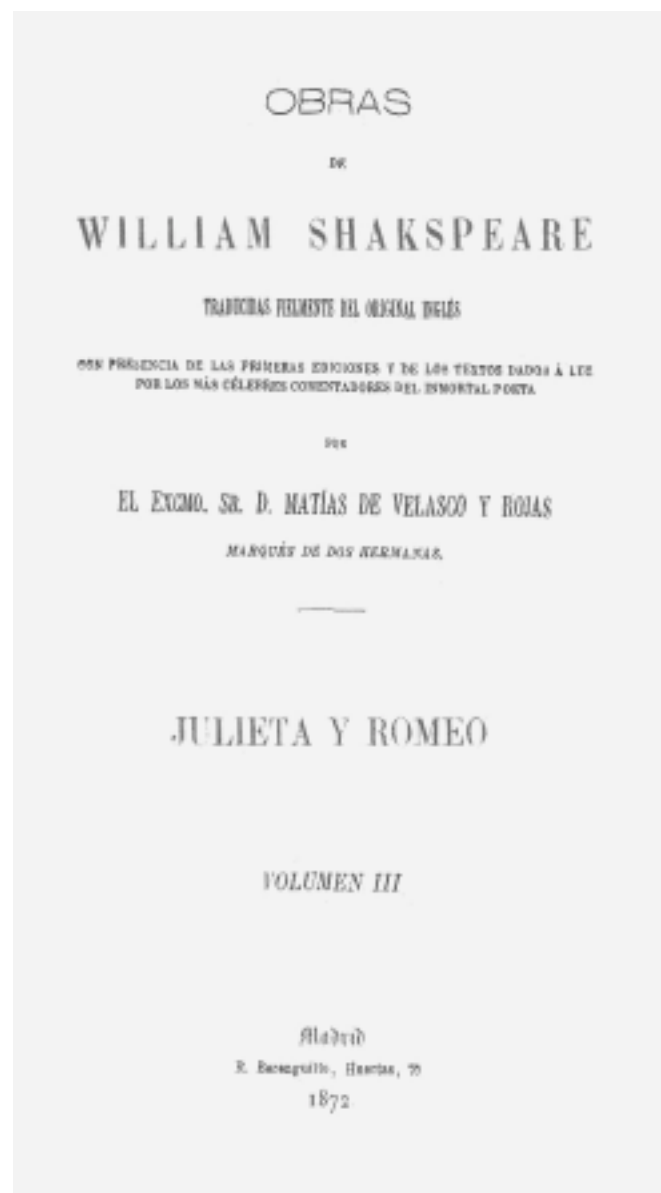


Julietta y Romeo

William Shakespeare



Introducción

La obra cuya traducción ofrecemos hoy a nuestros lectores es una de las más bellas, de las más selectas que encierra el teatro de Shakespeare. Gracia, sentimiento, naturalidad; sublime lenguaje, expresión del amor

ardiente que aspira a la correspondencia, del amor correspondido que lucha con la contrariedad, del amor triunfante y satisfecho que pierde improviso el cielo de su ventura; he aquí, en pocas palabras, el cuadro cada vez más correcto que va a entretener nuestra imaginación y a remontar la sorpresa, extasiada y anhelante por las aéreas regiones de lo espiritual.

No tan angélica como Desdémona, no tan gentil como Porcia, pero sí más vehemente, más apasionada, más interesante y conmovedora en sus elevados arranques, la Julieta de Shakespeare caracteriza el tipo bello, perfecto, superior, de la más perfecta, superior y bella sensación del alma. Haciéndola, o bien intérprete de su exquisita sensibilidad, o bien irrecusable testimonio de su rara concepción, el eminente poeta la ha eternizado reina entre sus heroínas, y le ha ceñido el laurel de su nombre inmortal.

Julieta, unificada con Romeo, es la fiel representación de la tragedia del amor, como dice Mr. Guizot, lo mismo que Otelo, lo mismo que Macbeth, arrastrados por sus infernales consejeros, conforman las tragedias de los celos y la ambición.

Lo hemos dicho antes, y no nos cansaremos de repetirlo, por más que la docta pluma de Chateaubriand haya querido consignar diferencias, Shakespeare sobresaile sin rival por la pureza y naturalidad de sus creaciones, por la viva y extraordinaria similitud con que retrata los sentimientos humanos. Así como éstos predominan, como se elevan y descienden, como se cambian a merced de impulsos repentinos e indefinibles, así su prodigiosa imaginación los detalla, sin esfuerzo, sin ningún premeditado estudio, sin quitar ni añadir un solo punto a la verdad, postergando siempre a ésta todo ficcioso compuesto, toda floridez y elevación.

Fehaciente testimonio de este proceder son los interesantes caracteres que, aparte el de los protagonistas, figuran en la pieza que traducimos a continuación.

Fray Lorenzo, Mercucio, la Nodriza, Capuleto, cada uno en particular, es tipo de perfección admirable, tipos o pinturas que van ofreciendo al lector contrastes inesperados de pureza y sublimidad, de sencillez y grandeza, siempre adecuados a las situaciones, siempre en analogía con el sentimiento especial que determinan.

El bello protagonista de esta pieza, en cuya repentina mudanza de afecto han querido muchos fundar una crítica severa, sin ver, como dice razonadamente Víctor Hugo, que el nombre de Rosalina es sólo el seudónimo de la belleza ideal que absorbe la mente de aquél; Romeo, meridional en su conducta, meridional en su lenguaje, hijo legítimo de la extremosa Italia, hablando el idioma del Petrarca, puro amorador de sus antítesis, de sus tiernas alegorías, de sus graciosas al par que vehementes comparaciones. Romeo, buscado y hallado por Shakespeare en las leyendas italianas, mantenido italiano con asombrosa maestría, todo italiano en su pasión por Julieta, también oriunda de las regiones del Sur, aparece desde el principio hasta el fin de la pieza tal como el pensamiento, como el alma, como la vida de la inteligencia le buscaran para hacer de él la vida, el alma, la encarnación del amor.

Su graciosa declaración en el baile de máscaras y su más bello e interesante encuentro con Julieta en el jardín de Capuleto, elevan a superiores regiones la más desprevenida imaginación, preparándola sin esfuerzo a las escenas que subsiguen. «¡Oh cara acreencia! mi vida es propiedad de mi enemiga», dice Romeo al saber el nombre de su amada; exclamación únicamente comparable con la breve, expresiva sentencia que muy poco después emite Julieta: «Si está casado, es probable que mi sepulcro sea mi lecho nupcial».

Amantes que en el primer albor de su misterioso y singular afecto se expresan ya de este modo, deben necesariamente producirse como lo hacen en la bellísima escena segunda del segundo acto; deben remontarse a las esferas celestes y hablar el puro, cadencioso idioma de los arcángeles; deben entregarse a esos raptos, a esas expansiones inocentes que brotan de las almas vírgenes, que, rodeadas de extremas castidades, divisan el terrestre paraíso de su felicidad suprema. Romeo tiene que dejar a su Julieta; nada le importa que le sorprendan, nada puede temer de sus enemigos los Capuletos, nada de su encono, si la mirada de su bien se dulcifica; mas tiene que partir y apartarse de su edén querido, *como el amor del amor se aleja, como el niño que vuelve a la escuela, con semblante contrito*. Su alma, empero, le llama por su nombre, y *cautivo de trenzadas ligaduras, dócil azor*, vuelve a renovar la sabrosa y amante plática, deseando al terminarla ser *el sueño y la paz*, para, paz y sueño, aposentarse *en el corazón y los ojos* de Julieta.

