

# POR UN ANTIGUO AGRAVIO LOS TARANTOS Y SUS REFERENTES LITERARIOS

Débora Madrid Brito

## RESUMEN

*Los Tarantos*, película española dirigida por Francisco Rovira Beleta, fue nominada al Oscar a mejor película de habla no inglesa en 1963. Su interés proviene no sólo por ser un magnífico testimonio documental de la ciudad de Barcelona y de la cultura gitana en España, o su valor como musical, sino que además destaca por ser una interesante adaptación de la obra teatral de Alfredo Mañas *Historia de los Tarantos*. Este trabajo pretende analizar y destacar los aspectos más relevantes que unen y separan la película y el texto teatral, así como relacionar ambas obras con su primer referente, el *Romeo y Julieta* de Shakespeare.

**PALABRAS CLAVE:** Musical, Flamenco, Barcelona, Alfredo Mañas, Rovira Beleta, Shakespeare, Romeo y Julieta.

## ABSTRACT

«From Ancient Grudge *Los Tarantos* And Its Literary References». *Los Tarantos*, spanish film directed by Francisco Rovira Beleta, was nominated for an Oscar for best foreign language film in 1963. The relevance of the film comes not only as a documentary testimony about the city of Barcelona and about spanish gipsy culture, or its value as a musical; but also *Los Tarantos* stands out as an interesting film adaptation of *Historia de los Tarantos*, by Alfredo Mañas. This work aims to analyze and highlight the most relevant aspect that unite and separate the film and de theatre show, and also relate both with his first reference, *Romeo and Juliet* by Shakespeare.

**KEY WORDS:** Musical, Flamenco, Barcelona, Alfredo Mañas, Rovira Beleta, Shakespeare, Romeo and Juliet.



¿Puede ser el amor a la vez dichoso y terrible? La tradición de los mitos amorosos de la literatura occidental parece confirmarlo. Es como si el desafío a la ley social y la proximidad a la muerte reforzaran la valía del verdadero amor, ejemplificado en sus máximas consecuencias por la obra shakesperiana *Romeo y Julieta*, cuyo título original, *The most excellent and lamentable tragedy of Romeo and Juliet* (1595), también describe el amor que narra con dos adjetivos contrapuestos: excelente y lamentable, pero, sobre todo, lo califica como tragedia.

Sin embargo, la tradición de los idilios y dificultades en la relación amorosa es bastante más antigua. Ya en el *Cantar de los Cantares*, fechado por los especialistas en el siglo X a.C., se muestra una mujer que evoca el amor de un hombre que le huye sin cesar: «Yo os conjuro, / muchachas de Jerusalén, / si encontráis a mi amado, / ¿Qué le habréis de decir? / Que estoy enferma de amor»<sup>1</sup>. Otro ejemplo es la leyenda celta, también desdichada, de *Tristán e Isolda*, recogida por diferentes autores en la Edad Media. Narra la historia de dos amantes impulsados por su pasión al adulterio y a desafiar el orden social<sup>2</sup>. En el caso español, se puede hacer referencia a la leyenda medieval de los amantes de Teruel: una pareja en la que el joven llega a presentar sus riquezas a la familia de su amada fuera del plazo establecido. Ella ya había sido casada y el joven muere de amor cuando su amada le rechaza un beso. La joven cae muerta junto a él cuando, arrepentida, acude a besar al difunto. Esta última historia se asemeja considerablemente a la obra de Shakespeare, en la que el joven Romeo llega del destierro tras haber matado a un miembro de la familia de Julieta, su amada y esposa. En esos momentos, ésta se hace pasar por muerta para evitar el matrimonio que su familia le tiene acordado con un conde, y Romeo, ante la imagen de su muerte, se envenena. Julieta, al despertar y verlo fallecido, termina por suicidarse. No obstante, se sabe que Romeo y Julieta está inspirada en el poema de Arthur Brooke *The tragical history of Romeo and Juliet* (1562), de la cual conserva personajes fundamentales<sup>3</sup>. A partir de la obra de Shakespeare son incontables las tragedias amorosas que continúan la tradición.

Si damos un salto en el tiempo, hacia el mundo contemporáneo, nos encontramos con una reactualización de la tragedia dentro del teatro español de posguerra, en la obra de Alfredo Mañas *Historia de los Tarantos* (1962). Su argumento se centra en la rivalidad de dos familias gitanas, Tarantos y Camisones, y la muerte trágica de la pareja de enamorados procedentes cada uno de una de ellas. Es significativo, que un año antes se hubiera estrenado ya otra versión actualizada de la historia de Shakespeare, en este caso cinematográfica, *West side story*, dirigida por Jerome Rob-

<sup>1</sup> (Ct. 5, 8), en *Nueva Biblia de Jerusalén*, Nueva edición revisada y aumentada, Desclée De Brouwer, Bilbao, 1998, p. 827.

<sup>2</sup> VV.AA., *La mirada de Orfeo, Los mitos literarios de Occidente*, Paidós Contextos, Barcelona, 2002, pp. 114-5.

<sup>3</sup> William Shakespeare, *Romeo y Julieta, Julio César*, Traducción de José María Valverde, Planeta, Badalona, 1981, p. 10.

bins y Robert Wise y basada en el musical homónimo de Broadway que se estrenó en 1957 con guión de Arthur Laurent y música de Leonard Bernstein<sup>4</sup>. La película presenta el amor y la tragedia en dos clanes enfrentados, una banda portorriqueña y otra norteamericana. En 1963 *Historia de los Tarantos* fue también llevada a la gran pantalla con el título de *Los Tarantos*, por el director catalán Franciso Rovira Beleta, quien en un principio contrató a Mañas para la adaptación<sup>5</sup>, pero que acabó siendo el único guionista.

Este breve repaso de tragedias amorosas anima a comprender por qué el estudio de una película como *Los Tarantos* supone, por lo tanto, un necesario análisis comparativo con sus dos principales referentes, el *Romeo y Julieta* de Shakespeare y la *Historia de los Tarantos* de Alfredo Mañas. La película, a pesar de ser considerada una adaptación directa de la obra teatral española, estrenada un año antes que el film, es una conjunción espléndida de los elementos que extrae de ésta con otros tomados de forma directa del drama shakesperiano.

