

William Shakespeare

ROMEO Y JULIETA

Titulo original: *Romeo and Juliet*

© por la traducción y edición, Ángel-Luis Pujante, 1993, 2006

© Espasa Libros, S. L. U., 2015

Paseo de Recoletos, 4. 28001 Madrid (España)

Derechos exclusivos de edición

© 2024, Editorial Planeta Chilena S.A.

Avda. Andrés Bello 2115, 8° piso,

Providencia, Santiago de Chile

Diagramación: Ricardo Alarcón Klaussen

Primera edición en Chile: enero de 2025

ISBN: 978-956-6198-95-6

Impreso en Chile / Printed in Chile

Este libro no podrá ser reproducido, ni total ni parcialmente, sin el previo permiso escrito del editor. Todos los derechos reservados.

FUERA DE ÓRBITA



INTRODUCCIÓN

I

Bellini, Berlioz, Gounod, Chaikovski, Prokofiev, Opie y Delacroix son sólo algunos de los muchos músicos y pintores que se han inspirado en ROMEOY JULIETA. Transformada en *West Side Story*, adaptada en las películas de Zeffirelli y Luhrmann, la tragedia de Shakespeare sigue conservando su popularidad después de cuatro siglos. De ahí que disponerse a leerla por primera vez sea llevar a la lectura algunas nociones previas: tragedia lírica, drama de amor romántico, tragedia de amor por excelencia, etc. El prólogo al primer acto no desmiente estas ideas, pero el comienzo de la primera escena no es lo que espera el lector: la chocarrería de los dos criados expresa un concepto del amor puramente carnal y machista. Más tarde, personajes como el ama o Mercucio se encargarán de oponerse a cualquier impulso poético o romántico.

Tal vez Shakespeare se propusiera defraudar las expectativas de su público: aunque menos que hoy en día, la historia de Romeo y Julieta ya era conocida en varias versiones antes que él naciera. Arthur Brooke, autor de una de ellas y fuente directa de Shakespeare, aseguraba haber visto recientemente el mismo argumento en el teatro. Pues bien, en Shakespeare el lirismo que envuelve la relación amorosa de los protagonistas forma parte de un conjunto en el que domina un concepto del amor bastante más cínico o más práctico. A su vez, es esta presencia antirromántica lo que nos va poniendo del lado de la joven pareja, que, al parecer, es lo que Shakespeare pretendía.

La extraordinaria fama de ROMEO Y JULIETA no le ha impedido ser poco apreciada por cierta crítica, para la cual la singularidad de la obra se ve eclipsada por la «grandeza» de tragedias como *Hamlet*, *Otelo*, *Macbeth* o *El rey Lear*. En cierto modo, *Antonio y Cleopatra* ha venido corriendo la misma suerte, aunque suele salir mejor librada: al ser una de las dos últimas tragedias de Shakespeare, puede explicarse como tragedia experimental de plenitud. En cambio, ROMEO Y JULIETA, que es una de sus dos primeras, puede despacharse como tragedia experimental de juventud, es decir, imperfecta o inmadura.

Sin embargo, si es experimental, no lo es por ser defectuosa o indefinida. El argumento queda claramente esbozado en el prólogo, y la acción, que se desarrolla en sólo unos días, está perfectamente estructurada: la riña callejera del principio, la muerte de Mercucio y Tebaldo a la mitad y la de Romeo y Julieta al final son los hitos de un proceso que lleva del odio a la reconciliación, en el que lo público y lo privado se enlazan e influyen mutuamente. Además, hay en la obra una abundancia de contrastes dramáticos servida por una rica verbalización en la que el verso coexiste con la prosa, el verso suelto con el rimado, el juego de palabras con la expresión directa, lo culto con lo coloquial y lo lírico con lo dramático. ROMEO Y JULIETA no es una pieza sencilla, ni tampoco la obra de un primerizo o un aficionado. De hecho, es fácil que en los años en que apareció fuese «la tragedia más brillante que se hubiera escrito desde el antiguo teatro griego de Esquilo, Sófocles y Eurípides» (Watts)¹.

