que perdone a todos los Capeletes, Alejandro acepta y se produce el feliz desenlace. Finalmente, Capeletes y Montescos establecen, ya de por vida, «vínculos de amor estrechos» (Rojas, *Los bandos de Verona*, p. 388).

Rojas se separa notablemente de la obra de Lope. El cambio más significativo es que adelanta la famosa escena de la cripta al segundo acto y desarrolla en la tercera jornada un enfrentamiento militar en toda regla entre los dos bandos en los alrededores de Verona.

Otro elemento diferenciador es que en Rojas no hay clérigo ni sacerdote que case en secreto a los enamorados. Prescinde del Aurelio de Lope o del fray Lorenzo de Bandello y Shakespeare, que, indudablemente, tienen un papel importante en el desarrollo de la trama de dichas obras. En este caso, es el propio padre de Julia el que obliga a su hija a decidir entre un matrimonio impuesto con el Conde Paris o con su primo Andrés, o la muerte por medio de un veneno que ha preparado. Julia no duda en afirmar su amor por Alejandro Romeo, y rompiendo el tópico de la dama sumisa ante la autoridad paterna, defiende abiertamente su libertad de elección en materia de amor:

Doy que por padre o por viejo
 dueño busque tu afición:
 a mí toca la elección,
 a ti no más del consejo.
 Justo es que casarme intentes,
 soy tu hija, tiénesme amor;
 persúademe, señor,
 mas no es bien que me violentes.
 (Rojas, *Los bandos de Verona*, p. 376).

Es indudable que, en cuanto al carácter de Julia, el dramaturgo toledano se separa claramente de las fuentes. La heroína de Rojas proclama su sentimiento hacia Alejandro, se enfrenta a su padre y decide morir si no es capaz de conseguir su amor: ella no sabe que lo que bebe es un narcótico del que va a despertar, como en el caso de la Julieta de Shakespeare y de la Julia lopesca. Estamos, pues, ante un personaje con fuerza y decisión que se aleja un tanto de sus predecesores. No hay que olvidar que un rasgo característico del teatro de Rojas, que se ha convertido en lugar común de la crítica, es el

de su "feminismo", idea que apuntó por primera vez Américo Castro²¹, relacionándola con las corrientes erasmistas. Sobre este tema volvió después Jean Testas²², insistiendo en la sensualidad y pasión de muchos de los personajes femeninos del dramaturgo y en su rebeldía ante las convenciones sociales²³. Es verdad que en Rojas es frecuente el protagonismo femenino y que presenta mujeres decididas y con fuerte personalidad que no dudan en defenderse a sí mismas y que reclaman el mismo derecho al honor y a la venganza que el hombre. Así se aprecia en obras como *Morir pensando matar*, *Progne y Filomena*, *Cada cual lo que le toca*, etc. En el caso que nos ocupa, Julia es una mujer decidida y valiente, que se opone a los designios de su padre y que está dispuesta a morir antes de renunciar a su amado.

También el personaje de Alejandro resulta más apasionado y heroico que el Roselo de Lope. En *Castelvines y Monteses* Roselo es informado por su amigo Anselmo de la falsa muerte de Julia y acude a la cripta sabiendo que su dama en realidad no ha muerto. En el caso de Rojas, Alejandro no llega a ser informado de este pormenor y se presenta en la iglesia creyendo que su amada está difunta. Cuando ésta "resucita", ante la sorpresa de Alejandro y su criado Guardainfante, tratarán de huir pero una confusión en la oscuridad les separa de nuevo. Como ya hemos señalado, habrá que asistir a un enfrentamiento entre ambos bandos durante la tercera jornada para poder contemplar la reunión de los enamorados y alcanzar el final feliz.

En todo caso, Rojas se separa mucho más de Bandello que Lope y presenta unos enamorados decididos y apasionados, dispuestos a defender su amor frente a cualquier adversidad.

En Bandello y en Shakespeare la trágica muerte de los amantes restaura el orden. Lope y Rojas prefieren alejarse de las consecuencias trágicas que puede producir la pasión amorosa y quizá, para no violentar los gustos de un público acostumbrado a la comedia, reconducen la historia trágica hacia un desenlace feliz.

LOS AMANTES DE VERONA DE CRISTÓBAL DE ROSAS

Las incógnitas sobre este dramaturgo son numerosas, empezando por el propio nombre, ya que en unas ocasiones aparece como Rosas, en otras como Rozas e incluso a veces se ha confundido su apellido con el de Rojas.