### SANGRE DE CIUDADANOS MANCHA MANOS DE CIUDADANOS

Las tres historias (*Romeo y Julieta*, *Historia de los Tarantos* y *Los Tarantos*) arrancan de un mismo punto de partida argumental: el amor que surge entre miembros de dos familias rivales. El motivo de la rivalidad parece también ser el mismo, pues aunque Shakespeare se refiera a él sin apenas describirlo, como «una nueva discordia por un antiguo agravio, en que sangre de ciudadanos mancha manos de ciudadanos»<sup>6</sup>; dicha descripción encaja con el altercado ocurrido entre Tarantos y Camisones en el texto de Mañas y entre Tarantos y Zorongos en la película de Rovira Beleta, ambos más desarrollados que la discordia shakesperiana. En los dos casos, el patriarca de los Tarantos ha fallecido por motivo de una denuncia procurada tiempo atrás por el patriarca de los Camisones y los Zorongos respectivamente. En el caso de *Historia de los Tarantos* se suma además al conflicto un motivo de celos, debido al hecho de que el Camisón hubiese pretendido a la Taranta antes de que ésta contrajera matrimonio. Ya desde la primera escena de la obra, el diálogo aporta más detalles de la situación, acusando el Camisón al Taranto de haberle sido infiel a Soledad: «CAMISÓN PADRE.- ¡No lo denuncié yo! ¡No fui yo quien lo denunció! Lo denunció alguien que quería adularme con esa denuncia. Pero debí hacerlo yo. El mismo día que se puso novio se fue con la primera pelandrusca que se le puso delante... ¡Y yo

---

<sup>4</sup> Joan Munsó, *Diccionario de películas, El cine Musical*, Colección Movieguía, T&B editores, Madrid, 2006, pp. 397-8.

<sup>5</sup> VV.AA, *Las grandes películas del cine español*, Ediciones JC, Madrid, 2007, p. 132.

<sup>6</sup> William Shakespeare, *op. cit.*, p. 5.



viéndolo con estos propios ojos!»<sup>7</sup>. Por otra parte, cabe destacar la frase «Lo denunció alguien que quería adularme con esa denuncia», que quizás fuese el punto de partida para que Rovira Beleta incluyera en el film la escena del matadero, en la que los Picaos recuerdan al Zorongo haber participado contra el Taranto: «fue usted quien nos metió a todos en este baile, nosotros no hemos hecho más que seguirle, igual que cuando le ayudamos a librarse del Taranto ¿o lo había olvidao ya? Por aquello aceptamos una parte en el negocio...». Dicha situación permite además justificar en la película que los Picaos trabajen con el ganado de los Zorongos, como un acuerdo por los favores del pasado.

Partiendo entonces de esta discordia, se van a plantear las tres historias desde tres estructuras narrativas que, aunque diferentes, tienen muchos puntos en común; y que, en el caso de la película, incluso llegan a solaparse.

En la obra de Shakespeare se organiza el drama en cinco actos: El texto arranca con una disputa entre los criados de Montesco y Capuleto, mediante la cual se anuncia a las dos familias rivales. Esta presentación se repite al comienzo de la obra de Alfredo Mañas, aunque de manera mucho menos conflictiva, por medio de una escena en la que los Tarantos hablan de los Camisones mientras les observan con su ganado en la playa. Sin embargo, en la adaptación cinematográfica, la escena inicial se torna dramática, con un enfrentamiento directo entre Tarantos y Zorongos, en el que Rafael, el protagonista, clava una navaja en el pecho a uno de los hijos de la familia contraria, quizás como remedo de la trifulca callejera en la que Romeo hiere de muerte a Tebaldo, primo de Julieta; un hecho que, sin embargo, no había retomado Alfredo Mañas para *Historia de los Tarantos*.

Es además en el acto inicial cuando se produce el primer encuentro entre Romeo y Julieta en la fiesta de los Capuleto. Cuando ésta se celebra, el conde Paris ya ha solicitado al patriarca de los Capuleto la mano de su hija, a diferencia de lo que ocurre en las otras dos adaptaciones, en las que la aparición de Curro para pretender a Juana se sucede tras los primeros encuentros de los amantes. Precisamente antes del cruce de la pareja, Shakespeare pone intencionadamente en boca de Romeo palabras que él no sospecha serán tan proféticas con respecto a su futuro: «Demasiado pronto, me temo: pues mi ánimo teme alguna consecuencia que, todavía pendiente de las estrellas, comenzará durante su temible tiempo con los festejos de esta noche, llevando a su término una vida despreciada que se encierra en mi pecho, por algún cruel destrozo de muerte prematura...»<sup>8</sup>. Una vez en la celebración, durante el baile, Romeo besa a Julieta y seguidamente ambos revelarán la desdicha de sus nombres. Esta escena es retomada en *Historia de los Tarantos* cuando Juana e Ismael se besan en la orilla del mar y tras reconocerse se despiden con la promesa de volver a encontrarse en secreto; y también en *Los Tarantos*, donde Rafael y Juana se dan el primer

---

<sup>7</sup> Carlos Rodríguez Alonso, «La historia de los Tarantos: una imagen de la España de posguerra en clave flamenca», en Gregorio Torres Nebrera (ed.), *Historia y antología del teatro español de posguerra*, Espiral, Madrid, 2002, p. 248.

<sup>8</sup> William Shakespeare, *op. cit.*, p. 22.

beso en la playa durante el transcurso de una fiesta de boda, y a continuación, al revelar sus nombres, se descubren inmersos en el infortunio.

El segundo acto de *Romeo y Julieta* muestra el reencuentro de la pareja en casa de la joven y el momento en que los amantes acuden a la celda de Fray Lorenzo para casarse en secreto. Antes de la sagrada unión, el fraile pronuncia unas palabras que nos permiten vincular de nuevo la obra con sus adaptaciones: «¡Cuánta agua salada echada en desperdicio para sazonar el amor, sin probarlo luego!»<sup>9</sup>. Precisamente el agua salada del mar es uno de los principales elementos del texto de Mañas, que no tiene otra aparición en la obra original. Sin embargo, ese amor «no probado» en las dos piezas teatrales se consume, aunque sin casamiento, al final de la película de Rovira Beleta.

El tercer acto narra un enfrentamiento entre las familias en el cual Romeo, tras perder a su amigo Mercucio, venga su muerte al acabar con la vida de Tebaldo, primo de Julieta. Como consecuencia, Romeo es desterrado de Verona a Mantua, y los amantes propician un nuevo encuentro al tiempo que Fray Lorenzo se compromete a llevar noticias a Romeo de todo lo que suceda en Verona. Mientras tanto, los Capuleto proponen a su hija casarse con el conde Paris. El destierro podría reflejarse en *Historia de los Tarantos* en la separación de la pareja, que apenas se encuentran a lo largo de la obra, y en el film, por un pequeño periodo en el que Juana no sale apenas de casa y Rafael aguarda noticias suyas a través de una de sus palomas mensajeras.