II

La historia de Romeo y Julieta se ha contado de diversas maneras y siempre parece haber sido atrayente, acaso porque pertenece a la memoria colectiva y trasciende las distintas versiones de que ha sido objeto. Comoquiera que sea, la trágica

¹ Para esta y otras referencias, véase la Bibliografía selecta, págs. 27-29.

leyenda tiene antecedentes en la mitología griega (Hero y Leandro, Píramo y Tisbe) y en algunas leyendas medievales, aunque es en *Las efesíacas* de Jenofonte de Éfeso (siglo II) donde se aprecia un esquema argumental que podría haber dado origen a la historia de los amantes de Verona. En esta novela griega, Habrócomes y Antia se enamoran, se casan y se ven separados. La joven es rescatada por otro hombre que pretende casarse con ella, por lo que, para librarse, toma un narcótico que la hará parecer muerta. Tras su entierro, despierta y logra volver a unirse con su esposo.

El final feliz desaparece en la historia de Mariotto y Gianozza de Siena, uno de los cincuenta relatos que componen *Il Novellino* (1476) de Masuccio Salernitano. En él los jóvenes amantes son casados en secreto por un fraile. Poco después, Mariotto mata a un hombre en una pelea y es desterrado. Por otro lado, el padre de Gianozza quiere casarla con otro, lo que la lleva a tomar una pócima preparada por el fraile y a enviarle un mensaje a su marido contándole su plan. Tras ser dada por muerta, entierran a Gianozza. Rescatada por el fraile, se dirige al encuentro de su esposo. Pero el mensaje no ha llegado a su destino. Mariotto, habiendo oído que su esposa ha muerto, regresa a Siena, pero, cuando se dispone a abrir su tumba, es detenido y más tarde ejecutado.

El *Giulietta e Romeo* de Luigi da Porto, escrito en 1524, introduce notables innovaciones. Por lo pronto, atribuye al relato una base histórica, ya que traslada la acción de Siena a la Verona de comienzos del siglo XIV, en la época de Bartolommeo della Scala, e inserta la relación de los jóvenes amantes, llamados ahora Romeo y Julieta, en el marco de la supuesta hostilidad entre sus familias, los Montecchi y los Cappelletti. El autor toma estos nombres de un verso de la *Divina Comedia* («Vieni a veder Montecchi e Cappelletti», *Purgatorio*, vi) que alude a dos familias del siglo XIII residentes en Verona y Cremona, respectivamente, pero, al verlas citadas juntas, Da Porto las convierte en rivales de la misma ciudad. En suma, Romeo y Julieta no fueron personajes históricos, las dos familias a las que se los adscribe no arrastraban ninguna enemistad heredada, y sólo los Montecchi vivían en Verona.

En la versión de Da Porto aparecen Mercuccio Guercio y el Conde de Lodrone (Mercutio y el Conde Paris en Shakespeare,

respectivamente), el fraile se llama Lorenzo y Romeo huye a Mantua tras matar a Thebaldo Cappelletti. A grandes rasgos, el resto de la acción es lo que después se leerá en Shakespeare, incluyendo la novedad de que, tras la muerte de los jóvenes, las familias rivales se reconcilian.

Al relato de Da Porto siguió el *Romeo e Giuletta* (1554) de Matteo Bandello, que se publicó en traducción francesa de Pierre Boaistuau en 1559, la cual sería traducida al inglés por William Painter en su «Rhomeo and Julietta», incluido en su *Palace of Pleasure* (1567). Además de la dramatización de Shakespeare, la historia de Romeo y Julieta fue llevada al teatro en aquellos años por Luigi Groto en su *Adriana*, y por Lope de Vega en su *Castelvines y Monteses* (donde los amantes se llaman Roselo y Julia).

