

William Shakespeare

Romeo y Julieta

Prólogo de Vicente Molina Foix



Alianza editorial
El libro de bolsillo

Título original: *The Tragedy of Romeo and Juliet*
Traducción de Luis Astrana Marín

Primera edición: 2005
Tercera edición: 2011
Quinta reimpresión: 2023

Diseño de colección: Estrada Design
Diseño de cubierta: Manuel Estrada
Ilustración de cubierta: Rafael Sanzio, *La Fornarina*. Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica. © Album / DEA / G. Dagli Orti
Selección de imagen: Alicia Fuentes

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeren, plagiaran, distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.

- © del prólogo: Vicente Molina Foix, 2005
- © de la traducción: Luis Astrana, cedida por Penguin Random House Grupo Editorial, S. A. U.
- © Alianza Editorial, S. A., Madrid, 2005, 2023
Calle Valentín Beato, 21
28037 Madrid
www.alianzaeditorial.es



PAPEL DE FIBRA
CERTIFICADA

ISBN: 978-84-206-5140-8
Depósito legal: B. 3.380-2012
Composición: Grupo Anaya
Printed in Spain

Si quiere recibir información periódica sobre las novedades de Alianza Editorial, envíe un correo electrónico a la dirección: alianzaeditorial@anaya.es

Índice

| | |
|-----|----------------------------------|
| 9 | Prólogo, por Vicente Molina Foix |
| | La tragedia de Romeo y Julieta |
| 19 | Acto Primero |
| 65 | Acto II |
| 103 | Acto III |
| 145 | Acto IV |
| 169 | Acto V |

Prólogo

Los amantes de la noche

Romeo y Julieta es la primera tragedia urbana y contemporánea de Shakespeare, no siendo ambos adjetivos aplicables a otras piezas trágicas anteriores pero de ámbito histórico anglo-sajón (*Ricardo III*) o romano (*Tito Andrónico*). Escrita seguramente en torno al año 1595, y basada, como era habitual en el autor, en obras ya publicadas en inglés, francés o italiano (en este caso su fuente principal es un largo poema narrativo en versos pareados de Arthur Brooke, aparecido en 1562), Shakespeare marca con *La tragedia de Romeo y Julieta* dos importantes vías de su dramaturgia: el emplazamiento italiano y el relato de historias de amor fatal, inspiradas en parejas reales de la Antigüedad –*Troilo y Crésida*, *Antonio y Cleopatra*– o personajes de fábula –*Otelo*, *Cimbelino*, aunque en esta última las asechanzas y pócimas venenosas conducen a un final feliz.

El marco renacentista italiano, concretamente véneto, ya perfilado en sus dos comedias precedentes, *La fierecilla domada*, de 1592, situada en Padua, y *Los dos caballeros de Verona*, de 1593/1594, desarrollada entre la ciudad del título y Milán, reaparece en grandes obras de la madurez *shakesperiana* como *Otelo* y *El mercader de Venecia* y, de modo más periférico, desplazado a islas geográficamente precisas (la Sicilia de *Mucho ruido y pocas nueces* y *Cuento de invierno*) o imaginarias: la que habitan el desterrado Próspero y su hija Miranda en *La tempestad*. No es, sin embargo, atributo exclusivo de Shakespeare esa fijación topográfica italianizante; como ya estudió en un texto fundamental la hoy injustamente olvidada novelista y crítica británica Vernon Lee, *La Italia de los dramaturgos isabelinos* (así se llama su ensayo, publicado en 1884), fue el reinventado espacio real donde autores teatrales de talla sólo algo inferior a la de Shakespeare (Webster, Ford, Ben Jonson, Marston) situaron sus tragedias o farsas de desatada lujuria, codicia y traición, fascinados todos ellos desde la lejanía septentrional por lo que Lee califica de «antiascética, estética, eminentemente humana manera de sentir» de los italianos del siglo XVI. De la inspiración que esos y otros escritores ingleses extraen de «la grandeza trágica, la rareza psicológica, la monstruosidad moral» prevaleciente en las ciudades y núcleos cortesanos del Cinquecento surge lo que yo llamaría, utilizando términos de hoy, una *deslocalización* de las pasiones más extremas y transgresoras. De ese modo, la austera, pietista y *reformada* sociedad inglesa, tan fuertemente sujeta por la autoridad virginal de la reina Isabel I, producía truculentas representaciones del incesto, la blasfemia, el odio racial y el cinismo homi-

cida ubicados en Italia, logrando que «la pecaminosidad del Renacimiento» se mostrase en los escenarios londinenses, a miles de kilómetros de distancia, «ataviada de una soberbia y terrible vestidura por la trágica imaginación de la Inglaterra isabelina» (y cito de nuevo a la gran Vernon Lee).