El acto siguiente habla del acuerdo entre Fray Lorenzo y Julieta de hacerla pasar por muerta mediante un licor para poder escapar a Mantua con Romeo y así evitar un segundo matrimonio. Julieta toma el licor tras hacer creer a sus padres que acepta su boda con Paris. Aunque Julieta no llega a huir a Mantua, sí logrará fugarse Juana en la película con el propósito de abandonar la ciudad junto a Rafael, aunque tampoco ellos conseguirán marcharse.

El quinto y último acto lleva a Romeo noticias de la supuesta muerte de Julieta y éste decide suicidarse junto a ella en el cementerio, quien al despertar y verlo, también acaba con su vida. La obra se cierra con la reconciliación de los Capuleto y los Montesco. No obstante, en las adaptaciones el suicidio desaparece y se transforma con *Historia de los Tarantos* en la tragedia del ahogamiento de Ismael y Juana en el mar bravío, y con Rovira Beleta en el asesinato de los dos jóvenes por parte de Curro.

En el caso de la obra española, Alfredo Mañas condensa toda la historia en dos grandes actos. En el primero se narra la presentación de las familias y sus diferencias y el primer encuentro entre Juana e Ismael, también durante una noche festiva en el barrio de los Tarantos. Además, se produce la confesión por parte de Ismael a su madre del amor que siente por la hija de los Camisones, de manera que el prohibido romance abandona el secretismo que lo velaba en el caso de Shakespeare. La Taranta, tras un primer rechazo instintivo, accede y decide no oponerse a la

---

<sup>9</sup> *Op. cit.*, p. 22.



relación y conocer a la muchacha; la alegría del momento se une con la celebración de una boda de la familia.

La tercera y última escena del acto es una de las pocas que expone acertadamente la ligazón con el baile que presenta la cultura gitana, y que luego explotará brillantemente la adaptación de la obra en la gran pantalla, con diversos números musicales. Esta muestra es expuesta por el diálogo que Soledad mantiene con Juan de Encueros, un antiguo bailarín, cuando le pide que enseñe a bailar a su hija: «Pero ¿qué es el baile? [...] Nada: coger agua en una cesta, arañar el viento, firmar en la mar, dibujar en el aire: nada. Siempre cogiendo la luna con las manos. Siempre sufriendo por lo que no se ve»<sup>10</sup>, y unas líneas antes dice: «Esto del baile es como la firma de los médicos: sólo se cree que es buena la que no se entiende»<sup>11</sup>. La frase parece describir el baile de Carmen Amaya, protagonista de *Los Tarantos*, único, exitoso e inimitable.

El segundo acto comienza después de la boda, cuando El Picao aprovecha para proclamar que Juana será su novia. Dicho acontecimiento sustituye a la intención de los Capuleto de casar a Julieta con Paris en la obra shakesperiana. Se establece entonces un conflicto entre las familias en un bar, tras el cual Ismael comienza a bailar y es abrazado por su madre. Tras animarse ambos, la Taranta acude con sus hijos al patriarca Camisión a pedir la mano de Juana, pero éste afirma (mintiendo) haberla comprometido con El Picao. La misma escena es repetida por Rovira Beleta en *Los Tarantos*, con la diferencia de que es la madre la que baila para el hijo, consolándolo, en un número impecable y lleno de sentimiento. Luego se produce en *Historia de los Tarantos* una nueva reunión de los amantes en la playa para huir juntos, tras la cual Juana es maltratada por El Picao. Ella, huyéndole, se adentra en el mar, de donde Ismael es incapaz de rescatarla y ambos mueren ahogados. A diferencia de *Romeo y Julieta*, en *Historia de los Tarantos* la bajada del telón se produce mientras «se oye detrás de él el odio de las familias. Silencio después. Y se oye el rumor del mar»<sup>12</sup>, no hay reconciliación posible entre Tarantos y Camisones.

Finalmente, la adaptación cinematográfica *Los Tarantos* arranca en la primera secuencia con el enfrentamiento entre las familias, que en *Romeo y Julieta* no se da hasta el tercer acto y que en *Historia de los Tarantos* se produce con mayor intensidad en la segunda parte de la obra. Desde el principio, la película introduce la complicidad entre los hermanos menores de cada familia, quienes actuarán de contacto entre los amantes en los momentos más difíciles. La pareja de niños toma por tanto el papel que en el drama de Shakespeare tenían Fray Lorenzo y el Ama de Julieta. En el caso de Mañas, es un coro, también de niños, el que mantiene una posición neutral frente a la relación de la pareja. A continuación, Rovira Beleta convierte la fiesta de los Capuleto en boda familiar, en la que se conocen Rafael y Juana, cambiando de posición el enlace del argumento de Alfredo Mañas. Ese primer encuentro les lleva

<sup>10</sup> Carlos Rodríguez Alonso, *op. cit.*, p. 260.

<sup>11</sup> *Op. cit.*, p. 259.

<sup>12</sup> *Op. cit.*, p. 308.

a la playa, donde también en *Historia de los Tarantos* la pareja se besa por primera vez. Como se ve, en los tres casos los enamorados se enteran de la rivalidad de sus nombres tras el primer beso.

Seguidamente, se traduce casi literalmente de la obra teatral, la escena en la que Ismael/Rafael confiesa a su madre su amor por Juana. Tras este hecho, Rafael la presenta a la familia, que, tras vacilar, es conquistada por el baile de la niña y la reciben alegremente. Entonces, mientras que en *Historia de los Tarantos* El Camisón asume el capricho de El Picao por Juana, en *Los Tarantos*, es el propio padre de la joven, El Zorongo, el que propone a Curro hacerse pasar por novio de su hija para alejarla de Rafael. La consecuencia es en los dos casos la misma, un conflicto entre El Picao y los Tarantos que termina con la petición de la mano de Juana a su padre por parte de La Taranta y sus hijos. Ante la negativa de El Zorongo, Rafael se encuentra nuevamente con Juana y planean casarse en secreto, tal y como hicieran Romeo y Julieta; algo que no se contempla en la obra de Mañas y que no llegan a conseguir los protagonistas de la película. Acto seguido, se produce la muerte del mejor amigo de Rafael, del mismo modo que Romeo pierde a su amigo Mercucio, en un enfrentamiento con la familia rival; aunque en este caso Rafael no toma venganza.