¡Qué imágenes, qué ideas éstas tan encantadoras y bellas, tan propias de la situación, tan en armonía con los puros sentimientos de los dos

amantes! Todo nuevo, todo original del poeta, está sin embargo escrito en la conciencia del individuo, y el que lo siente, el que lo oye, juzgándolo natural y propio, se pregunta si no lo ha escuchado o sentido otra vez, si es posible que se diga o se sienta de otro modo.

Y sin embargo, pálida aparece seguramente esta graciosa escena, comparada con la más dulce, más tierna, más encantadora de la despedida de Romeo y Julieta.

Los primeros resplandores del día orlan en Oriente las nubes crepusculares, las antorchas de la noche se han extinguido y el riente día trepa a la cima de las brumosas montañas: los dos esposos, cobradas ya las primicias de su misteriosa unión, tristes en medio de su fugaz ventura, platican tiernamente, prolongando en lo posible el acuerdo de su amoroso deseo. La luz que se distingue no es para Julieta la luz de la aurora, es sólo la luz de algún meteoro que el sol ha exhalado para servir de conductor a su dulce bien; la voz que ha penetrado en los oídos de éste es la del ruiseñor, cantante de la noche, no la de la alondra anunciadora del día. Romeo comprende lo contrario, ve la inmediata necesidad de partir, mas prefiere ser sorprendido por complacer a su adorada, y conviene al fin en que el gris resplandor de la mañana es sólo el pálido reflejo de la frente de Cintia. Dulce, encantadora con descendencia, que seduce más por la sencillez, por la propiedad de su expresión que por otra cosa; idea no nueva ni extraordinaria seguramente, sí extraordinaria y nueva por su forma, por el conjunto en que se envuelve, por la atmósfera de que brota. Esta atmósfera y este conjunto, combinación de gozo y de melancolía, de inefable dicha y de pesar profundo, efecto de una satisfecha esperanza y de una esperanza desvanecida, engendra, si no los primeros, los más reales, los más consistentes y tristes presentimientos en el alma de los dos amantes. Ya no es una simple, infundada, particular frase, cual la emitida por el taciturno Montagüe al entrar en la mansión de Capuleto, es sí una doble, idéntica sensación de funesto porvenir, en que la vista y la imaginación se aúnan para dejar más honda huella y hacer más esperado, más indefectible el romántico, solemne, moral y grandioso desenlace de la tragedia. «Ahora, que abajo estás -dice Julieta al mandar su postrer adiós a Romeo-, me parece que te veo como un muerto en el fondo de una tumba, o mis ojos se engañan, o pálido apareces». «Pues de igual suerte te ven los míos -contesta el infeliz desterrado-; el dolor penetrante deseca nuestra sangre».

Esta despedida, lo volvemos a decir, prepara admirablemente la sublime escena del cementerio, escena en que Shakespeare, dejándose arrastrar por su poderoso genio, arrebatando a los héroes de su tragedia el florido y dilatado idioma que les hace hablar desde el principio, prestándoles en cambio la concreción, el laconismo de la raza sajona, la ruda y vigorosa imaginación del Norte, los coloca a la altura del drama horrible en que figuran, haciéndoles propios, dignos representantes de él. ¿Quién, sino un consumado maestro, hubiera así roto de improviso todas las reglas, tan largo tiempo continuadas?

«Aléjate de aquí -dice Romeo a Baltasar así que llega a la tumba de su amada-, y haz cuenta que si, receloso, vuelves para espiar lo que tengo el designio de llevar a cabo, te desgarraré pedazo a pedazo, y sembraré este goloso suelo con tus miembros. Como el momento, mis proyectos son salvajes, feroces, mucho más fieros, más inexorables que el tigre hambriento o el mar embravecido».

Este rudo, preciso y aterrador discurso viene a ser un anticipado resumen de lo que va a sucederse en el cementerio. El alma de Romeo, toda entregada a un pensamiento, al pensamiento, a la idea de reposar al lado de Julieta, no intenta mostrarse inflexible sino en la ejecución de su designio. El triste desventurado amante no guarda odio ni resentimiento alguno, no va armado de rencor o venganza; la fiera resolución que le domina sólo atañe a su persona, no va más lejos, y con tal que no le estorben, será manso cordero para los extraños, corriente sin olas para sus mismos contrarios. La privilegiada imaginación de Shakespeare, que a menudo, tras una frase ligera, tras una idea incompleta, tras una simple palabra, deja adivinar un segundo pensamiento, una perfecta sucesión de cosas, en la entrevista de Romeo con el Boticario, en la despedida de aquél y Baltasar, hace ya ver de un modo notorio los benignos sentimientos que germinan en el corazón de su protagonista, elevando por medio de esta mezcla de dulzura y fortaleza, de desesperación e indulgencia, el carácter del héroe principal de su tragedia. El que disculpa y hasta defiende la venalidad del mísero droguista, el que no halla una voz de injuria para tildar el aparente olvido de Fray Lorenzo, el que tiene en cuenta la bondad de su sirviente en el supremo instante de darle el último adiós, el que poco más adelante implora perdón del propio Tybal, a quien ve reposando en su sangrienta mortaja, debe a la fuerza dirigir a Paris las concretas frases con que paga sus insultos: «Te amo más que a mí mismo, vive, y di, a contar desde hoy, que la piedad de un furioso te impuso el huir».

Pero el prometido de Julieta, despreciando las súplicas de este sublime demente, se empeña en contrariarle, y se hace él propio víctima de su persistente afecto y de su injusta acusación. Muere, pues, a manos de Romeo, y Romeo, su matador, no se encoleriza ante la sangre que ha vertido; por el contrario, se lamenta del hecho, y siempre rebosando conmiseración, cumple la postrera voluntad de Paris, y siempre luchando con la indispensable idea de su suplicio, juzgándose perdido para el mundo, muerto llamándose, deposita a la muerte en la esplendente tumba de su amor.

¡Su amor! ¡Oh! ¡Qué ideas brotan de la calenturienta mente de Romeo al contemplar de nuevo a la que llena su alma toda! «¡Amor mío, esposa mía! -la dice-; la muerte, que ha extraído la miel de tu aliento, no ha tenido poder aún sobre tu beldad: no has sido vencida; el carmín de la belleza luce en tus labios y mejillas, do aún no ondea la pálida enseña de la muerte. -¿Por qué luces tan bella aún?»

Este preciso, arrobador lenguaje, éste, sin duda, raro modo de pintar un tal conjunto de encontradas emociones, todas ellas respirando pureza, naturalidad y vigor, esta sublime contemplación de la belleza en la muerte, quizá no alcance el artificio y refinamiento de la exquisita pintura del Petrarca, pero le excede en robustez y verdad. Laura y Julieta, ambas envueltas en el blanco sudario de la tumba, son dos tipos casi uniformes, que han eternizado dos plumas maestras; son dos efigies sorprendentes, que han desposeído a la muerte de sus negros horrores; dos primorosos modelos terminados por insignes pinceles, representando un argumento mismo, sin rival el uno por la suavidad de sus toques, sin ejemplar el otro por la pujante verosimilitud de su colorido; son, en verso, cuadros de amor tan bellos y distintos, como en prosa, los patrióticos cuadros trazados por las inmortales plumas de Demóstenes y Cicerón.