Ahora bien, Shakespeare no reviste con la concupiscencia ni la perfidia a sus amantes veroneses. La singularidad y atractivo permanente de *Romeo y Julieta* radica en su lirismo, tan acendrado como el comportamiento de los dos protagonistas y tan sublime como la versificación rimada, más de una vez en forma de soneto, que el autor prodiga llamativamente, eliminando casi del todo su acostumbrada amalgama de verso blanco y pasajes en prosa. Otro rasgo notable son sus brotes de infantilismo sentimental, que hace de esta tragedia uno de los testimonios más conmovedores de la pasión adolescente (recuérdese que, como el propio texto señala por boca de la Nodriza en el acto I, escena III, Julieta, aun siendo casadera, no ha cumplido los 14 años en el momento de la acción). Todo es atropellado y fugaz, intenso y velocísimo (el planteamiento, el nudo y el desenlace ocupan tan sólo cuatro días), irreal pero doloroso en la historia narrada, hasta el punto de que la trascendencia que en su trama tienen los estados de sueño inducido, catalepsia y resurrección de muertes ficticias, crea una atmósfera predominantemente onírica. *La tragedia de Romeo y Julieta* es la fantasía de dos frenéticos adolescentes que viven su amor de noche, como en una ensoñación, y a los que la luz del día despierta con un principio de realidad para ellos incomprensible y a la postre fatídico.

Romeo, el heredero del apellido Montesco, acude enmascarado en la escena V del acto I a la fiesta nocturna de la familia enemiga, los Capuleto, con la esperanza de ver a Rosalina, a la que corteja sin éxito; allí, sin embargo, descubre a Julieta, por quien siente una súbita atracción que ella responde, aceptando el beso que el aún desconocido muchacho le da amorosamente. Poco después según el transcurso temporal, aunque ya en el acto siguiente, Julieta, conociendo ahora la personalidad del joven que también a ella le ha enamorado, sale al balcón del dormitorio para expresar en voz alta sus sentimientos; Romeo, que ha logrado colarse en el huerto que rodea la mansión de los Capuleto, la oye y responde, produciéndose al principio un doble soliloquio cruzado de los amantes, resuelto en la atrevida declaración de Julieta sobre el asfixiante corsé de los nombres, que comentaremos después. La escena (que junto al segundo amanecer de la pareja en el jardín, acto III, escena V, y la despedida sucesiva de los suicidas en el panteón, poco antes del desenlace, ha entrado en el canon de la mejor poesía amorosa) termina con las primeras luces del alba, y está muy marcada por las imágenes nocturnas: «el manto de la noche», «el velo nocturno cubre mi rostro», «no jures por la Luna, por la inconstante Luna», «qué dulce suena en medio de la noche la voz de los amantes». Pero no sólo por esas imágenes. Cuando aún ignora que Romeo la está escuchando, Julieta se enfrenta con encono a los apellidos que les separan, proponiéndole a su pretendiente, al final de ese encuentro furtivo, que, desprovistos de toda identificación y ‘persona’, ajenos a las responsabilidades que el día obliga a desempeñar, sean

ambos como pajarillos inocentes y juguetones. Romeo asiente y se despide de Julieta dando voz a un nuevo deseo de ir a buscar refugio en la pura inconsciencia: «¡Quién fuera sueño y descanso, para reposar tan deliciosamente!».

Es muy propio del espíritu juvenil negarse a encerrar las cosas en denominaciones fijas y no querer someterse a las formalidades de una identidad definida, y también de esa extralimitación o escape de lo real trata la obra. Sobre los nombres se hacen juegos lingüísticos (Romeo y Romea, una broma impúdica de Mercucio en la escena IV del acto II que Astrana Marín no traduce; Romeo y «romero», en la semejanza que la Nodriz le saca al joven Montesco al final de la misma escena, también con intenciones procaces), pero no hay que olvidar que el desencadenante de la tragedia es, por decirlo así, onomástico. «Sólo tu nombre es mi enemigo». Con esas palabras arranca Julieta el bellissimo monólogo antes mencionado, en el que compara el valor estrechamente representativo, simbólico, de un nombre, con el peso infinito del cuerpo amado: «¿Qué es Montesco? No es ni mano, ni pie, ni brazo, ni rostro, ni parte alguna que pertenezca a un hombre. ¡Oh, sea otro tu nombre! ¿Qué hay en un nombre? Lo que llamamos rosa exhalaría el mismo grato perfume con cualquier otra denominación. De igual modo, Romeo, aunque Romeo no se llamara, conservaría sin este título las raras perfecciones que atesora. ¡Romeo, rechaza tu nombre, y, a cambio de ese nombre, que no forma parte de ti, tómame a mí toda entera!». Rara vez se ha expresado de modo más vehemente y con tan efectiva elocuencia en la literatura clásica

(exceptuando *La Celestina*) la abdicación de todo vínculo familiar y social frente al arrastre de un amor-pasión —o *amour fou*— que lleva a los amantes a un estado de mutua y exclusiva pertenencia sensual.