La fuente más directa de Shakespeare es *The Tragicall Historye of Romeus and Juliet* (1562), un largo poema narrativo de Arthur Brooke, quien se basaba en la traducción de Boaistuau y atribuía la primera redacción de la historia al italiano Bandello. En su relato en verso, Brooke añade algunos detalles inéditos que pasarán a la tragedia de Shakespeare: la conversación del ama con Romeo después de conocerse los jóvenes, la comunicación a Julieta de los preparativos para la boda secreta, el tenso diálogo entre el fraile y Romeo tras la muerte de Tebaldo, la tristeza de Romeo en su destierro y el consejo del ama a Julieta de que se case con Paris. Con todo, el poema de Brooke adolece de un estilo pseudosolemne que lo hace insulso y pesado. Unos treinta años después, Shakespeare compuso su ROMEO Y JULIETA siguiendo de cerca a Brooke, aunque sin atender a la introducción de su relato, en la que se censura la lujuria e indecencia que suele acompañar a este tipo de amores juveniles: sin duda, Shakespeare pudo comprobar que Brooke no cumplía la intención moralizante anunciada en su prefacio.

Al convertir la narración de Brooke en obra teatral, Shakespeare comprime en cuatro días con sus noches una acción de por lo menos nueve meses. Esta compresión no la habría efectuado sólo por necesidad del género, sino que parece haberla buscado deliberadamente con el fin de destacar la impetuosidad de la acción y lograr un efecto más dramático. Sin embargo, la rapidez de los acontecimientos no le impide al autor

establecer una serie de contrastes que afectan no sólo al lenguaje, sino a la acción misma y a los personajes. Por lo pronto, en Shakespeare la relación entre lo público y lo privado es mucho más estrecha y evidente que en Brooke: la obra empieza mostrando la enemistad entre las dos familias, que se extiende a sus respectivos criados, y que volverá a aparecer hacia la mitad, tras la muerte de Mercucio y Tebaldo, y al final, en que la muerte de Romeo y Julieta fuerza la reconciliación. Shakespeare trae al comienzo no sólo la hostilidad familiar, sino también a personajes como Tebaldo o Paris, que, cada uno a su modo, serán rivales de Romeo.

En comparación con Brooke, el ROMEO Y JULIETA de Shakespeare se enriquece con la presencia de personajes secundarios que acentúan el ambiente realista y marcan contrastes sociales. Pero la mayor diferencia en este tipo de personajes se observa en Mercucio o el ama. El primero, que aparece muy brevemente en Brooke, cobra gran importancia en Shakespeare. En tanto que enemigo, se opone a Tebaldo, pero también a Romeo, aun siendo su amigo: Mercucio es el cínico castigador, mientras que Romeo (el primer Romeo) es el idólatra amoroso. Este contraste es dramáticamente útil porque permite mostrar que ninguna de las dos actitudes representa el amor verdadero.

El ama, en cambio, ya presenta en Brooke unos rasgos bien definidos. Parlanchina, astuta y vulgar, Shakespeare la desarrolla, haciendo de ella un personaje inicialmente simpático, pero después abiertamente cínico. Al acabar oponiéndola a Julieta, Shakespeare consigue poner al lector o espectador del lado de la protagonista.

En tanto que ferviente enamorado de la bella e ingrata Rosalina, Romeo desempeña el papel del amante convencional de la poesía isabelina, pero, por lo demás, demuestra más carácter y energía que en Brooke. Julieta es más joven en Shakespeare (trece años, frente a los dieciséis de la Julieta de Brooke). Este cambio puede interpretarse en el sentido de que Julieta es demasiado joven para su nueva experiencia. En cualquier caso, su juventud la hace a la vez más intensa y vulnerable, lo que permite destacar la rápida maduración a que la llevan los acontecimientos. Por lo demás, Shakespeare imbuye a la historia de una pasión inédita hasta entonces: ROMEO Y JULIETA inicia el ciclo

shakespeariano del amor contrariado por circunstancias adversas de orden familiar, social o nacional que seguirá en *Troilo y Crésida* y en *Otelo* y culminará en *Antonio y Cleopatra*; un ciclo en que el amor aparece como un nuevo sentimiento que transforma a quien lo vive hasta el extremo de exigir su propia vida.