¿A quién, sino a Shakespeare, se le hubiera ocurrido, en el supremo instante de finalizar su brillante tragedia, el caprichoso cúmulo de conceptos que, sin suspender el rápido curso de la acción, la conducen asombrando siempre a su desenlace? Inagotable como una corriente caudalosa que, desbordando a trechos, conforma y alimenta profundos matices en su carrera, sin menguar en su poderosa desembocadura; prestando eterna vida a sus creaciones, comparables según Lamartine a los vírgenes bosques de las orillas del Mississipi, que rebosan perenne frondosidad; la mente, el genio fecundo del inmortal poeta, después de

haber puesto en boca de sus protagonistas los mil bellos, selectos discursos que hemos citado ya, halla nuevas y más extraordinarias locuciones que darles, nuevos y más admirables, más robustos, más precisos, más adecuados conceptos, conquistadores de imperecedera fama. La belleza de Julieta, su aspecto de vida en brazos de la muerte, despierta un mundo de ilusión, de celosa duda en la imaginación de Romeo. «¿Debo creer -la dice entonces-, dominado por la ferviente llama de su amor-, debo creer que el fantasma de la muerte se halla apasionado, y que el horrible descarnado monstruo te guarda aquí en las tinieblas para hacerte su dama? Temeroso de que así sea, permaneceré a tu lado eternamente, y jamás tornaré a retirarme de este palacio de la densa noche. Aquí, aquí voy a estacionarme con los gusanos, tus actuales doncellas; sí, aquí voy a establecer mi eternal permanencia y a sacudir del yugo de las estrellas enemigas este cuerpo cansado de vivir».

Extraña, fantástica, pero última y sublime emanación de un alma, cuya vida se hallaba concentrada en la vida, en el alma, de la que supo tornarle el alma y la vida, de que se hallaba carente.

El carácter de Romeo, de una ternura excesiva, que casi, según Hallam, pudiera tomarse por afeminamiento si el varonil coraje con que venga la muerte de Mercucio no hiciera ver otra cosa, se ha pretendido determinar por cierto ilustre crítico como la viva encarnación del infortunio. Según el escritor citado, la fatalidad acompaña sin cesar al joven Montagüe, y cuanto bueno intenta hacer, se trueca por su intercesión en desastroso y funesto. ¿Es esto verdad? Mr. Maginn confunde ciertamente la falta de prudencia con la falta de fortuna. El genio impaciente y ardoroso de Romeo, que se presta admirablemente al desarrollo del importante y especial papel que representa en la tragedia, no pudiera en diverso sentido arribar al culminante desenlace que le es propio. Una mente reflexiva, un espíritu frío jamás puede prestar alimento a una pasión exaltada, y un amor vehemente tiene a la fuerza que ser ciego y dejarse arrastrar por las vertiginosas corrientes de la exaltación. La fatalidad no es la inseparable compañera del protagonista; la fatalidad es el preciso, adecuado y moral fin de la tragedia. Romeo no lleva el infortunio a la mansión de los Capuletos; el inveterado rencor de las dos nobles familias de Verona es la causa verdadera y determinante de los sucesos que ocurren; Sansón y Gregorio lo predicen desde el comienzo de la primera escena. El joven Montagüe, perdido y desesperado, en vez de contrariedad, halla ventura

al lado de Julieta, se cura de sus antiguos errores, y en alas de una suerte propicia, recibe pronta correspondencia de su amada, la habla sin ser visto en el jardín, después del baile, y lleva a cabo su enlace con ella, sin que ninguna contrariedad se le presente. La muerte de Tybal sólo le ocasiona un destierro, y aun ya desterrado, logra llegar al pináculo de la dicha y salir para Mantua, sin dar con nadie en su ruta. El que tanto alcanza, el que halla siempre en sus cuitas un amigo y protector religioso que le tiende la mano, el que se aparta de su amor llena el alma de consuelos y esperanzas, no puede ser, no puede determinar la encarnación del infortunio. Romeo, vástago de una imaginación meridional, sin duda engendro de un amor perdido en la noche de los tiempos, educado en extranjero clima y por preceptor extranjero, sin variación de sentimientos, pero con ganancia de virilidad, extraordinario compuesto de dulzura y de fuerza, figurando en medio de los múltiples contrastes que amolda el elevado y caprichoso genio de Shakespeare, es, a semejanza de las escenas que le imprimen movimiento, melancólico o expresivo, severo o jocoso, débil o fuerte, nuncio de desventuras o felicidades, sólo inmutable en el dominante sentimiento de su pasión, que es el que realmente constituye la base de su carácter.

Inocente y sencillo, lo propio que Julieta, lleno como ésta de bondad, ambos amantes se conquistan la general simpatía; todos les quieren, todos desean su bien y todos, deseándolo, les conducen por medios extraordinarios a la fatal pendiente de su destino. La fatalidad, como lo hemos dicho, es la base moral de la tragedia, la ley a que en común se obedece; cuantos personajes figuran en aquella, contribuyen sin pensarlo a este indispensable fin.

La importante figura de Fray Lorenzo resalta notablemente y es un acabado tipo de humano conocimiento, de bondad admirable. «La filosofía del monje -escribe Mézières, es sólo el juicio que pronuncia el poeta; cuando habla, oímos lo que éste se dice en voz alta a sí mismo, comunicándonos los resultados de su experiencia personal y las conclusiones a que le ha llevado el conocimiento del mundo. Profundo en el estudio de la humana naturaleza, penetra sus debilidades, sus contradicciones, sus impacientes deseos, y sin mostrarse ni indiferente ni tirano para con sus propias hechuras, sonrío ante su extravío, se lastima de su debilidad, las amonesta a veces llamándolas al deber; pero siempre lleno de compasión, extiende al fin su mano protectora, y con sabios consejos invita a la conformidad. Sin ser joven ni exaltado cual

sus héroes, ama la juventud, excusa la pasión y su alma noble y generosa acepta las causas de aquéllos a quienes condena su razón».

Este bosquejo que rinde merecido tributo al inmortal poeta, compendia en pocas frases el venerable carácter de Fray Lorenzo. Ministro evangélico, ministro de la caridad y de la ciencia, se parece bien poco -como dice acertadamente Víctor Hugo-, al monje ignorante, engañador y trapacista que han puesto en evidencia Boccaccio y Rabelais. Sin ser mágico, como el Lorenzo de la leyenda italiana, puede augurar, en fuerza de su ciencia profunda; sin ser ligero, sin ser confiado, como el sacerdote del drama impreso en 1597, puede acordar su anuencia a la unión de los amantes, basándose en un fin altamente provechoso e invocando la intervención celeste para desvanecer sus escrúpulos.

Cuanto dice y opera el monje desde que entra en escena, va envuelto en una tal atmósfera de grandeza y filosofía, de rectitud y experiencia, de abnegación y de bondad, que atrae por completo la atención, desviándola poderosamente de todo otro motivo. Desde que se le oye, se adivina el importante papel que está llamado a representar en la tragedia, se comprende todo el alcance de su ciencia, todo el poder de su intervención, y cada uno de sus elevados axiomas, de sus conclusiones sorprendentes, son brillantes compuestos que contribuyen a la excelsitud de la pieza.

Si las dimensiones en que debemos encerrar este prólogo no fueran inconveniente, citaríamos aquí toda la escena tercera del acto segundo. La singular descripción de la aurora que pone Shakespeare en boca de Fray Lorenzo, el gracioso cuanto exacto símil con que éste finaliza su monólogo, los dulces, sencillos y oportunos cargos con que reprocha el monje la inconstancia de Romeo, todo, sí, instruye y encanta a la vez, puro contraste, no de lágrimas e hilaridad como en la escena final del acto, sino de majestad y sencillez, de sublimidad profunda y gracia encantadora.