Más adelante, se repite, de la obra teatral, la escena en la que El Picao maltrata a Juana para obligarla a quedarse con él; ésta decide escaparse y reencontrarse con Rafael en su palomar, donde ambos son definitivamente asesinados. La película añade una novedad a la trágica historia, puesto que si en la obra original los jóvenes tuvieron la oportunidad de unirse en santo matrimonio, y en el texto de Mañas apenas se les ve juntos en unas pocas escenas; Rovira Beleta les concede, a pesar de negarles el casamiento, el placer de la consumación, previa a la muerte, en el propio palomar.

Por último, aunque Alfredo Mañas descarta la reconciliación, *Los Tarantos* propone un final esperanzador encarnado en la pareja de niños, que cierra el film caminando juntos por la orilla de la playa; aunque no sin antes mostrar la venganza por la pareja fallecida con la muerte de El Picao. Otro signo reconciliador ocurre frente al cadáver de los amantes, cuando el Zorongo y la Taranta, bañados en lágrimas, se toman de la mano.

## SÓLO TU NOMBRE ES ENEMIGO MÍO

En cuanto a los personajes, la principal diferencia que hallamos entre las dos adaptaciones con respecto a la obra de Shakespeare es el cambio de las familias italianas en la «hermosa Verona»<sup>13</sup>, a las familias gitanas de «una plazuela de barrio en un gran pueblo junto al mar»<sup>14</sup> de Alfredo Mañas y que Rovira Beleta sitúa en la ciudad de Barcelona. Por otra parte, se produce en la película el cambio de nombre de la familia de los Camisones de la obra teatral por el de los Zorongos, elección

---

<sup>13</sup> William Shakespeare, *op. cit.*, p. 5.

<sup>14</sup> Carlos Rodríguez Alonso, *op. cit.*, p. 239.

que se explica por la intención de Rovira Beleta de que ambos clanes adoptasen el nombre de un tipo de cante o baile gitano característico.

Otra de las variaciones de *Historia de los Tarantos* (y por ende de la película) con respecto a la tragedia de Shakespeare es la posición social y económica de las familias. Mientras que los Capuleto y los Montesco pertenecen al mismo grupo social, en las otras dos obras se sitúa a las familias de los Tarantos en condición de pobreza, a diferencia de Camisones y Zorongos, que se presentan con un mayor poder adquisitivo, derivado de sus actividades en la crianza de caballos. Esta posición que diferencia a las familias gitanas, es utilizada en la película, y con mayor presencia y énfasis en la obra teatral, como pretexto para la acusación a los Tarantos de querer casar a su hijo con la hija de los Zorongos o los Camisones por interés económico.

Cabe recordar, además, que Alfredo Mañas concreta el conflicto entre los clanes con la implicación de El Camisón en la muerte del marido de Soledad, por lo que los Tarantos quedan huérfanos de padre. Sin embargo, Rovira Beleta en su adaptación iguala la situación de los dos grupos, eliminando del reparto a la madre de Juana, de manera que en ambas familias hay una única cabeza: Angustias, La Taranta y Rosendo, El Zorongo.

El patriarca de los Zorongos se presenta como un personaje huraño, adusto y sombrío, tal y como se describe a El Camisón en la obra teatral. Ambos se escudan bajo su autoridad, pero parecen resultar hombres cobardes, especialmente cuando su hija Juana les interpela tras el ataque que sufre por parte de El Picao. Dichas características se pueden equiparar al personaje de Capuleto, el padre de Julieta, quien impone su autoridad y no vela más que por sus propios intereses cuando pretende obligarla a casarse con Paris.

Soledad, no obstante, cobra un protagonismo esencial en la obra de Alfredo Mañas, mientras que la madre de Romeo apenas tiene presencia en el texto de Shakespeare. Endurecida por las circunstancias vividas, La Taranta es una mujer de carácter, dispuesta a todo por la felicidad de sus hijos. Se muestra como una mujer fuerte y débil al mismo tiempo, pues, a pesar de afrontar las situaciones que se le presentan, termina siempre llorando y angustiada. Este segundo aspecto es el que quizás llamó la atención del director de *Los Tarantos*, para adjudicarle en la película el nombre de Angustias, que en la adaptación teatral correspondía al de la mujer de Rosendo.

En cuanto a los amantes, no se pueden indicar demasiadas variaciones con respecto a cada uno de ellos individualmente. Pero sí se puede describir el carácter de cada par de enamorados. Las tres parejas están formadas por jóvenes enamoradizos, que en una noche se juran amor eterno. Valientes y convencidos están dispuestos a pasar por encima de cualquier dificultad que se les presenta, pero no todos resuelven la situación del mismo modo: Romeo y Julieta manejan la relación en estricto secreto a sus familias, y como confidentes tienen a la Ama de Julieta y a Fray Lorenzo, a quien necesitan para unirse en matrimonio. Ismael y Rafael, sin embargo, fieles a la confianza y unidad familiar de la cultura gitana, confiesan el amor a sus respectivas madres, haciendo que finalmente se entere también en ambos casos la familia de Juana, por lo que, en las dos adaptaciones, los enamorados se exponen al peligro





desde el primero de sus encuentros. Dicho peligro, que termina con su muerte, proviene de Camisones y Zorongos respectivamente, pues La Taranta pronto está conforme con la situación. Romeo y Julieta, no obstante, al mantener secreta la unión, habían sido ellos los que tomaron su propio riesgo, muriendo ambos. Pero nada libra a las tres parejas de la desdicha, las tres se ven abocadas a la tragedia por culpa de su amor prohibido.

Hay que advertir igualmente, en *Los Tarantos*, la aparición de dos personajes que no fueron recurridos en la adaptación teatral, pero que se relacionan directamente con las figuras de Mercucio y Tebaldo de *Romeo y Julieta*: Mogi y el hermano mayor de Juana. La muerte de Mercucio se sucede en un enfrentamiento en la calle con los Capuleto, del mismo modo que ocurre en un bar de Barcelona la muerte de Mogi, el amigo de Rafael. Es entonces cuando Romeo termina por matar a Tebaldo y, aunque Rafael no venga directamente la muerte de Mogi, no debe escapar al espectador que al comienzo de la película éste había herido al hermano de Juana en un primer enfrentamiento.

Finalmente, llama la atención el coro de niños a lo largo del texto de Alfredo Mañas, que están presentes en cada acontecimiento y que actúan como testigos pasivos e inocentes, pero que igualmente se constituyen como víctimas, representando el futuro que se les niega en la obra y que se niega también a los amantes. La película retomará la figura de los niños en los hermanos menores de cada familia, pero con un significado contrario, como símbolos de un posible futuro de reconciliación familiar que sí se había efectuado en la obra shakesperiana.