El *amour fou* es un concepto de la modernidad surrealista, aunque los enamorados empezaron a cometer locuras amorosas muchos siglos antes de que André Breton lo preconizase. En todo caso, *La tragedia de Romeo y Julieta* no se adscribe a tal género de irracionalismo, sino que es, a mi juicio, uno de los grandes textos avanzados de la sensibilidad prerromántica, y en él figuran los componentes esenciales de dicho temperamento artístico: la invocación constante a la noche, el imposible amoroso impuesto por caducos preceptos sociales, la poética de lo fúnebre, y esa libertad modal, tan querida por Shakespeare, de mezclar lo trágico y lo cómico, lo más elevado con lo más bajo, el amor ideal y la lubricidad descarada (la obra arranca con un diálogo entre los dos criados de la casa Capuleto, Sansón y Gregorio, lleno de alusiones de doble sentido obsceno, frecuentes después en las divertidas intervenciones de la Nodriza y Mercucio; y en uno de los momentos más trágicos, al final del acto IV, cuando los Capuleto y el prometido oficial de Julieta, Paris, la creen muerta, muerte que sólo Fray Lorenzo, también presente en la escena, sabe falsa, irrumpen con su contrariado y chusco materialismo los músicos contratados para amenizar una boda que ya no se celebrará, protestando porque tampoco ellos oirán el «dulce sonido» de la plata).

En cuanto a la nocturnidad de la acción, ligada a ese marco onírico ya aludido, difícilmente podría ser casual.

Los encuentros e intercambios amorosos de la pareja se producen significativamente después del anochecer (acto III, escena II, cuando la hija de los Capuleto llama a la noche en su ayuda: «Ven, noche complaciente», según Astrana Marín, o noche «protectora» del amor, como tradujo Neruda la palabra de Shakespeare, «civil»), o poco antes del amanecer (segunda escena del balcón, III, v, en la que los amantes, después tal vez de haber consumado su relación, vuelven a personificarse en aves, y Julieta, oyendo a Romeo maldecir la creciente claridad del día, que hace más negra la desdicha de la separación, se despide de su amante hablándole airadamente al ventanal de su dormitorio: «¡Haz entrar la luz del día y deja salir mi vida!»). Y está, por supuesto, la resolución de la tragedia en la cripta de los Capuleto, con el combate nocturno entre Romeo y Paris, la herida mortal de éste, el suicidio de Romeo y el despertar de Julieta, con su desesperación y muerte también suicida; en todo este final destacan las exclamaciones necrofílicas de los amantes, otro rasgo que aún acerca más la obra al prerromanticismo.

Algunos profesionales del teatro (y, en mi experiencia, actrices de mediana edad sobre todo) lamentan que Shakespeare escribiese sus papeles mayores para los hombres, lo cual ha llevado, por cierto, a esa curiosa operación de travestismo escénico según la cual algunas divas han desempeñado no sólo el rol de Hamlet sino también el Próspero de *La tempestad* y hasta el rey Lear. Estos personajes masculinos (a los que habría que añadir, cuando menos, Shylock y Ricardo III, Otelo y Yago, Falstaff y Enrique V) señalan sin duda grandes hitos del

repertorio dramático universal. Pero ¿cómo olvidarse de Cleopatra y de la Porcia de *El mercader de Venecia*, de Rosalind y Viola, de Lady Macbeth y Crésida, de Beatrice? O de Julieta. Esta niña de 13 años es uno de los deslumbrantes prototipos femeninos del teatro, más juiciosa pero no menos apasionada que Romeo, mejor definida, mejor hablada, más tierna en su entrega, más valiente en su desafío. Más auténticamente romántica.