La tercera eminencia del drama no ha sido, empero, hasta aquí sino bosquejada a medias; las maestras pinceladas que van a darle vida imperecedera en el lienzo colosal donde ya aparece, comienzan en la escena cuarta del acto segundo, Romeo, mudo y febril, no cuidadoso de otra cosa que de su pronto enlace con Julieta, penetra, devorando su impaciencia, en la celda del monje: Fray Lorenzo, pensativo, pero determinado, midiendo con calma la gravedad de la situación, viene a

su lado. Su alma, está en Dios, su alma pide al cielo que *presida el pacto sacrosanto* que va a celebrarse, *para que la conciencia no le reproche en las horas venideras*; pero Romeo no es capaz de apreciar esta solemne invocación; para él la presencia de su amante es la suma felicidad, el contemplarla un breve instante compensa todos los futuros dolores, enlazado a su bien, nada le importa que *la muerte, vampiro del amor, despliegue su osadía*; llamar suya a Julieta es su único afán. ¿Qué entiende de remordimientos la volcánica fantasía del exaltado joven? «¡Ah! esos violentos trasportes -exclama al oírle el filósofo franciscano-, son como el fuego y la pólvora, que, al ponerse en contacto, se consumen. La más dulce miel, por su propia dulzura, se hace empalagosa y embota la sensibilidad del paladar. El que va demasiado aprisa, llega tan tarde como el que va muy despacio». Breves, proféticas expresiones que sirven de fiel preámbulo a la fatal conclusión del drama.

Realizada la unión de los amantes, no vuelve a presentarse el monje hasta la escena tercera del siguiente acto. Pero ¡en qué circunstancias tan difíciles! Graves acontecimientos han tenido lugar en pocas horas. Romeo, insultado groseramente en las calles de Verona, detenido en medio de su felicidad por el fatídico rencor de un encarnizado enemigo de su linaje, paciente primero, después desesperado, ha tenido que vengar la muerte de su íntimo confidente, de su hermano de juventud, de su leal compañero Mercucio, cortando la vida de Tybal, el predilecto pariente, el más querido primo de la noble Julieta. El Príncipe, lleno de amarga pesadumbre, cansado de ver holladas las leyes, influido por los Capuletos, violentando su indulgente carácter, ha dictado un fallo de destierro; y el nuevo consorte, que aún no ha gustado las primicias de su amor, el infeliz victorioso, que maldice su infeliz estrella y comprende su infeliz percance, ha buscado refugio en la celda del religioso, en el humilde albergue de su cariñoso protector.

Enterado de todo por Romeo, el monje ha salido en busca de noticias, y vuelve con ellas. Su alma, llena de resignación y filosofía, no presiente sin duda la espantosa tormenta que está a punto de estallar; su despejado juicio, aleccionado por la experiencia, al saber el mal, ha pensado en el remedio, y la esperanza del bien futuro se mezcla ya en su corazón con el dolor del infortunio presente. Así, pues, cuando el inquieto amante, estimando en menos la vida que el terrible pesar que le oprime, inquiera la resolución del Príncipe, el buen sacerdote le contesta sin vacilar: «Un fallo menos riguroso que el de muerte ha

pronunciado su boca. De aquí, de Verona, estás desterrado. No te impacientes, pues el mundo es grande y extenso».

Al oír estas frases, la exaltación del joven se desborda.

«Fuera del recinto de Verona -exclama-, el mundo no existe; solo el purgatorio, la tortura, el propio infierno. La proscripción es la muerte con un nombre supuesto: llamar a ésta destierro, es cortarme la cabeza con un hacha de oro y sonreír al golpe que me asesina».

La tormenta ha estallado, la lucha se halla en su primer período de crecimiento, y antes que el poderoso timón de la sabiduría arrumbe la débil nave combatida, enormes oleadas de loco frenesí deben jugar con ella a su capricho.

«El destierro es un suplicio, no una gracia -prosigue diciendo Romeo-: el paraíso está aquí, donde vive Julieta. ¿No tenías, para matarme, alguna singular mistura, un puñal aguzado, un rápido medio de destrucción, siempre menos vil que el destierro? -Tú no puedes hablar de lo que no sientes. Si fueras tan joven como yo, el amante de Julieta, casado de hace una hora, el matador de Tybal, si estuvieses loco de amor como yo, y como yo desterrado, entonces podrías hacerlo, entonces, arrancarte los cabellos y arrojarte al suelo, como lo hago en este instante, para tornar la medida de una fosa que aún está por cavar».

La excepcional disposición de Romeo, con tan vivos y naturales colores reflejada, habría hecho de seguro sucumbir a la ciencia si el genio siempre inagotable de Shakespeare no se alzara omnipotente, para continuar elevando sin medida la actitud de sus grandiosos personajes. Sublime es la que muestra el desdichado amante; la voz de la Nodriz, las concretas, desgarradoras frases vertidas al entrar han puesto el colmo a la desesperación de Montagüe; el dulce bien por quien su alma suspira llora y gime cual él, el nombre de Romeo *la aniquila, lo propio que el disparo de un arma mortífera*. ¿Cómo resistir a esta idea? «¡Oh! dime, religioso, prorrumpe el joven en su parasismo, dime en qué vil parte de este cuerpo reside mi nombre, para que pueda arrasarla odiosa morada».

La borrasca ha llegado a su más culminante punto: un momento de duda, un instante de perturbación, y el propio acero que ha pasado el pecho de Tybal irá a hundirse en el de su contrario.

La solemne voz de Fray Lorenzo previene el golpe: su discurso, enérgico al principio, reflexivo después, manantial de indulgentes esperanzas a lo último, todo lo convierte a efecto de una magia irresistible: «Detén la airada mano -dice a Romeo-. ¿Eres hombre? Tu figura lo pregona, mas tus lágrimas son de mujer y tus salvajes acciones manifiestan la ciega rabia de una fiera. ¡Bastarda hembra de varonil aspecto! ¡Deforme monstruo de doble semejanza! me has dejado atónito. ¿Por qué injurias a la naturaleza, al cielo y a la tierra? Naturaleza, cielo y tierra te dieron vida, y a un tiempo quieres renunciar a los tres. Haces injuria a tu presencia, a tu amor, a tu entendimiento: con dones de sobra, verdadero judío, no te sirves de ninguno para el fin, ciertamente provechoso, que habría de dar realce a tu exterior, a tus sentimientos, a tu inteligencia. Tu noble configuración es tan sólo un cuño de cera, desprovisto de viril energía; tu caro juramento de amor un negro perjurio, que mata la fidelidad que luciste voto de mantener; tu inteligencia, este ornato de la belleza y del amor, contrariedad al servirles de guía, prende fuego por tu misma torpeza, como la pólvora en el frasco de un soldado novel, y te hace pedazos en vez de ser tu defensa. ¡Vamos, hombre, levántate! tu Julieta vive, -un mar de bendiciones llueve sobre tu cabeza, la felicidad, luciendo sus mejores galas, te acaricia; -ve a reunirte con tu amante».

¿Cómo desatender tan vigoroso lenguaje? ¿Cómo desoír la potente argumentación del veraz amigo y consejero? ¿Cómo rechazar, en fin, la seductora tentación de correr a las plantas de Julieta, sólo castigo impuesto por el monje a sus injustos, frenéticos arranques?