III

Uno de los rasgos más palpables de ROMEO Y JULIETA es su exuberancia lingüística. Shakespeare fue propenso a ella casi siempre, y su contemporáneo Ben Jonson decía que a veces había que pararle. Sin embargo, en sus obras de madurez, por ejemplo, en *El rey Lear*, los recursos verbales de Shakespeare cumplen una función más dramática que ornamental, y, aunque estén presentes, suelen ser menos ostensibles que en sus primeras obras. En ROMEO Y JULIETA hay una mayor adecuación entre lenguaje y acción, entre lengua y personaje que hasta entonces en Shakespeare, pero también una desenvuelta exhibición de su fuerza poética y retórica.²

La obra empieza con un soneto, y es también en un soneto, seguido de un cuarteto, como se hablan por primera vez Romeo y Julieta (en I.v). Después, el prólogo que precede al segundo acto es otro soneto. Al comienzo de III.ii, Julieta pronuncia su personal epitalamio (canto de boda) y, tras la consumación del matrimonio, los jóvenes esposos entonan en III.v su propia alborada (canción de amanecer) sobre la alondra y el ruiseñor, que a su vez es un debate poético. Y en la última escena Paris cubre de flores la tumba de Julieta recitando una sextina. Además, ROMEO Y JULIETA es una de las obras de Shakespeare con más rimas: hay toda una escena rimada (la II.ii) y en el texto vamos encontrando numerosos pareados, sobre todo en los tres primeros actos.

Más allá del lirismo y de las rimas, ROMEO Y JULIETA es una composición retórica sumamente estilizada y riquísima en

² Me refiero, claro está, al original. Sobre la traducción, véase Nota preliminar, págs. 31-33.

figuras de diversa índole. Molly Mahood ha examinado los juegos de palabras (más de ciento cincuenta casos) y Robert Evans ha dedicado todo un libro a los recursos retóricos de la obra, de los que destaca el oxímoron (alianza de contrarios) como clave retórica y estructural: «odio amoroso», «fuego glacial», «hermoso tirano», «angélico demonio», etc. Sin embargo, la profusión poética y retórica de ROMEO Y JULIETA no se agota en sí misma, sino que se proyecta en la acción y en los personajes, de tal modo que la variedad de estilos se traduce en una gran diversidad de ambientes y estados de ánimo.

El comienzo de la obra puede ser un buen ejemplo de los contrastes dramáticos logrados. Al verso del soneto inicial le sigue la prosa vulgar y chocarrera de los criados. Con la entrada de Benvolio y de Tebaldo se pasa al verso suelto, parte del cual es rimado (en el diálogo entre ambos y después en el pareado entre Montesco y su esposa). A continuación escuchamos el tono grave y oficial de la alocución del Príncipe, en verso suelto no rimado. Acabada la pelea y dispersados los ciudadanos, el diálogo que sigue entre Benvolio y el matrimonio Montesco continúa el verso suelto con alguna rima, pero, sobre todo, introduce un cambio de tono: el lenguaje es ahora más personal, más íntimo. A su vez, tras la entrada de Romeo y la salida de sus padres, el diálogo entre Benvolio y el joven protagonista no deja de ser personal e íntimo, pero se hace más estilizado: vuelven las rimas y abundan las figura retóricas. En la tercera escena el tono sumamente coloquial del ama ofrece un nuevo contraste, y la escena siguiente permite el despliegue de nuevas rimas, nuevos juegos de palabras entre Romeo y Mercucio y, sobre todo, el lucimiento verbal de este en su fantasía de la reina Mab. Y así podríamos seguir hasta el tercer acto, en que, como comentaré más adelante, el revés de fortuna afecta al lenguaje de la obra.