En unas conferencias sobre la obra teatral de Shakespeare que Auden dictó en 1946 en Nueva York, el poeta inglés dijo que «Romeo y Julieta confunden amor y romance». También en esa interesante lectura del comportamiento de los protagonistas de la tragedia habría que darle prioridad a Julieta. Encerrada en el *hortus conclusus* del palacio, en su corta edad, en las convenciones de un orden familiar y matrimonial, Julieta, desde el primer momento en que ve a Romeo, se precipita a vivir un «romance», que hay que entender en este caso según la literalidad del término inglés (historia caballeresca o galante). Y así, *La tragedia de Romeo y Julieta*, discurriendo entre el ensueño erótico y el cuento gótico (hay que recordar, en la escena I del acto IV, las tremebundas pruebas que la muchacha se dice dispuesta a pasar en caminos infectados de ladrones y ponzoñosas serpientes, en osarios y fosas recién cavadas, con tal de no casarse con su pretendiente Paris), acaba por ser el relato de cómo un amor físicamente imposible se puede realizar por medio de la encendida palabra amorosa.

Vicente Molina Foix

La tragedia
de Romeo y Julieta

Personajes

ESCALO, Príncipe de Verona.
PARIS, joven noble, pariente
del Príncipe

MONTESCO } jefes de dos ca-
CAPULETO } sas enemistadas
 } entre sí

UN ANCIANO, de la familia de
Capuleto

ROMEO, hijo de Montesco

MERCUCIO, pariente del Prín-
cipe y amigo de Romeo

BENVOLIO, sobrino de Mon-
tesco y amigo de Romeo

TEOBALDO, sobrino de Lady
Capuleto

FRAY LORENZO } franciscanos
FRAY JUAN }

BALTASAR, criado de Romeo

GREGORIO } criados de Ca-
SANSÓN } puleto

PEDRO, criado de la nodriza
de Julieta

ABRAHÁN, criado de Montesco

UN BOTICARIO

TRES MÚSICOS

EL PAJE DE MERCUCIO

EL PAJE DE PARIS

OTRO PAJE

UN CABO DE RONDA

LADY MONTESCO, esposa de
Montesco

LADY CAPULETO, esposa de
Capuleto

JULIETA, hija de Capuleto

LA NODRIZA DE JULIETA

CIUDADANOS DE VERONA; HOM-
BRES Y MUJERES, DEUDOS DE
AMBAS CASAS; ENMASCARA-
DOS, GUARDIAS, ALGUACILES Y
ACOMPANAMIENTO

Escena: Verona; Mantua.

Acto Primero

Prólogo

Entra el CORO.

CORO

En la bella Verona, donde situamos nuestra escena, dos familias, iguales una y otra en abolengo, impulsadas por antiguos rencores, desencadenan nuevos disturbios, en los que la sangre ciudadana tiñe ciudadanas manos.

De la entraña fatal de estos dos enemigos cobraron vida bajo contraria estrella dos amantes, cuya desventura y lastimoso término entierra con su muerte la lucha de sus progenitores.

Los trágicos pasajes de su amor, sellado con la muerte, y la constante saña de sus padres, que nada pudo aplacar sino el fin de sus hijos, va a ser durante dos horas el asunto de nuestra representación.

Si la escucháis con atención benévola, procuraremos enmendar con nuestro celo las faltas que hubiere. (*Sale.*)

Escena primera

Verona. Una plaza pública.

Entran SANSÓN y GREGORIO, de la casa de Capuleto, armados con espadas y broqueles.

SANSÓN

¡A fe mía, Gregorio, que no soportaremos más la carga!¹.

GREGORIO

No, porque entonces nos tomarían por burros.

SANSÓN

Quiero decir que, si nos encolerizamos, sacaremos la espada.

GREGORIO

Sí; pero procura, mientras vivas, no sacar más que tu cuello de la collera.

SANSÓN

¡Yo pego pronto, como me muevan!

1. *Gregory, o' my word, we'll not carry coals.* Literalmente: «A fe mía, Gregorio, no transportaremos carbón». Todo este diálogo se halla basado en una serie de graciosos juegos de palabras, casi imposibles de verter a nuestro idioma. Con todo, tal es la flexibilidad de éste, que hemos podido trasladar la mayor parte de ellos. (*N. del T.*)

GREGORIO

Pero no te sientes pronto movido a pegar.

SANSÓN

¡Un perro de la casa de Montesco me mueve!

GREGORIO

¡Moverse es ir de acá para allá; y ser valiente, esperar a pie firme! De modo que si te vuelves, inicias la huida.

SANSÓN

¡Un perro de esa casa me moverá a estar firme! ¡Yo le tomaré la acera a todo criado o doncella de los Montescos!

GREGORIO

Eso indica que eres un débil esclavo, pues sólo los débiles se arriman a la pared.