De la obra conservamos un único testimonio impreso en la *Parte XXIV de comedias escogidas*, Madrid, Mateo Fernández, 1666, a nombre de Cristóbal de Rozas. Medel del Castillo la cita, en efecto, a nombre de este autor²⁴. García de la Huerta la recoge a nombre de un tal «Roxas»²⁵. No obstante, la crítica parece inclinarse por la forma Rosas, que sería el nombre de un oscuro dramaturgo sevillano, del que se tienen escasas noticias. Así opina La Barrera, que trae a colación la cita de Luis Vélez de Guevara en el tranco IX de *El diablo Cojuelo* (1641):

²¹ Américo Castro, 1917.

²² Jean Testas, 1975.

²³ No es de esta opinión Rodríguez Puértolas, 1967, p. 326, que señala que la independencia que concede Rojas a sus heroínas es ficticia y que, en realidad, se ven sometidas al rígido concepto del honor vigente en la época.

²⁴ Hbl, 1929, p. 197.

²⁵ García de la Huerta, *Teatro español*, p. 17.

máscaras celebrado en su casa:

porque ya ves que es cabeza
del bando de gebelinos,
y todos los que aquí entran
son güelfos, y son linajes
que compran las diferencias
a costa de tanta sangre.
(Cristóbal de Rosas, *Los amantes de Verona*, f. 127r).

No obstante, Rosaura se equivoca, ya que encubiertos bajo máscaras irrumpen en el sarao Clorisel, su amigo Ricardo y su criado Vitoque. Evidentemente, terminan por ser descubiertos y, en una escena muy del gusto de las comedias de enredo, tienen que esconderse y, finalmente, huir por un balcón.

La segunda jornada cambia de lugar. Quizá sea la mayor novedad respecto al modelo de Bandello. Los personajes se han desplazado a una quinta, en la que aparece el duque de Verona, que ha salido de caza y que se muestra claramente partidario del bando güelfo. Éste comenta a Teobaldo, el padre de Aurisena, que ha prometido a su hija al marqués Teodoro. Al final de la jornada se produce el enfrentamiento entre Clorisel y Federico, primo de Aurisena y enamorado también de ella. La muerte de este último a manos del protagonista complicará aún más la relación entre los enamorados. El conflicto está servido.

Además, en esta segunda jornada se acumulan una serie de signos premonitorios que anuncian la tragedia. El dramaturgo acude a los elementos simbólicos que actúan como presagios de lo que fatalmente sucederá. Evidentemente, es una manera de aumentar la tensión dramática:

Todo para mí prodigios,
Clorisel, ha sido, y sustos,
en las aves, en las flores,
en las fuentes y en los brutos;
todo presagios han sido
de mi tristeza, y anuncios.
(Cristóbal de Rosas, *Los amantes de Verona*, f. 134r).

Las canciones también actúan como anuncios del desenlace trágico. La criada alude en su canción a la funesta historia de Píramo y Tisbe³⁰:

LUCELA *Píramo, infeliz amante
de la hermosura de Tisbe,
todo desengaño muere,
cuanto de su afecto vive...*

AURISENA ¡Calla, Lucela, por Dios!

LUCELA Pues, señora...

³⁰ Para el análisis y función de estos signos premonitorios y avisos del desenlace trágico, véase el trabajo de María Teresa Julio sobre las tragedias de Rojas (Julio, 2000, pp. 194-205).

AURISENA

Que lo dejes

te pido. ¿Que no haya cosa,
 cielos, que no represente
 horror, prodigio, desdicha,
 presagio, amenaza, muerte?
 Ruego a Dios que por bien sea.

(Cristóbal de Rosas, *Los amantes de Verona*, f. 136r).

En la tercera jornada se produce el fatal desenlace propiciado indirectamente por Ricaredo. Este amigo de Clorisel juega un papel esencial en la trama, el mismo que desempeñaban fray Lorenzo en *Bandello* y *Shakespeare*, o el beneficiado Aurelio en *Lope*. En este aspecto nuestro autor se acerca más a la versión de *Rojas* en la que tampoco hay matrimonio secreto ni sacerdote. Es Ricaredo el que urde la historia del beleño o bebedizo, que tiene dos días de efecto y produce una falsa muerte, para que Aurisena pueda escapar del casamiento no deseado impuesto por su padre. No obstante, se produce la desgracia, ya que Clorisel no llega a ser avisado del subterfugio empleado por Aurisena y, cuando acude a la cripta y descubre a su amada aparentemente muerta, se envenena. Aurisena, al despertar y verle a punto de morir, también se da la muerte con la daga de su enamorado, cumpliéndose los funestos presagios que anunciaban la tragedia. Este final sigue de cerca el modelo de *Bandello* y se relaciona con la historia de *Piramo* y *Tisbe* a la que aludía premonitoriamente la canción de la criada.