IV

La acción transcurre a mediados de julio, desde las primeras horas de un domingo hasta las primeras de un jueves. La precipitación de los acontecimientos permite un dramatismo

que no era posible alcanzar en las anteriores versiones narrativas. Siguiendo el cuadro de Blakemore Evans, el desarrollo temporal en relación a los actos y escenas sería como sigue:

Domingo:	I.i-II.i	(desde poco antes de las nueve hasta casi el amanecer del lunes)
Lunes:	II.ii-III.iv	(desde el amanecer hasta la noche)
Martes:	III.v-IV.iii	(desde el amanecer hasta la noche)
Miércoles:	IV.iv-V.ii	(desde la madrugada hasta últimas horas de la noche)
Jueves:	V.iii	(desde últimas horas de la noche del miércoles hasta primeras horas del jueves).

Sin embargo, observa Evans que Shakespeare parece equivocarse, ya que, según Fray Lorenzo, el efecto de la poción que toma Julieta dura cuarenta y dos horas: como la toma en la mañana del miércoles antes de las tres y despierta el jueves poco antes del amanecer, la verdadera duración acaba siendo de unas veintisiete horas. Por el contrario, si Shakespeare hubiera previsto que la acción habría de concluir en la mañana del viernes, habrían sido más de cuarenta y dos.

Sin embargo, el concepto de «duración» debiera aplicarse más bien a la segunda mitad de la obra que a la primera. Es cierto que ROMEO Y JULIETA abunda en indicaciones temporales, pero en la primera parte prevalece más la sensación de apresuramiento que la impresión del transcurso del tiempo: es la muerte de Mercucio lo que nos sacude, lo que rompe la ilusión de que estamos asistiendo a una comedia y no a una tragedia.

En efecto, no es casualidad que las rimas y los juegos de palabras, tan visibles en la primera mitad, disminuyan tanto en la segunda, como tampoco el que tras la muerte de Mercucio, el otro gran personaje cómico que es el ama quede tan reducido y acabe desapareciendo. Pese a la pelea del principio, pese a la actitud de Tebaldo, Shakespeare logra destacar en la primera parte aquellos aspectos característicos de la comedia que dan una imagen positiva de la vida: la fuerte presencia de los jóvenes, su afán de diversión, el trajín de la fiesta de los Capuletos,

la comunicación y la compañía, el amor (que lleva al matrimonio y crea nueva vida), etc. Y, sin embargo, en medio de tanta animación, Shakespeare no deja de insertar algún pasaje o alguna escena atemporal, como el primer encuentro entre Romeo y Julieta (en I.v) o la célebre escena del balcón de Julieta (II.i). El efecto estático de ambos es evidente, sobre todo en la escena del balcón, en la que no parece que exista el tiempo: los amantes, aislados en su *locus amoenus*, se resisten a despedirse.

Por el contrario, es tras la muerte de Mercucio y de Tebaldo cuando parece haber mayor conciencia del paso del tiempo. El destierro de Romeo llena a Julieta de impaciencia por reunirse con él cuanto antes («Sé voluble, Fortuna, / pues así no tendrás a Romeo mucho tiempo / y me lo devolverás»). Capuleto, que antes no tenía prisa por casar a Julieta, malinterpreta el dolor de su hija y se dispone a casarla apresuradamente con Paris. Por su parte, Julieta deberá escapar de esta boda forzosa mediante una estratagema en la que el tiempo lo es todo.