#### DE LA HERMOSA VERONA A LA CIUDAD DE LAS LUCES

Si los personajes constituyen el elemento esencial para el desarrollo de cualquier argumento, no ha de elegirse y estudiarse con menor esmero el espacio en el que éstos se ubican, que en no pocas ocasiones se establece como uno más en el reparto, con su propio papel en la historia. Es por tanto fundamental para la total comprensión de una buena obra reparar en el lugar en el que cada escena transcurre, y plantearse su significado.

Shakespeare centra la acción de *Romeo y Julieta* en la ciudad italiana de Verona, y recurre a Mantua como espacio para el destierro de Romeo. También en una ciudad se sitúa la narración de Rovira Beleta, Barcelona. Sin embargo, Alfredo Mañas decide trasladar el argumento a un pequeño pueblo costero, cuya ubicación omite. El paso de la ciudad al pueblo conlleva el cambio de estatus familiar de una obra a la otra.

En *Historia de los Tarantos*, la posición social de cada una de familias se hace evidente a su vez por la localización de cada una de ellas en el pueblo, que se divide en dos barrios: el barrio rico, donde se asientan los Camisones, y el pobre, en el que residen los Tarantos. Esta distinción simple y eficaz en la obra está marcada en la película por la situación de los clanes en el centro y en la periferia de la ciudad.





La recreación de la historia para la película en la ciudad catalana puede deberse a varios motivos, entre los cuales destaca el hecho de que en la Barcelona de los años sesenta aún vivían diversas comunidades de gitanos en el barrio del Somorrostro y en Montjuïc, donde contrató fabulosos extras que únicamente tenían que representarse a sí mismos. «Incorporamos algún elemento, como, por ejemplo, alguna madera en el suelo para bailar que, desde luego, los gitanos no tenían. Y construimos dos casitas de tablas pintadas con dos colores distintos. Lo que más nos costó fue llevar la corriente eléctrica desde el pie de la montaña de Montjuïc hasta arriba del todo, para obtener la potencia eléctrica que necesitábamos para rodar»<sup>15</sup>. Además, la protagonista de la película, la bailadora y cantante de flamenco Carmen Amaya, había nacido precisamente en el mismo barrio, hoy desaparecido tras las reformas de la Villa Olímpica.

En este punto, cabe destacar que en la historia de Mañas, Soledad, la madre de los Tarantos, hace constantes referencias a la ciudad como un lugar que representa una vida de estabilidad y sosiego, un futuro mejor para sus hijos: «Nada se hundirá, nada se hundirá y llegaré con mis hijos vivos a esa ciudad de las luces, que me espera y veo en el espejo de la luna... Con todos mis hijos he de llegar a esa ciudad de luces sin que nada se haya hundido...»<sup>16</sup>. Dicha ciudad de luces es quizás la que representa Rovira Beleta en la secuencia en la que Juana, la protagonista e hija de los Zorongos, corre desesperadamente por el centro de Barcelona la noche de Navidad en dirección al barrio de Ismael. En los planos sólo destaca la joven y las luces, precisamente en el momento en que Juana atisba, por fin, un feliz futuro, pues esa noche se escapa de casa con intención de fugarse a la mañana siguiente con su enamorado.

Teniendo por tanto como marcos principales la ciudad o el pueblo se pueden analizar en las tres obras otros lugares donde se desarrolla más específicamente la acción. En el caso de *Romeo y Julieta* hay tres espacios fundamentales: las casas de Montesco y Capuleto, la celda de Fray Lorenzo y el cementerio. Para la obra de Mañas contamos, además de las casas familiares, cada una en un barrio, con la plaza del pueblo, donde preside el Bar Royalti, y con la orilla de la playa y el mar. Finalmente, en la película los lugares a destacar serían las casas familiares, los barrios periféricos, la ciudad (con otros espacios como el mercado, la cuadra y también un bar), la orilla del mar con la playa y el palomar.

En la obra de Shakespeare observamos que la presencia de las casas de los Capuleto y Montesco como escenarios es significativa en numerosas escenas, ya sea en los salones, la habitación de Julieta, el balcón o los jardines. La importancia de la vivienda de los Capuleto es sustancial, pues es allí donde Romeo y Julieta van a conocerse, donde se besan por primera vez en la fiesta y donde suceden sus posteriores citas. El balcón resulta ser un elemento fundamental, que incluso hasta hoy

---

<sup>15</sup> Rovira Beleta, en: Iván Villarrea Álvarez, «La imagen de la periferia marginal de Barcelona en Los Tarantos», *Olas Rotas. El cine español de los sesenta y las rupturas de la modernidad*, edición a cargo de Julio Pérez Perucha, Francisco Javier Gómez Tarín y Agustín Rubio Alcober, XII Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine, Madrid, 2009, p. 260.

<sup>16</sup> Carlos Rodríguez Alonso, *op. cit.*, p. 286.



Fig. 1. *Los Tarantos*, plano que remite a la escena del balcón de *Romeo y Julieta*.

permanece como un símbolo del encuentro amoroso en el imaginario colectivo. La relación establecida en dicho espacio sitúa a Julieta en superioridad con respecto a Romeo, que es quien se ha infiltrado en su casa para verla, al igual que también se introdujo al comienzo de la obra en la fiesta de su familia rival para conocerla. Ella, al contrario que Romeo, se encuentra en un espacio seguro y familiar, con menor peligro que su amado. Pero no se debe olvidar que es en su propia habitación donde la joven toma el mayor de sus riesgos: hacerse pasar por muerta. Por lo tanto, la casa se presenta como punto de partida a la vez de la relación amorosa, con el beso, y de la tragedia, marcada por el momento en que Julieta toma del frasco el brebaje de Fray Lorenzo. El único lugar donde se encontrará la pareja fuera de la vivienda de los Capuleto será la celda del sacerdote, y finalmente el cementerio, donde se reúnen sin encontrarse.

En la adaptación de Alfredo Mañas y en *Los Tarantos*, las viviendas familiares no tienen la presencia que tenían para las escenas en la obra de Shakespeare. Se nos presenta a las familias gitanas como grupos que pasan más tiempo en la calle que dentro de las casas, aunque esto se acentúa aún más en la película que en la obra teatral. La única escena a destacar es aquella en la que Ismael, en su habitación, confiesa a su madre, La Taranta, que está enamorado de Juana, prescindiendo así el argumento del secretismo de la relación entre *Romeo y Julieta*. Se trata de una situación dramática ya que, en un primer momento, La Taranta va a rechazar la relación. Este hecho va a ser tomado casi literalmente de *Historia de los Tarantos* por Rovira Beleta para la película, que repite incluso algunos de los diálogos.