Como en las versiones anteriores de la historia, en la escena de la iglesia se insiste en algunos efectos macabros muy del gusto del espectador de la época, sobre todo cuando el protagonista y el aterrorizado criado descienden a la bóveda o cripta. La presentación de Aurisena muerta la recoge con todo detalle la didascalía, dando además distintas posibilidades cromáticas al director escénico:

Córrase una cortina y aparezcan unas paredes como de bóveda, una peña baja con paño carmesí o blanco donde estará Aurisena, el cabello suelto y atado con una cinta, el vestido blanco o plateado, y sale Clorisel con la luz.

(Cristóbal de Rosas, *Los amantes de Verona*, f. 143v).

El final trágico se explica en una curiosa acotación que en este caso sugiere mitigar la truculencia de la escena:

Caen muertos abrazados; ella, como que se ha dado con la daga, más sea vuelta a los paños de suerte que no la vean la acción de darse, y salen todos.

(Cristóbal de Rosas, *Los amantes de Verona*, f. 144r).

Los versos finales están puestos en boca del gracioso Vitoque que, en un nuevo contrapunto cómico, da cuenta del desenlace:

Oigan ustedes, aguarden
 allá fuera, sabrá el Duque
 todo lo que ustedes saben:
 Ricaredo se hace clérigo,
 el viejo al desierto parte,

Rosaura se mete monja,
 Lucela se mete fraile,
 sólo yo no sé qué hacerme,
 pero digo que este lance
 es historia verdadera;
 si hay falta, ustedes la pasen.
 (Cristóbal de Rosas, *Los amantes de Verona*, f. 144v).

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.

De todas las obras citadas que componen esta variante genérica que hemos denominado «comedias de bandos», sólo *Los amantes de Verona* presenta este tipo de desenlace trágico. El resto de las rivalidades familiares y de bandos se resuelven casi siempre en casamientos y reconciliaciones. Incluso las dos versiones más conocidas de la historia de los amantes de Verona, la de Lope y la de Rojas Zorrilla, se inclinan, a la postre, por la comedia. Ni siquiera éste último, uno de nuestros grandes trágicos, aprovecha la oportunidad que le brindaba el modelo y opta por un final feliz para su historia, huyendo de un desenlace trágico de los que tanto gustaba.

No obstante, gracias al desconocido y oscuro Cristóbal de Rosas, contamos en nuestro repertorio dramático áureo con una versión trágica de la historia de los desdichados amantes de Verona, aunque, a juzgar por las noticias que tenemos, haya pasado sin pena ni gloria.

Referencias bibliográficas

- ANDIOC, René y Mireille COULON, *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1996, 2 vols.
- ARRÓNIZ, Othón, *La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española*, Madrid, Gredos, 1969.
- BANDELLO, Mateo, *Historias trágicas ejemplares, sacadas del Bandello veronés, nuevamente traducidas de las que en lengua francesa adornaron Pierres Bouistau y Francisco de Belleforest*, Valladolid, Lorenzo de Ayala, 1603.
- BARRERA Y LEIRADO, Cayetano Alberto de la, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, Madrid, Rivadeneyra, 1860; ed facsímil: Madrid, Gredos, 1969.
- BRADBURY, Gail, «Lope plays of Bandello origin», *Forum for Modern Language Studies* (University of St. Andrews, Scottish Academic Press), 16, 1980, pp. 53-65.
- CASTRO, Américo, «Obras mal atribuidas a Rojas Zorrilla», *Revista de Filología Española*, 3, 1906, pp. 66-68.
- DOMÉNECH RICO, Fernando, «Los bandos de Verona, comedia áulica», en *Francisco de Rojas Zorrilla, poeta dramático. Actas de las XXII Jornadas de teatro clásico, Almagro 13, 14 y 15 de julio de 1999*, eds. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello, Almagro (Ciudad Real), Universidad de Castilla-La Mancha/Festival de Almagro, 2000, pp. 151-178.