V

En *Julio César*, Casio, que intenta convencer a Bruto de que se una a la conjura, observa: «A veces los hombres gobiernan su destino. / Si estamos sometidos, Bruto, la culpa / no está en nuestra estrella, sino en nosotros mismos». Por lo menos cinco años antes, Shakespeare había puesto en boca de Romeo su célebre reacción ante la supuesta muerte de Julieta: «¿Es verdad? Entonces, ¡yo os desafío, estrellas!». En efecto, mientras que en *Julio César* y en las grandes tragedias que le siguen el personaje trágico es el responsable total o parcial del infortunio, ROMEO Y JULIETA aún expresa la vieja creencia de que los astros rigen nuestra vida y son, por tanto, los causantes de nuestras desgracias. El prólogo de la obra nos avisa de que vamos a presenciar la tragedia de dos jóvenes amantes marcados por la fatalidad. Al final de la cuarta escena, Romeo teme que «algún accidente oculto en las estrellas» vaya a iniciar su curso con la fiesta

de los Capuletos a la que se dispone a asistir. Las pocas referencias de este orden que encontramos en la primera mitad de la obra tal vez no basten para contrarrestar el ambiente de comedia que domina, aunque indican la clase de camino por el que pueden ocurrir los acontecimientos.

Como tragedia de amor, ROMEO Y JULIETA prefigura *Otelo* en al menos dos sentidos: se basa en una historia de amor romántico y parte de fórmulas de comedia. Ambos aspectos están relacionados entre sí. Observa R. S. White que, si tratan de amor, la tragedia y la comedia tienen un origen común en las historias románticas griegas o renacentistas: los diversos incidentes que determinan la acción suelen ser improbables y el final, feliz o triste, tiende a ser arbitrario. *El mercader de Venecia* termina bien gracias a la mediación inverosímil de Porcia. ROMEO Y JULIETA acaba mal porque un criado da un mensaje erróneo y un fraile no entrega una carta. *Otelo* empieza bien: el amor de Otelo y Desdémona triunfa sobre las convenciones sociales, y el Dux y los senadores aprueban su boda secreta. En su primera fase, la obra se desarrolla como comedia romántica. Ahora bien, cuando Shakespeare la escribió (al menos unos ocho años después de ROMEO Y JULIETA), estaba dramatizando las operaciones del mal y la conducta de sus personajes como no lo había hecho hasta entonces. No es sólo que las maquinaciones de Yago sean mucho más siniestras que los presentimientos de Romeo, sino que en *Otelo* la tragedia se explica exclusiva o casi exclusivamente por la naturaleza y la situación del protagonista.

ROMEO Y JULIETA no es, pues, una tragedia de carácter: el infortunio de los protagonistas se debe más al azar que a la necesidad trágica y tratar de «justificarla» en comparación con tragedias como *Otelo* sería infructuoso. Por lo mismo, el ser tragedia de fortuna y depender del azar no significa que no sea satisfactoria: como podrían confirmar tantos lectores y espectadores, ROMEO Y JULIETA produce un efecto trágico porque los protagonistas, con los cuales es fácil identificarse, son vulnerables y caen víctimas de una situación de odio y violencia que ni desean ni pueden remediar.

VI

El prólogo nos informa de la enemistad entre dos familias principales de Verona, y el comienzo de la primera escena es una buena muestra de un conflicto cuya gravedad requiere la intervención del Príncipe. Sin embargo, la pelea la empiezan los criados y la siguen los miembros jóvenes de ambas familias: pese al esfuerzo de Benvolio (el «benévolo», el pacificador), Tebaldo, siempre airado, se obstina en combatir. Cuando los mayores se ven forzados a luchar, vemos que su situación es bien distinta: Capuleto pide su «espada de guerra», pero su mujer dice que le traigan una muleta; Montesco se dispone a pelear con su enemigo, pero su esposa se opone. Al comienzo de la segunda escena, el propio Capuleto confía en que podrá vivir en paz con su rival y demuestra buena disposición en la escena de la fiesta (I.v), cuando acepta gustoso la presencia de Romeo e impide que su sobrino Tebaldo intervenga violentamente contra él.