Cabe destacar también que, a pesar de las diferencias en las viviendas familiares, parece que el director no quiere dejar atrás la mítica escena del balcón, y para citarla propone un encuentro entre Rafael y Juana junto a una verja que los separa, dejándola también a ella por encima de él (fig. 1). El diálogo que mantienen: «por Dios, que no te vean [...] si nos oyeran juntos te matarían», «tal vez fuera lo mejor»... remite a otros entre Romeo y Julieta: «que me detengan, que me den la muerte [...]



tengo más deseos de quedarme que ganas de marchar. ¡Ven muerte, sé bienvenida! Julieta así lo quiere», «Ah, vete ahora, cada vez está más y más claro, y más y más oscuras nuestras penas»<sup>17</sup>.

El siguiente espacio con el que nos encontramos en la tragedia de Shakespeare es la ya mencionada celda de Fray Lorenzo, que se erige como refugio para los amantes, quienes acuden en busca de su ayuda, y donde él los casa secretamente. Este lugar secreto y protector desaparece por completo en la obra de Alfredo Mañas, en la que los amantes apenas tienen encuentros. Sin embargo, Rovira Beleta lo recupera para una escena de su película en la que Rafael y Juana acuden a la iglesia para ser casados por un sacerdote llamado también Lorenzo, que, no obstante, se niega a hacerlo sin la aprobación familiar. Por lo tanto, en este caso, la iglesia no funciona como espacio cómplice para los amantes y dicha función es ejercida por la orilla de la playa, donde la pareja acude en varias ocasiones.

Finalmente, nos encontramos con el espacio del cementerio, que se constituye en *Romeo y Julieta* como un lugar de significado ambivalente. Por un lado, es alegoría de la muerte, y es donde fallece la pareja de amantes; y por otra parte, es al mismo tiempo sitio de reconciliación y esperanza, ya que allí, al final de la obra, las dos familias deciden unirse en paz y dar por zanjado su odio.

Aunque el cementerio es eliminado tanto de la adaptación teatral como de la cinematográfica, se puede advertir que cada una de ellas adopta para el espacio del mar uno de los dos significados que se atribuyen al camposanto en el texto de Shakespeare<sup>18</sup>. En la pieza teatral se nos muestran la playa y el mar como un espacio de lamentación y de tragedia, pues no sólo es el lugar en el que los amantes pierden la vida, sino que, además, la orilla (el borde del escenario) es la zona en la que los personajes se encuentran consigo mismos (o quizás con el público) y se lamentan, lloran, gritan, y lanzan sus deseos al mar. Es un área de soledad. No obstante, es también donde Juana e Ismael se besan por primera vez, pero no debemos dejar de lado que dicho beso no es más que la puerta que se abre en la historia para la muerte. En el caso de Rovira Beleta, sin embargo, se transforma la playa en espacio de refugio, libertad y encuentro de la pareja, tal y como había funcionado la celda de Fray Lorenzo para Romeo y Julieta. Así mismo, al final del film, se retoma la orilla del mar como soporte de una vía de esperanza para un futuro mejor, representado por la pareja de niños formada por los hermanos pequeños de Juana e Ismael respectivamente, que caminan juntos por la arena.

El recurso de los niños como ejemplo y esperanza de un futuro mejor posible a pesar de la tragedia, ya había sido utilizado en el cine neorrealista italiano (con el que se han puesto en relación algunas películas de Rovira Beleta). Ejemplo de ello es *Roma ciudad abierta*, de 1945, dirigida por Roberto Rossellini, cuyo final consiste

---

<sup>17</sup> William Shakespeare, *op. cit.*, pp. 64-65.

<sup>18</sup> No hay que olvidar que simbólicamente el mar se considera como mediador entre la vida y la muerte, por estar entre lo formal (tierra) y lo no formal (aire). Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de Símbolos*, Ediciones Siruela, Madrid, 1997, p. 305.

en un grupo de niños que caminan hacia la ciudad tras el asesinato de uno de los protagonistas. Por otra parte, la utilización del mar en el desenlace puede recordar a *Los 400 golpes*, película de 1959 de François Truffaut en la que Antoine Doinel, el niño protagonista, se escapa de un reformatorio para cumplir su mayor deseo, ver el mar. La secuencia lo muestra con un travelling corriendo hasta la orilla. Sin embargo, en este caso el mar no supone una liberación o una esperanza, ya que en el último plano el niño se gira y queda de espaldas al horizonte, de modo que a pesar de cumplir su sueño, Antoine Doinel se enfrenta a un incierto futuro.

Ese dudoso porvenir que representa el mar en el caso francés, es representado en la película *Los Tarantos*, no por el mar, sino por el escondite de la pareja antes de su huida definitiva, el palomar de Rafael, el último de los espacios a destacar. Este rincón asume en el film el papel trágico que no había adoptado la playa. No se trata de un espacio añadido libremente a la historia por Rovira Beleta, puesto que ya en la obra de Alfredo Mañas se coloca un palomar, aunque, en aquel caso, en la vivienda de Juana y no en la de los Tarantos. Llama la atención igualmente que, la primera vez que la joven aparece en el escenario de *Historia de los Tarantos* lleva en sus manos una paloma herida, y en la película será precisamente en el palomar donde se lleve a cabo su asesinato y el de su amante.

## BAILANDO LA TRAGEDIA

«Toda la vida me han dicho: Juan de Encueros, ¿tienes hambre? Baila y comerás. Y he bailado. ¿Tienes sed? Baila y beberás. Y he bailado. ¿Tienes sueño? Baila y dormirás? Y he bailado. Pero toda mi vida he crecido esperando que me dijeran: Juan de Encueros, báilanos tu soledad, tu desazón, tu miedo, tu amargura, tu humillación, y te pagaremos todo el oro que tú quieras...»<sup>19</sup>. Así describe el baile Juan, uno de los personajes de *Historia de los Tarantos*, y así es para toda la cultura gitana, inseparable de la propia vida, y estrechamente vinculado a los sentimientos. Es por eso quizás por lo que Alfredo Mañas no puede evitar introducir en su obra pasajes musicales y pequeños momentos de baile, al trasladar el drama shakesperiano al mundo gitano. En el caso de la película, la descripción e integración del canto y el baile en el argumento es tan acertada que *Los Tarantos* acaba conformándose como un verdadero musical. Sara Lezana, protagonista de la película y también actriz de la obra teatral de Mañas, describe así el aspecto musical en los dos casos: «La obra tenía unos números musicales, que... bueno, Alfredo, hizo, aparte de los personajes claves, una especie de coro, igual que en las tragedias griegas, que cantaban y hacían personajes sueltos que contaban la historia, lo que estaba pasando. Y había unos números musicales, que prácticamente los hacía yo, porque lo que ocurre es que todos eran grandes actores pero no eran bailarines. Luego ya en el cine pues es diferente, los números que están en la película están puestos yo creo que muy bien,

---

<sup>19</sup> Carlos Rodríguez Alonso, *op. cit.*, p. 261.



porque además son muy cortos y con mucha fuerza. Los personajes están bailando, pero se está contando la historia y sucediendo cosas»<sup>20</sup>.