- FAJARDO, Juan Isidro, *Índice de todas las comedias impresas hasta el año de 1716*, Biblioteca Nacional de Madrid, ms. 14.706.
- FRIEDMAN, Edward H., «Romeo and Juliet as tragicomedy: Lope's *Castelvines* y *Monteses* and Rojas Zorrilla's *Los bandos de Verona*», *Bucknell Review*. «Comedias del Siglo de Oro» and *Shakespeare* (Lewistown/London & Toronto, Bucknell University Press/Associated University Presses) 33, 1, 1989, pp. 82-96.
- GARCÍA DE LA HUERTA, Vicente, *Teatro español. Catálogo alfabético de las comedias, tragedias, autos, zarzuelas, entremeses y obras correspondientes al teatro español*, Madrid, Imprenta Real, 1785.
- GASPARETTI, Antonio, *Las «Novelas» de Mateo María Bandello como fuentes del teatro de Lope de Vega*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1939.
- HILL, John M., «Índice general alfabético de todas las comedias que se han escrito por varios autores, antiguos y modernos... Se hallarán en casa de los Herederos de Francisco Medel del Castillo», *Revue Hispanique*, 75, 1929, pp. 144-369.
- JULIO, María Teresa, «Hyperdramatismo en Rojas Zorrilla: ¿innovación o continuidad?», en *Francisco de Rojas Zorrilla, poeta dramático. Actas de las XXII Jornadas de teatro clásico, Almagro 13, 14 y 15 de julio de 1999*, eds. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello, Almagro (Ciudad Real), Universidad de Castilla-La Mancha/Festival de Almagro, 2000, pp. 179-208.
- KOHLER, Eugène, «Lope et Bandello», en *Hommage à Ernest Martinenche*, Paris, Éditions D'Arrey, 1939, pp. 116-142.
- LOPE DE VEGA, *Novelas a Marcia Leonarda*, ed. Antonio Carreño, Madrid, Cátedra, 2002.
- MACCURDY, Raymond R., «A note on Rojas Zorrilla's gracioso "Guardainfante"», *Bulletin of the Comediantes*, 6, 1954, pp. 1-4.
- MESONERO ROMANOS, Ramón de, «Índice alfabético de las comedias, tragedias, autos y zarzuelas del teatro antiguo español, desde Lope de Vega hasta Cañizares (1580 a 1740), con expresión de sus autores», en *Dramáticos posteriores a Lope de Vega*, t. II, ed. Ramón de Mesonero Romanos, Madrid, Atlas (BAE, 49), 1951, pp. XXIII-LI.
- MORLEY, Sylvanus Griswold y Courtney BRUERTON, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1968.
- PAZ y MELIA, Antonio, *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el departamento de Manuscritos de la Biblioteca Nacional*, I, Madrid, Blass s. a. Tipográfica, 1934, 2ª ed.
- RICH GREER, Margaret y John E. VAREY, *El teatro palaciego en Madrid: 1586-1707*, London Tamesis Books, 1997.
- RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio, «Alienación y realidad en Rojas Zorrilla», *Bulletin Hispanique*, 59, 1967, pp. 325-346; reimpresso en *Id.*, *De la Edad Media a la edad conflictiva*, Madrid, Gredos, 1972, pp. 339-363.
- ROJAS ZORRILLA, Francisco de, *Los bandos de Verona*, en *Comedias Escogidas*, ed. Ramón de Mesonero Romanos, Madrid, Atlas (BAE, 54), 1952, pp. 357-388.
- ROSETE NIÑO, Pedro, *Los bandos de Vizcaya*, en *Parte XIII de comedias escogidas*, Madrid, Mateo Fernández, 1660, pp. 351-384.
- SHERGOLD, Norman D. y John E. Varey, *Representaciones palaciegas: 1603-1699. Estudio y documentos*, London, Tamesis Books, 1982.
- SUÁREZ MIRAMÓN, Ana, «La función cómica del personaje Guardainfante en el teatro de Rojas», en *Ex-Libris. Homenaje al profesor Fradejas Lebrero*, Madrid, UNED, 1993, I, pp. 453-467.
- TESTAS, Jean, «Le féminisme de Francisco de Rojas Zorrilla», en *Mélanges offerts à Charles Vincent Aubrun*, ed. H. Vidal Sephiha, Paris, Éditions Hispaniques, 1975, II, pp. 302-322.
- URZÁIZ TORTAJADA, Héctor, *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2002, 2 vols.