Una vez demostrado escénicamente el conflicto entre las dos familias, Shakespeare deja atrás lo público y se centra en lo privado. Primero, la familia Montesco y, especialmente, Romeo. Los padres parecen intrigados por saber qué le pasa a su hijo: diversas referencias hacen suponer que es un joven sociable, cortés y estimado, pero últimamente está cambiado y se muestra retraído. A través de su conversación con Benvolio observamos no sólo que está enamorado, sino que es rechazado por la cruel amada. La estilización del diálogo, con sus clichés y sus tópicos, confirma que el estado de Romeo viene a ser una parodia del amor petrarquista tan cultivado por la poesía de tiempos de Shakespeare. Se puede añadir que Romeo es un enamorado del amor y, en definitiva, un enamorado de sí mismo. Pero, a su vez, esa presentación privada remite a unos usos públicos: Romeo sigue una moda y lo que adopta es una pose social y no una actitud personal. Tal vez esta introducción del personaje se proponga algo más: mostrar desde el principio el carácter relativamente estereotipado de Romeo, ya que de la pareja protagonista es Julieta quien revela más personalidad y verosimilitud.

La presentación de Julieta se realiza en dos etapas sucesivas. Primero, indirectamente, en el diálogo entre su padre con

el Conde Paris, su pretendiente, y después, directamente, en la escena tercera. Julieta aún no ha cumplido los catorce años, y su padre prefiere aplazar la boda unos dos años —aunque, cuando después se empeña en precipitarla, demuestra que la edad no cuenta mucho en un matrimonio de conveniencia—. Tras ser mencionada, Julieta aparece en la escena siguiente, pero su intervención es mínima y su presencia se ve dominada por la de su madre y, especialmente, la del ama. Sin embargo, es de Julieta, de su pasado, presente y futuro, de lo que se habla en esta escena. Aquí es el ama quien introduce la nota contrastiva en un célebre parlamento coloquial al parecer intrascendente. Ni las palabras del ama ni la escena en general aportan nada al movimiento de la acción: presentan personajes, ofrecen otro punto de vista y muestran un ambiente social.

El parlamento del ama da una viva impresión de espontaneidad. Su vocabulario, su ilógica sintaxis, sus digresiones y frecuentes interrupciones evocan las formas de la lengua hablada, especialmente la de una persona simple e iletrada, y su tono denota afecto y humanidad. De su contenido cabe destacar la referencia a la edad de Julieta (nacida en julio), a la muerte de Susana (hermana de leche de Julieta), al terremoto y al comentario del marido sobre un golpe recibido por la niña Julieta. El terremoto es un incidente excepcional en la vida del ama y en la de los que lo vivieron, y, por tanto, un hecho compartido por gentes muy distintas. El comentario («¿te caes boca abajo? / Cuando seas mayor te caerás boca arriba») es una forma tosca de aludir al amor y al matrimonio. La edad de Julieta remite al nacimiento, y la referencia a Susana, a la muerte. Así, pues, para el lector o espectador las palabras del ama presentan al personaje y contribuyen a crear un ambiente (para Julieta y su madre no pueden ser sino una historia muy oída), pero tal vez no sean tan intrascendentes. En su inconexa verborrea aparecen tres hechos esenciales: el nacimiento, el amor (creador de nueva vida) y la muerte. Los dos últimos son precisamente temas decisivos en ROMEO Y JULIETA. Por otra parte, puede que esta presentación del ama sea una forma de caracterizar a un personaje esencialmente simple, que acepta sin más los hechos de la vida y que se mostrará tan acomodaticio como para aconsejar a Julieta que olvide a su marido y se case con Paris.