Por tanto, aunque la valoración de la película *Los Tarantos*, en general, se centra casi exclusivamente en su utilidad historiográfica como testimonio documental del paisaje urbano de la Barcelona de los años 60: el mercado del Born, la plaza de toros Las Arenas, el matadero municipal o las zonas de chabolas de Monjuïc y del Somorrostro; o en «el interés antropológico y social», al ser uno de los pocos tratamientos dignos de la cultura gitana en el cine español<sup>21</sup>, «una singular aproximación a la identidad del pueblo gitano, tantas veces mitificada por el cine, además de constituir un documento —casi un documental— sobre la Barcelona gitana de la época...»<sup>22</sup>; la intención de Rovira Beleta no era principalmente la del documental o el retrato antropológico de las comunidades gitanas, sino la de realizar un film comercial, que fuera de agrado para el público. «Rovira Beleta no tenía la sensibilidad documental de un Joaquim Jordá o de un Pedro Costa, pero tampoco le preocupaba. [...] A fin de cuentas, *Los Tarantos* fue concebida desde un principio bajo la óptica de un producto comercial, lejos de las inquietudes de cierta modernidad cinematográfica representada en algunas películas del Nuevo Cine Español»<sup>23</sup>. Pese a ello, el director trató de ser fiel a las costumbres del pueblo y recrearlas cuidadosamente según las directrices de Paco Revés, un hombre que había trabajado y convivido con gitanos y que participó en la película como asesor de costumbres<sup>24</sup>.

Asimismo, se comenta la recepción del Neorrealismo italiano por parte de Rovira Beleta, manifiesta en películas como *Hay un camino a la derecha*, de 1953<sup>25</sup>, y también en *Los Tarantos*, rodada mayoritariamente en escenarios exteriores y con una estética que, aunque bien atendida, presenta un aspecto aparentemente descuidado, lo que le confiere un aire ciertamente documental.

No obstante, existen argumentos más que fundamentados para que *Los Tarantos* sea considerada como un musical propiamente dicho, y no meramente por su valor documental o, como ha ocurrido en otras ocasiones, como «un film con bailes y canciones»; debiendo valorarse por algo más que por el «empaque» o «categoría» de sus bailes, por la «musicalidad manifiesta» de las secuencias o por la aparición de «guitarristas, cantaores y bailaores»<sup>26</sup>.

*Los Tarantos* destaca especialmente por la utilización dramática del cante jondo como expresión de la alegría, dolor, consuelo o el grito desgarrado de la tragedia a lo largo de todas las secuencias. Habría que señalar, no obstante, que la mayor parte

<sup>20</sup> Sara Lezana, Entrevista 27 Junio 2012, Teatro Nuevo Apolo, Madrid.

<sup>21</sup> Julio Pérez Perucha (ed.), *Antología crítica del cine español. 1906-1995*, Cátedra, Filmoteca Española, Madrid, 1997, p. 541.

<sup>22</sup> Rafel Miret y Carles Balagué, *Películas clave del cine musical*, prólogo de Álex Gorina, Ediciones Robinbook, Barcelona, 2009, p. 190.

<sup>23</sup> Iván Villarrea Álvarez, *op. cit.*, p. 268.

<sup>24</sup> VV.AA., *Las grandes películas del cine español*, *op. cit.*, p. 133.

<sup>25</sup> Rafel Miret y Carles Balagué *op. cit.*, p. 542.

<sup>26</sup> Joan Munsó, *op. cit.*, p. 351.



Fig. 2. *Los Tarantos*, Juana baila para Rafael en su primer encuentro.

de números musicales de la película prescinden de letra alguna que pueda aportar datos a la evolución del argumento, función que corresponde principalmente a la danza, ya que será a través del baile como se resuelvan algunas de las situaciones más importantes y conflictivas del film. Es cierto que de fondo se oyen versos cantados durante los bailes, pero no se verá, como es costumbre del género musical, a ninguno de los protagonistas efectuando directamente el canto, salvo excepcionalmente en una de las intervenciones de Carmen Amaya.

El primer número musical que nos presenta Rovira Beleta sucede en la secuencia de la boda, la fiesta en la que los enamorados se encuentran por primera vez. Sin mediar palabra entre ellos, es a través del baile, por medio de sugerentes pasos, contoneos y miradas, como Juana seduce y conquista a Rafael. El hecho de que ambos se besen y se juren amor eterno en la playa, justo después de la mencionada danza, sitúa sobre el baile una enorme carga narrativa; pues supone que, en su trascurso, ha ocurrido no sólo la seducción por parte de Juana, sino la conquista de Rafael y su aceptación.

Sin duda el baile es una de las mejores armas con las que la joven cuenta para cortejar al muchacho, y con la que ha contado el cine musical desde los comienzos de su historia, mostrándose con frecuencia cómo «con la danza, los cuerpos se enlazan y hablan sin palabras, en el instante crucial los protagonistas encadenan a sus parejas en un movimiento frenético, casi báquico. Es el mágico momento de la consumación»<sup>27</sup>. En la escena de la boda gitana no se produce la metáfora de la consumación, puesto que Rafael no entra al baile con Juana, pero sí se evidencia el

---

<sup>27</sup> Gonzalo M. Pavés, «Bailando nace el Amor. El cortejo amoroso en el cine musical de Hollywood», en *Boletín de Arte*, núm. 29, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2008, p. 457.

sentimiento amoroso en los movimientos e intensas miradas de la muchacha, que se entrega al joven con el acto de quitarse el pañuelo, aprobado por él en sus gestos y en el acompañamiento de palmas durante todo el baile. Dicho gesto no pasó desapercibido para la censura de la época, pues aunque finalmente el comité decide mantener la escena, algunos de sus miembros la consideraron como una acreditación de la pérdida de la virginidad de la muchacha<sup>28</sup>. La soltura y descaro de una joven Sara Lezana, que había participado ya en las representaciones de *Historia de los Tarantos* con la compañía de Alfredo Mañas<sup>29</sup>, así como su maestría y espontaneidad en la danza, hacen de éste uno de los bailes más bellos de la película.