La calma ha vuelto a los agitados espíritus, y esta milagrosa conversión debe recibir el merecido encomio. «Me habría quedado aquí toda la noche para oír saludables consejos», dice la Nodriza. «Si una alegría superior a toda alegría -agrega Romeo-, no me llamara a otra parte, sería para mí un gran pesar separarme de ti tan pronto». Sencillas, encantadoras frases con que cierra admirablemente Shakespeare esta borrascosa escena.

Como última de las muy notables en que resalta la figura de Fray Lorenzo, citaremos la primera del acto cuarto. Los padres de Julieta, tergiversando la poderosa causal que ocasiona el acerbo pesar de su hija, atribuyendo a la muerte de Tybal su continuo lloro, han resuelto desposarla con Paris, y ya fijado en esto el intransigible Capuleto, el noble anciano, que tan bien aúna lo caballeroso y lo cortés a lo pertinaz

y lo dominante, es inútil toda resistencia. Romeo ha partido para Mantua, la indulgente y buena Nodriza, ayuda hasta allí de la afligida joven, ha repentinamente de parecer, y ya harto comprometida, se niega a patrocinar sus amores. Lady Capuleto defiende al conde su sobrino y odia a Montagüe, ¿A quién acudir? Propicio confidente del misterioso enlace que une los destinos de Julieta, sólo queda el monje franciscano; sólo, sí, en la celda de Fray Lorenzo puede aquella encontrar el consuelo y la protección que necesita.

Las circunstancias son, empero, difíciles, y sólo acudiendo a un extremo recurso es dable salvar el conflicto en concepto del sabio religioso. Su joven protegida llega a él armada de valor y resolución, dispuesta a darse la muerte antes que *su mano, unida a la de Romeo, sirva de sello a otro pacto*. Nada asusta a la fiel y enamorada consorte: *precipitarse desde lo alto de una torre, discurrir por las sendas de los bandidos, velar donde se abrigan serpientes, encadenarse con osos feroces, permanecer durante la noche en un osario repleto de rechinantes esqueletos, de fétidos trozos de amarillas y descarnadas calaveras, ser envuelta con un cadáver en su propia mortaja*, todo lo osara, a todo está pronta *para conservarse la immaculada esposa de su dulce bien*.

La profunda experiencia del monje, el gran conocimiento que tiene de las yerbas y las plantas, le han hecho poseedor de un misterioso narcótico, de un brebaje eficaz que opera el exacto símil de la muerte. Tenida por difunta, Julieta no será nuevamente desposada, el furor de Capuleto no se hará extensivo a nadie, Montagüe podrá reunirse secretamente con su amada, y un día quizás, terminadas las contiendas de los parientes, revocado el fallo del Príncipe, una dicha y ventura general se extenderá a todos.

Así piensa en su interior Fray Lorenzo, mientras que la arrebatada joven invoca su auxilio. El aparente ánimo de ésta le provoca; pero ¿tendrá la fuerza, la calma y la tranquilidad necesarias en el crítico instante de la ejecución? Indispensable es de ello a todo trance y para evitar un compromiso supremo. Sí, lo es; y he aquí la causa de la minuciosa, de la terrífica relación que hace a su protegida el sabio franciscano.

Rasgo maestro que todos reconocen, doctas plumadas que encierran todo lo docto y maestro que, de maestro y docto, pueden encerrar los maestros rasgos de un ingenio privilegiado.

Shakespeare se muestra en la descripción de que hablamos tan profundo fisiólogo como inteligente conocedor de la época que retrata, e injurian su nombre, injurian su saber, hasta desconocen su genio los que, no hartos pacientes para estudiarle u ofuscados por su inmensa claridad, han pretendido recurrir al campo de la interpretación para darse cuenta de la belleza y propiedad que encierra este final escénico.

Otra notable figura de la tragedia es la de Mercucio, personaje de la entera creación de Shakespeare, nacido de su fantasía, puro compuesto de las dotes más singulares. Contraste de Romeo, hombre descortés, presuntuoso, increíble, pero siempre humorista, gracioso y satírico, ayuda admirablemente al realce y buen desarrollo del drama, prestándole importantes componentes, de que carecía en su origen. Amigo y confidente del protagonista, perenne compañero del bueno y amable Benvolio, a entrambos ama y con entrambos se concuerda admirablemente, sin excusarlos por ello de sus picantes jocosidades. Franco en demasía, su propia franqueza le excusa; licencioso oportuno, despeja de celajes las dudosas situaciones; atrevido y valiente, es el verdadero representante de la causa de los Montagues y el real y positivo adversario de Tybal, el intransigible defensor de los Capuletos.

Mercucio conoce todos los refranes, todas las extrañas relaciones, todas las agudezas que pueden aplicarse a una situación determinada, y los ensarta sin piedad ni compasión para satisfacer su incesante afán de hablar, cuidándose poco o nada de los sentimientos que ataca, de la gravedad o importancia de las personas que le oyen. A las puertas del palacio de Capuleto, enristra con Romeo, se burla de su amor, combate sus escrúpulos, y tomando pie de una confesión inocente y natural, se aferra al aéreo carro de la reina Mab, y le sigue incansable por las mil extrañas revueltas del fantástico sueño. Una advertencia de Benvolio le remonta al más original espiritismo, y le hace descender a la más grosera conclusión; la vetusta faz de la Nodriza desata su lengua licenciosa; una pura reconvención de Tybal presta pábulo a sus sarcásticos insultos y le lanza a la lucha. Herido de muerte por su contrario, ni se alarma, ni cambia de habitud; la estocada, que le ha llegado a través del brazo protector de Romeo, no es tan *profunda*, en su concepto, *como un pozo, ni tan ancha como una puerta de iglesia, pero hará ciertamente su efecto*. Tal es, tal se muestra Mercucio desde que empieza hasta que concluye: la burlona sonrisa, el dicho agudo, no le abandonan ni en el crítico instante de perder la vida; esencia de su naturaleza extraordinaria es la mofa, y por eso, al concluir, no teniendo

de quién burlarse, se burla de sí mismo. «Créemelo -dice a Romeo-; para este mundo estoy en salsa. ¡Maldición sobre vuestras dos familias! Ellas me han convertido en pasto de gusanos».

Según un muy respetable crítico, Mr. Dryden, Shakespeare se vio en la necesidad de matar a Mercucio en medio de la pieza, para que Mercucio no acabase con él; pero en esto hay falta de verdadero criterio. El inmortal poeta, que ha sabido presentar, desenvolver y llevar felizmente a conclusión otros tan difíciles caracteres como el de que ahora nos ocupamos, habría podido, variando de ánimo, dar vida más duradera al amigo y compañero de Romeo, sin riesgo de sucumbir. «La muerte de Mercucio -dice Johnson-, no ha sido en manera alguna precipitada; ha vivido el tiempo que le estaba asignado en la construcción de la pieza». Su fin -añade Víctor Hugo-, no es un accidente intempestivo, resultado de un súbito capricho, de una imaginación fatigada: es el acontecimiento necesario, de donde debe surgir el desenlace. Tybal tiene que matar a Mercucio, a fin de que Romeo mate a Tybal».