VII

La acción hace innecesario entrar en el ambiente doméstico de los Montescos, pero, en cambio, exige ampliar el círculo de Romeo. Cuando este y Benvolio deciden ir a la fiesta de los Capuletos, lo hacen acompañados de Mercucio, un personaje que es para Romeo lo que el ama es para Julieta (la obra es simétrica hasta en la distribución de papeles). Su proximidad a los protagonistas nos induce a verlos como amigos suyos, pero en realidad se les oponen. Los dos son personajes de comedia muy pegados a la vida y distantes de todo idealismo: además de la locuacidad, Mercucio y el ama comparten un concepto del amor puramente sexual y antirromántico. Mercucio, claro está, es un gracioso inteligente con un ingenio verbal en continuo lucimiento. Su sueño de la reina Mab (un paralelo del parlamento del ama) es una fantasía desbordante que, según Romeo, no dice nada. Tal vez este juicio de Romeo haya que hacerlo extensivo a casi todo lo que dice Mercucio (la excepción son sus últimas palabras). En efecto, además de gracioso parlanchín, Mercucio es también activo y provocador, como lo demuestra primero con el ama (en II.iii) y después con Tebaldo en la decisiva escena central. Acusando de camorrista a Benvolio, Mercucio se acusa y retrata a sí mismo. Al añadirle este rasgo a su carácter, Shakespeare le asigna una función práctica en la acción: provocar a Tebaldo y morir a sus manos motiva el enfrentamiento entre Romeo y Tebaldo (inmotivado en versiones anteriores de la historia), lo que llevará a la muerte de este y al destierro de Romeo.

Con el enamoramiento de Romeo y Julieta se aclara y precisa la importancia de los distintos personajes. El primer beso de ambos en la fiesta los abstrae de su mundo circundante y, cuando más tarde corra al balcón de Julieta, Romeo tendrá que esconderse de sus mejores amigos (que se referirán a él y a su amor por Rosalina en términos abiertamente sexuales). Una vez concertada la boda con Julieta, Romeo se reúne con Benvolio y Mercucio, pero no les revela su secreto. Mercucio morirá sin conocerlo y Benvolio desaparecerá de la obra tras explicar públicamente la muerte de Mercucio y de Tebaldo.

Lo que Romeo y Julieta necesitan son amigos que puedan compartir su secreto y ayudarlos en su adversa situación. Aquí es donde entra en acción el ama, que al principio apoya a Julieta, y Fray Lorenzo, confesor y amigo de Romeo. El fraile siempre ha sido objeto de severas críticas, no tanto por casar a los jóvenes en secreto sin contar con sus padres, sino porque, llegado el momento, no revela el matrimonio de Julieta y, en su lugar, recurre al expediente del narcótico, y porque al final la abandona cuando ella más le necesita. En esto vienen a coincidir el fraile y el ama, únicos personajes a los que se han confiado Romeo y Julieta y que, consciente o inconscientemente y cada uno a su modo, acabarán traicionando esa confianza.

VIII

Observa Granville-Barker que toda la acción se ha ido preparando para el encuentro cara a cara entre Romeo y Tebaldo y añade que, tras la muerte de Mercucio y Tebaldo y el destierro de Romeo, Shakespeare concentra todos sus esfuerzos en llevar a los protagonistas a la inevitable tragedia. Pero Tebaldo es más un peón que un personaje desarrollado. Se puede decir que actúa agresivamente en la primera escena porque cree que Benvolio está atacando a los criados de su familia. Sin embargo, Tebaldo odia a los Montescos *de todos modos*, y para él cualquier pequeño incidente con un Montesco es más un pretexto que un motivo para manifestar su hostilidad. Esta falta de motivación es una de las razones de que se le juzgue como uno de los personajes más absurdos de Shakespeare.

El caso es que en esta tragedia de verano, en una de esas tardes de julio en que el calor «inflama la sangre», Romeo, recién casado, mata al primo de Julieta. Que este sea el punto de partida de la tragedia propiamente dicha parece indudable. Sin embargo, y a pesar de la muerte de Mercucio y de Tebaldo y del destierro de Romeo, la tragedia de los protagonistas *no es inevitable*. Romeo puede verse a sí mismo como juguete del destino, pero lo cierto es que tanto él como su joven esposa todavía tienen oportunidades. El que no lleguen a aprovecharlas se debe a las repetidas intervenciones del azar y la