Otro momento crucial en la historia es aquel en el que Rafael se decide a presentar a Juana ante su familia, a pesar de la primera negativa ante la relación. Esta escena, que es uno de los puntos más tirantes de la tragedia de los amantes, delega también en un número musical el peso dramático, y es de nuevo el baile de Juana el que conquista a Angustias, con la misma eficacia que lo había hecho con Rafael. En los movimientos de las hermosas bulerías que interpreta la joven, Angustias ve reflejada la identidad de su pueblo, y conmovida por ello entiende que, a pesar de la rivalidad familiar, la niña es tan digna como cualquier otra muchacha para unirse a su hijo Rafael. Es entonces cuando, en manifestación de la alegría que produce el acontecimiento en la familia, tiene lugar un nuevo baile, esta vez de la propia Angustias. La expresividad de Carmen Amaya se une al brote vehemente y natural de su cante y baile, proporcionando a la película uno de los números de mayor fuerza e intensidad.

Lo mismo ocurre en la escena en la que Angustias consuela a Rafael tras un desafortunado encuentro con El Picao y los Zorongos. La madre arropa a su hijo por medio de un emotivo baile que comienza después de decirle: «¡levanta el ánimo hijo que aquí no ha pasado na! Alégrame esa cara Rafael». Su danza resulta suficiente para que al finalizarla ambos se hayan convencido de que «no dejaremos que se lleven a Juana».

De la misma manera debe ser alabado el espectacular baile de farruca de Antonio Gades en las ramblas de Barcelona, con el acompañamiento musical de Peret. El planteamiento de esta escena responde a una idea más convencional del espectáculo musical, cercano a los bailes escenificados del cine musical hollywoodiense, en el que tanto importan los movimientos del bailarín como su interacción con el espacio (las mesas, el quiosco de revistas, los coches...). Mientras que el resto de números se forja de un modo casi espontáneo y documental, derivando en un mayor realismo; la secuencia de las ramblas parece dejar ver la intención compositiva en la imagen, que subraya su elegancia no sólo por el baile de Antonio Gades, que representa un flamenco más estilizado y convencional dedicado al ocio de los turistas, sino además por los movimientos de la cámara, que por medio de panorá-

---

<sup>28</sup> Expediente de censura cinematográfica, *Los Tarantos*, 1963, Archivo General de la Administración de Alcalá de Henares, 36/3997.

<sup>29</sup> Rafel Miret y Carles Balagué, *op. cit.*, p. 190.



micas y un largo travelling parece dejarse llevar también al ritmo de la música. Sin embargo, «Yo quiero recordar que, Gades, toda esa serie de cosas andando, de las mangueras, o que se sube a la mesa, lo improvisó sobre la marcha. A él se le ocurrió toda esa serie de cosas y le dijo a Rovira: pues mira, aquí y acá, esto y lo otro... y se hizo así. Él tenía su número de farruca y lo que hizo fue pues como todos nosotros, adaptarlo, pero todo eso son cosas que se le ocurrió en el momento»<sup>30</sup>. Por tanto, destaca el carácter improvisatorio de los bailes y coreografías de *Los Tarantos*, que enfatizan así el realismo y naturalidad de las escenas.

Independientemente de los números musicales anteriormente descritos, la presencia de la música flamenca colma gran parte de la adaptación cinematográfica, comenzando desde los títulos de crédito. Especialmente identifica al clan de los Tarantos, «siempre dispuestos a la alegría y al baile, en contraposición con los sombríos Zorongos [...] socialmente aburguesados»<sup>31</sup>. Así, la música ambienta constantemente el barrio familiar, de modo que todas las escenas que tienen lugar allí muestran antes o después a personajes bailando.

En definitiva, habría que destacar el valor musical de *Los Tarantos*, dentro del cine español e internacional (ya que fue nominada al Oscar a mejor película extranjera), y especialmente diferenciarla de otras películas musicales españolas, puesto que:

cuando se baila y se canta en la película de *Los Tarantos*, es una verdad. Entonces, cuando es auténtico suena a verdad y no hay esa parafernalia que ves tú por ejemplo en las películas de folclore andaluzas, que van con el Rocío, las sevillanas, todas bailando... Aquí hay una espontaneidad y yo creo que esa es la fuerza de la película en los números musicales<sup>32</sup>.

Recibido: octubre 2012, aceptado: octubre 2012.

---

<sup>30</sup> Sara Lezana, Entrevista 27 Junio 2012, Teatro Nuevo Apolo, Madrid.

<sup>31</sup> Rafel Miret y Carles Balagué, *op. cit.*, p. 190.

<sup>32</sup> Sara Lezana, Entrevista 27 Junio 2012, Teatro Nuevo Apolo, Madrid.



## APÉNDICE

TABLA DE EQUIVALENCIA DE LOS PERSONAJES EN LAS TRES OBRAS

<i>Romeo y Julieta</i> SHAKESPEARE	<i>Historia de los Tarantos</i> ALFREDO MAÑAS	<i>Los Tarantos</i> FRANCISCO ROVIRA BELETA
Montesco (cabeza de familia)	Soledad, La Taranta	Angustias, La Taranta
Capuleto (cabeza de familia)	Rosendo, El Camisón	Rosendo, El Zorongo
Romeo (hijo de Montesco)	Ismael (hijo de los Tarantos)	Rafael (hijo de los Tarantos)
Julieta (hija de Capuleto)	Juana (hija de los Camisones)	Juana (hija de los Zorongos)
Mercucio (pariente y amigo de Romeo)		Mogi (amigo de Rafael)
Tebaldo (sobrino de Capuleto)		
Fray Lorenzo (franciscano)		Padre Lorenzo (Sacerdote)
París (joven conde, pariente del Príncipe)	El Picao (familiar de los Camisones)	Curro, El Picao (familiar de los Zorongos)
Señora Montesco (esposa de Montesco)		
Señora Capuleto (esposa de Capuleto)	Angustias (esposa de El Camisón)	
Ama de Julieta		
	Coro de Niños	
	Salvador (hijo de los Tarantos)	
	Aurora (hija de los Tarantos)	
	Alegrias (hija de los Tarantos)	(hermana pequeña de Rafael)
	Sancho (hijo de los Camisones)	Gero (hermano pequeño de Juana)
	Jeremías (hijo de los Camisones)	
	Juan Encueros (familiar de los Camisones, propietario del bar)	