El papel de la Nodriz, secundario ciertamente, llama sin embargo la atención por la extrema propiedad de que le ha revestido la suprema concepción del poeta. El vulgo -como dice con harto juicio Mr. Taine-, jamás sigue una directa línea de razonamiento; vagando entre cien incidentes, dando vueltas alrededor de una idea, produciendo infinitas repeticiones, llevado sin cesar a la senda del último pensamiento que cruza por su mente, se afana horas tras horas por alcanzar una sonrisa, y conseguida, no puede sufrir que se le escape. Este exacto, este verdadero símil del vulgarismo, se ajusta admirablemente a la madre Prudencia: ella quiere, ella ama a Julieta porque la ha criado, y no puede prescindir, por lo tanto, cuando la hablan de la infancia de su niña, de ensartar las viejas, las mil veces contadas ocurrencias de su crianza. Deténganla o no en su relato, las produce; deténganla o no, las comenta; y al comentarlas, olvida por completo el asunto que ha dado margen a la historia, y sólo viene a él cuando, ya fatigada la lengua, sin otra recompensa que su propia hilaridad, tiene necesidad de reposo.

Impúdica, licenciosa, de buen corazón, mezcla de pronunciado cinismo y de ridícula dignidad, sensible y egoísta a un propio tiempo, atrevida, medrosa y voluble según las circunstancias, patrocina durante los dos primeros períodos del drama los amores de Julieta; es la secreta y activa confidente del matrimonio de Romeo, la fiel mensajera de los

infelices esposos, la ciega admiradora y panegirista de Fray Lorenzo. Contraria de Tybal, lamenta su muerte con penetrantes chillidos, le ensalza hasta las nubes, reniega de su asesino y concluye por traer a éste a la alcoba de Julieta. Censora del paterno abuso, falta de tacto y penetración para apreciar el grado de familiaridad que Capuleto le dispensa, cree poder mezclarse en los serios y graves asuntos de la familia; y al verse humillada, al sentirse deprimida por el orgulloso imperio de su señor, en vez de rebelarse, empequeñece, en vez de fortaleza cobra miedo, y olvidando cuanto ha hecho en pro de Julieta, sin medir los compromisos que la envuelven, cambia repentinamente de idea, y después del borrascoso final de la escena quinta del acto tercero, da por todo consuelo, a su protegida que se case con Paris.

El carácter de la Nodriza, lo decimos de nuevo, se halla correctamente dibujado. Es el fiel tipo de esas viejas, asquerosas, consentidas serviciales de las grandes familias, a quienes por habitud se sufre, a quienes, en fuerza de su misma antigüedad, se consulta en los caseros asuntos, a quienes odian y maldicen los criados. Shakespeare, con la charla la ha dado el origen, con el asma le ha impreso el ridículo, con lo mudable, la condición esencial de su carácter. Para acudir a la terrible prueba del narcótico, preciso era que Julieta se viese desamparada de todos, que sólo hallara recurso en la profunda ciencia de Fray Lorenzo. El postrer consuelo de la joven acababa de naufragar; la fuga de la casa paterna era imposible. La impudente negación de la aya debía precisar la verosimilitud dramática, y este magnífico toque no podía escapar al maestro pincel del gran poeta.

Y aquí viene de punto hablar sobre el carácter de los esposos Capuletos. Algunos críticos han tachado a Shakespeare el no haberlos representado con más dignidad y elevación de conducta, considerando impropio de su alto linaje la casi jovial grosería que ostentan de ordinario y la innatural impiedad con que tratan a su hija. Los que tal sostienen, olvidan seguramente que esa acritud, que esa obstinación, son el principal justificante de Julieta. Joven, pura e inocente, arrastrada por el amor sublime a los mayores extremos, ¿cómo pudiera, sin sentir dureza semejante, arribar hasta el suicidio? El genio duro, pertinaz y déspota de Capuleto es el que requiere el jefe de la enemiga casa de Montagüe para mantener el odio tradicional de tu familia, es el que demanda la suprema decisión del monje franciscano, es el que exigen, la concentrada cólera de Tybal, el indiferentismo de Lady Capuleto y el inesperado, cínico cambio de la Nodriza. Dulce, benigno, indulgente, a

más de hidalgo y caballero, nadie habría temido al padre de Julieta, todo se hubiera trocado en lo contrario, esta exquisita pieza no llevaría el nombre de tragedia.

Shakespeare todo lo ha medido, todo lo ha pesado concienzudamente en ella; su genio poderoso ha revestido de tales encantos, de tal propiedad, grandeza y similitud este seductor compuesto, que ha desecado los manantiales que contribuyeron a darle vida. ¿Qué son hoy las tradiciones, las leyendas, los poemas, que antes del drama presente ya exaltaban este episodio de amor sublime? Si se citan, si se comentan, si se buscan, a Shakespeare lo deben; los nombres de sus héroes despiertan siempre la memoria de este inmortal maestro.

Y, sin embargo, lo acabamos de apuntar ahora mismo, y lo hemos también dicho al comenzar el prólogo, Shakespeare buscó en fuentes extrañas el argumento de su magnífica composición. Los nombres, incidentes, situaciones, la mayor parte de los detalles y caracteres que aparecen en la historia de que hablamos, se encuentran en otros libros igualmente determinados.

Luigi da Porto, oficial oriundo de Venecia, los compiló en una novela que vio la luz en 1535, seis años después de su muerte, aseverando que le fueron contados por un tal Peregrino, viejo arquero de su regimiento, que le hizo compañía en cierto viaje de Gradisca a Udina, a través de los entonces devastados caminos del Frioul. Según el relato de Da Porto, el triste suceso de Romeo y Julieta tuvo lugar a principios del siglo XIII, cuando Bartolomeo de la Escala era señor de Verona. La sangrienta rivalidad de los Montescos y Capuletos, la entrevista de los amantes, el injusto desafío de Tebaldo, su inmediata muerte, el destierro de su matador, la intervención del monje franciscano, la entrega y toma del narcótico, el terrible sopor de Julieta, su enterramiento en el cementerio de San Francisco, la trasmisión de esta noticia por conducto de Pedro, el suicidio de Romeo, forman en compendio el contenido de la novela citada, que en su parte final ofrece el doloroso cuadro del reconocimiento de los esposos.

Veinticuatro años después del fallecimiento de Da Porto, y diez y ocho a contar de la publicación de su *Giulietta*, un acreditado romancista, el monje dominicano Mateo Bandello, hizo reaparecer en un nuevo libro, compilación de cuentos, dado a la estampa en Luca, el relato anterior, que, contentivo de reformas y adiciones de poca monta, logró pasar como de su propia inventiva. Este libro obtuvo un gran

éxito, y de aquí seguramente el que Pedro Boisteau, de origen bretón, se hiciera de él y trasladara a su idioma la trágica relación de Romeo y Julieta, introduciendo en ella dos novaciones de suma importancia, el original carácter del Boticario y el desenlace final, que hace morir a los amantes sin alcanzar la última y suprema entrevista en el cementerio.

Pedro Boisteau dio a luz la cambiada traducción del romance de Bandello sobre el año 1559, y basada en ella, aunque con graves alteraciones, en 1562 la historia fue convertida en un poema inglés por Arthur Brooke, bajo el siguiente título: *The Tragical History Of Romeus and Juliet, containing a rare Example of true Constancie: with the subtill Counsels, and Practices of an old Fryer, and their ill event.*

Este poema, publicado por Richard Tottel, se reimprimió por el propio librero en 1582.

En el de 1567, es decir, en el intermedio de las dos ediciones que acabamos de citar, William Paynter tradujo literalmente la versión de Boisteau y la insertó en el tomo 2º. de una compilación de diversos cuentos, titulada *El palacio del Placer.*

¡Cuántos ensayos, cuántos afanes para immortalizar una triste, lamentable historia, digna de inmortal, lamentable recuerdo!