SANSÓN

Es verdad, y por eso las mujeres, como vasijas débiles, son empujadas siempre a la pared. Por tanto, echaré a los criados de Montesco de la pared y arrimaré a ella a sus doncellas.

GREGORIO

La contienda es entre nuestros amos y entre nosotros sus criados.

SANSÓN

Igual me da. ¡Me mostraré tirano! Cuando me haya batido con los sirvientes, seré cruel con las doncellas. Les voy a cortar la cabeza.

GREGORIO

¿La cabeza de las doncellas?

SANSÓN

Sí, la cabeza de las doncellas, o su doncellez. ¡Tómalo en el sentido que quieras!

GREGORIO

Quienes habrán de tomarlo en algún sentido serán los que lo sientan.

SANSÓN

¡Pues me sentirán mientras pueda tenerme en pie, y es sabido soy un bonito pedazo de carne!

GREGORIO

Más vale que no seas pescado; de serlo, estarías convertido en un pobre Juan¹. ¡Saca tu herramienta, que vienen dos de la casa de los Montescos!

1. Nuevo juego de palabras, de fino donaire, que, naturalmente, pierden al ser verdidas. En la presente réplica de Gregorio, *poor John* (pobre Juan) se confunde con *poorjohn* (pejepalo). Por ello, compara con un pez a Sansón, que se tiene por un bonito pedazo de carne. Es curioso hacer notar que en la mayoría de los idiomas europeos, Juanito y Juan son sinónimos de gente inútil e imbécil. Así, los italianos dicen *Gianni*, y de aquí, *Zani*, por mentecato. En castellano tenemos el *Bobo Juan*, que los franceses llamarían un *Jean niais*. En Alemania usan de *Hans Wurst*. En inglés, calificar a alguno de *John* o *Jack* no es hacerle ningún favor, y en Francia dicen de un simple: *C'est un Jean-Jean*. (N. del T.)

(*Entran ABRAHÁN y BALTASAR.*)

SANSÓN

¡Ya está desnuda mi arma! Provócalos; te guardaré las espaldas.

GREGORIO

¡Cómo! ¿Volviendo las tuyas echando a correr?

SANSÓN

¡De mí no temas!

GREGORIO

¡No, por mi fe! ¡Temerte yo!

SANSÓN

Tengamos la ley de nuestra parte. Que empiecen ellos.

GREGORIO

¡Frunciré el entrecejo al pasar, y que lo tomen como quieran!

SANSÓN

¡No, que se atrevan! Me morderé el pulgar mirándolos¹, lo cual es un oprobio para ellos, si lo aguantan.

ABRAHÁN

¿Os mordéis el pulgar por nosotros, caballeros?

1. Morderse el pulgar era señal de burla e insulto en Italia. (*N. del T.*)

SANSÓN

Me muerdo el pulgar, caballero.

ABRAHÁN

¿Os mordéis el pulgar por nosotros, caballero?

SANSÓN (*Aparte, a GREGORIO.*)

¿Está la ley de nuestra parte si le digo que sí?

GREGORIO (*Aparte, a SANSÓN.*)

No.

SANSÓN

No, caballero; no me muerdo el pulgar por vosotros;
pero me muerdo el pulgar, caballero.

GREGORIO

¿Buscáis pendencia, caballero?

ABRAHÁN

¿Pendencia, caballero? No, señor.

SANSÓN

Porque si la buscáis, caballero, estoy a vuestras órdenes. Sirvo a un amo tan bueno como el vuestro.

SANSÓN

Corriente, caballero.

(*Entra BENVOLIO.*)

GREGORIO (*Aparte, a SANSÓN.*)

Di mejor, que allí llega un pariente de mi amo.

SANSÓN

¡Sí, mejor, caballero!

ABRAHÁN

¡Mentís!

SANSÓN

¡Desenvainad, si sois hombres! ¡Gregorio, acuérdate de tu estocada maestra! (*Riñen.*)

BENVOLIO

¡Separaos, imbéciles!... (*Abatiendo sus espadas.*) ¡Envainad vuestras espadas! ¡No sabéis lo que estáis haciendo!

(*Entra TEOBALDO.*)

TEOBALDO

¡Qué! ¿Con el acero desnudo entre esos cobardes villanos?... ¡Vuélvete, Benvolio, y contempla tu muerte!

BENVOLIO

¡No hago sino mantener la paz! Envaina tu espada o ayúdame con ella a separar a estos hombres.

TEOBALDO

¡Cómo! ¡Espada en mano y hablar de paz! ¡Odio esa palabra, como odio el infierno, a todos los Montescos y a ti! ¡Defiéndete, cobarde! (*Luchan.*)