Asunto de amor, el más sublime de los sentimientos humanos, Shakespeare, el más profundo conocedor de las pasiones, debió gustarlo con avidez, y aficionado a lo antiguo, a lo curioso, a lo escondido y extraordinario, halló, de seguro, en la historia citada, el mejor argumento del exquisito drama con que soñaba su imaginación. Pero ¿cuál de los libros, cuál de las obras que hemos apuntado sirvió de original?

Verplanck sostiene que Shakespeare, exceptuando el ideado carácter de Mercucio, lo tomó todo de Brooke; Malone y Heervin, dando como harto probable que el poeta sacase determinados antecedentes de la novela de Paynter o de alguna otra traducción en prosa de Boisteau, aseguran, como Verplanck, que el poema inglés es la indiscutible base del drama en cuestión; Mr. Lloyd, apoyado en Walker, asevera que la tragedia *Hadriana*, de Luigi Grotto, única que consigna la magnífica escena del ruiseñor, y en la que aparece una antitética definición del amor, enteramente igual a la que Shakespeare produce en su tragedia, determina el directo origen de esta última; Francisco Michel,

conviniendo en que la mayor parte de los toques de Romeo y Julieta guardan estrecha analogía con los que relata en su historia Girolamo della Corte⁽¹⁾, acepta como fundamento más probable de la tragedia inglesa el que determina el comentador Malone; Le Tourneur la hace pura emanación del romance de Bandello.

Vista pues esta variedad de opiniones, ¿qué debemos juiciosamente pensar?

A resolver tan sólo por la más general concordancia, el poema debió ser la legítima fuente en que se inspiró el poeta. Prescindiendo del fondo de la historia, en que todos convienen, el último, lo mismo que Brooke, apellida Montagües a los parientes de Romeo, Fray Juan al mensajero del hermano Lorenzo y Freetown a la residencia de los Capuletos; determina las personas que deben concurrir al festín del Conde, y llama Escalus al príncipe de Verona. Paynter no personifica a los convidados, da el nombre de Villafranca a la tradicional mansión de los Capuletos, y el de Signor Escala, o señor Bartolomeo de la Escala, al primer jefe magnate de la ciudad. Tales diferencias, por pequeñas que aparezcan, prueban irrecusablemente, como ya lo hemos dicho, que Shakespeare siguió paso a paso el poema de Brooke.

Si además de la general se toman en cuenta las concordancias particulares, si no sólo el conjunto si no los detalles, por insignificantes que sean, deben hacernos formar una opinión, creemos que Shakespeare sacó antecedentes de Paynter y de Groto. El primero dio a luz su libro en 1567, cinco años después de la publicación del poema, siguiendo fielmente el texto de Boisteau, libro apreciado por todos los eruditos de la época, y que por la exactitud de su versión debió conocer y consultar el autor de ROMEO Y JULIETA. La magnífica y encantadora escena del ruseñor, aparte de otras notables similitudes, induce a creer lo que hemos apuntado del segundo.

Tal es lo que juiciosamente se desprende, y lo que han pensado sobre el particular de que hablamos los más doctos y eruditos literatos. Que Shakespeare, curioso, prolijo, amante de las antiguas leyendas, rebuscador de viejas tradiciones, de rarezas literarias, tuviese a la vista otros antecedentes, no es cosa por cierto que pondremos en duda. La trágica relación de que nos ocupamos se remonta a épocas bien anteriores, y guarda hasta sorprendente analogía con diversos hechos históricos. Píramo y Tisbe se amaron como Julieta y Romeo, y

contrariados en su pasión, tuvieron un fin semejante. Jenofante de Éfeso, en su poema *Los Efesiacos*, relata una ocurrencia del todo parecida; Girolamo della Corte, refiriéndose al año de 1303, también la consigna en su *Historia de Verona*; Masuccio di Salerno, novelista antiquísimo, la cuenta en su *Novellino*, Thomas Dalapeend, en su fábula de *Hermaphroditas y Salmacis*, hace mención de ella; B. Rich, en su diálogo entre Mercucio y un soldado, asevera que el asunto, por demasiado tradicional, se hallaba representado en tapices.

De todos modos, llegaran o no estos antiguos datos a manos del poeta, innecesarios debieron ser después de la publicación de Bandello y de las versiones que de ella se hicieron. JULIETA Y ROMEO no puede, no debe considerarse hija sino de estos últimos y precisos originales.

Sí, lo repetimos, hija de ellos, mas sólo por su argumento; hija, engendro exquisito y primoroso de Shakespeare, por las mil bellezas que atesora, por las felices y acertadas innovaciones que presenta, por los maestros toques que le han dado vida inmortal.

Lope de Vega, poco antes que Shakespeare, dio a luz una pieza basando su argumento en la leyenda italiana; ¿por qué este trabajo, sin duda correcto, espiritual, ligero, divertido, con todos los méritos y defectos de las comedias de capa y espada, no ha llegado ni con mucho a la altura del drama inglés?

Oigamos lo que sobre el particular nos dice uno de los más sensatos, de los más profundos admiradores del autor de *Hamlet*:

«La pieza española carece de las cualidades supremas, le faltan la observación que escudriña el interior del alma, la imaginación que crea los caracteres, la concentración que regula el movimiento; hay en ella acción, pero no hay vida; todos sus personajes se agitan pero no respiran, hablan pero no piensan, gimen pero sin sentir; se nos muestran como autómatas, que hace mover a la casualidad un irresponsable capricho. Shakespeare ha vengado a los amantes de Verona de las ironías de Lope, les ha vuelto su perdida terneza, su inquebrantable fidelidad, su fin sublime. El drama inglés, prosigue diciendo el célebre escritor de que hablamos, no es la parodia, es, sí, la resurrección de la leyenda italiana. Shakespeare ha reanimado con un soplo soberano todas esas figuras, que yacían envueltas en el manto de la tradición: Romeo, Julieta, Tybal, la Nodriza, el Monje, Capuleto. El poeta, no sólo

ha hecho revivir los personajes de la historia, sino que ha vuelto la época de ella».

Víctor Hugo tiene razón. La Italia del siglo XIV, la Italia de los bandos, de los partidos, de las reyertas, se nos muestra tal cual era, tal como se representaba en cada estado, en cada población, en cada familia. Güelfos contra Gibelinos, Blancos contra Negros, Orsinis contra Colonnas, Capuletos contra Montagües, todos en disensión continua, ensangrentando las calles, burlando las leyes, satélites del odio conspirando contra la humanidad.

¿Pero a qué insistir más sobre puntos que ya se encuentran sobradamente ventilados? La excelencia del drama inglés, su ventajosa superioridad ha pasado al dominio de lo indiscutible, y los pocos lunares que aún pretende encontrarle la crítica moderna, son nuevos toques de belleza, rasgos más bien de admirable propiedad, en concepto de ilustres y eruditos pensadores.

Sí, el desenlace de JULIETA Y ROMEO llevado a cabo por Shakespeare según Brooke y Paynter, esto es, de acuerdo con las innovaciones hechas por Boisteau, no merece fundada censura. Da Porto en su novela y Bandello en su romance, presentan una última entrevista de los amantes en el cementerio; Montagüe, ya apurado el tósigo fatal, siente respirar a su adorada, oye su dulce voz, y ebrio, enajenado de gozo, olvidándose por un momento de la muerte que ya le oprime en sus garras, exclama: «¡Oh cielo, vida de mi vida, corazón de mi cuerpo! ¿quién jamás experimentó placer tan grande como el que siento en este instante?»⁽²⁾ ¡Fúlgida ilusión! el terrible veneno, devorando las entrañas del infeliz esposo, le torna a la realidad, y esta realidad, que el propio Romeo descubre a su bien querido, ocasiona una escena de dolorosos ayes, que prolonga la angustia pero no hace más sublime el dolor. «No, hay una medida de agitación -dice el concienzudo Schlegel-, más allá de la cual todo lo que se agregue causa tortura, sin acrecer la impresión del ánimo».

¿Qué más puede expresar el sentimiento, que más puede decir el amor infortunado que lo que dice y expresa Romeo antes de morir? ¿Qué más honda sensación que la de Julieta al escuchar el breve relato de Fray Lorenzo? ¿Qué mayor tristeza que la que imprimen estos dos sublimes suicidios?

Que Shakespeare ha tenido fundadas razones para no dar fin a la tragedia con la muerte de Julieta, lo comprueban con doctos escritos muchos distinguidos literatos. «La afectuosa reconciliación de los dos enemigos (Montague y Capuleto), la justa defensa del sabio monje -dice Tieck-, justifican la continuación del drama. Para que la glorificada esencia de éste hiciera tangible al alma del oprimido oyente el íntimo fin moral del poema, se requerían los últimos detalles que consigna en su obra el inmortal poeta».

Víctor Hugo, a quien ya en este prólogo hemos citado más de una vez, apoya también el final de que tratamos.

«En lugar de concluir su drama con el anatema de la desesperación, Shakespeare le ha reasumido en un grito de esperanza. La lucha entre el amor y el odio se termina en definitiva por el éxito del buen principio; la batalla, que parecía haber perdido el amor, se acaba, gracias a un cambio repentino, con la derrota del odio. La muerte de los dos amantes opera la reconciliación que no había podido llevar a cabo su enlace; los mártires convierten a los verdugos, las víctimas se llevan el triunfo. ¡No más querellas intestinas en lo futuro, no más venganzas domésticas! Los Capuletos tienden la mano a los Montagues, Eteocles abre los brazos a Polinice, Tieste se arroja a los pies de Atreo. El sacrificio de Romeo y de Julieta es el holocausto expiatorio, que debe por siempre apaciguar las furias del fratricidio».

El violento fin de Paris en el cementerio, ante el panteón que encierra el cuerpo de su prometida, también ha sido objeto de crítica. Escritores de alta reputación han tachado a Shakespeare este nuevo desastre que presenta en su grandiosa tragedia, considerándolo como innecesario y hasta cierto punto repugnante y odioso.

¿Es acaso fundada esta objeción? El erudito doctor Heinrich Theodor Röscher, en su valiosa obra titulada *Filosofía del Arte*,⁽³⁾ ha probado que no de un modo concluyente. Paris, sin verdadera pasión, atacando el dominio de la libre individualidad, se empeña en llevar adelante el matrimonio de pura conveniencia que ha tratado con los padres de Julieta, y es, por consecuencia de su inmoral prestación, el verdadero y legítimo causante de todos los infortunios que acaecen. La muerte de Tybal, el destierro de Romeo, habrían tan sólo producido tormentos, lágrimas, acaso desesperaciones prolongadas, pero no extremas. Julieta, libre de violencias, mantenida en su fe, conforme con

su esperanza, no hubiera querido matarse, no hubiera apurado el fatal narcótico; Romeo, impaciente en Mantua, pero viviendo y subyugándose por su amor, no se hubiera arrojado al suicidio. La tenaz insistencia de Paris, su prosaica inclinación, su falta de talento para adivinar el verdadero motivo de la repugnancia de Julieta, son pues, como antes hemos indicado, los poderosos determinantes de la horrible, amorosa catástrofe.

¿Debían quedar impunes semejante violencia, tamaña ceguera, ataques tan contrarios a la justicia y la moral? No, el triunfo completo de la buena causa era indispensable en la tragedia, y por eso Shakespeare hace que Paris acuda al cementerio y que sucumba a manos del único, legítimo juez que debe castigar su presunción y su torpeza.

Y con esta última manifestación damos fin a nuestro prólogo. Si peca de extenso, si, traspasando los límites del traductor, hemos entrado en análisis y consideraciones que atañen al dominio de la crítica, sea nuestra excusa sincera el indecible entusiasmo, la ferviente devoción que nos inspira el inmortal poeta, cuyas gigantescas figuras, cuyos sorprendentes cuadros le hacen, a diferencia de Corneille y de Racine, la universal personificación de todas las edades, la viva imagen de todos los sistemas.

M. DE P. H.

Obras que se han consultado



EDICIONES INGLESAS DE LAS OBRAS DE SHAKESPEARE

<i>The First Quarto</i> , (Facsimile) Ed.	1597
<i>The Second Quarto</i> , (íd.)	1599
<i>The Third Quarto</i> , (íd.)	1609
<i>The Fourth Quarto</i> , (íd.)	Sin fecha
<i>The First Folio</i> , (íd.) Howard Staunton.	1623
<i>The Second Folio</i> .	1632
<i>The Fifth Quarto</i> .	1637
<i>The Third Folio</i> .	1664

<i>The Fourth Folio.</i>	1685
<i>Rowe (Nicholas)</i> , Lond., First edition.	1709-1710
<i>Pope (Alexander)</i> , Lond., Second edition.	1728
<i>Theobald (Lewis)</i> , Lond., Second edition.	1740
<i>Hanmer (Thomas)</i> , Oxford, First edition.	1744-1746
<i>Johnson (Samuel)</i> , Lond., Second edition.	1768
<i>Capell (Edward)</i> .	1768
<i>Steevens (George)</i> , Lond. Fourth edition.	1793
TEXTO. - <i>Boswell (James)</i> . - <i>The plays and Poems of William Shakespeare, with the corrections and Illustrations of various commentators: comprehending a Life of the Poet and an enlarged History of the Stage, by the late Edmund Malone, with a new glossarial Index.</i> (seventh edition) <i>By James Boswell.</i> Lond.	1821
<i>Singer (Samuel W.)</i> , Lond., First edition.	1826
<i>Collier (J. Payne)</i> , Lond., Third edition.	1858
<i>White (Richard Grant)</i> , Boston.	1861
<i>Dyce (Alexander)</i> , Lond., Second edition.	1865
<i>The Cambridge Edition.</i> Cambridge and Lond.	1865

EDICIONES FRANCESAS

Le Tourneur (Le Comte de Cataulanet Fontaine Malherbe), París.	1776-1780
<i>Laroche (Benjamin)</i> , París. 3. ^{me} edit.	1841-1843
<i>Víctor Hugo (François)</i> , París, 1. ^{re} edit.	1859-1862
<i>Guizot (F.)</i> , París. 5. ^{me} edit.	1865
<i>Michel (Francisque)</i> , París. Traduction revue.	1869

EDICIONES ALEMANAS

- Schlegel (A. W. von)*, Berlín. 1 ed., 16 piezas. 36663
- Ídem.* (según el texto de Collier), Berlín, 6 ed. 1856-1857

EDICIONES ITALIANAS

- Rusconi (Carlo)*, Torino, Cuarta edizione. 1852-1859
- Seconda della Nuova Biblioteca Popolare.*

PIEZAS SUELTAS Y OTRAS OBRAS

- Romeo and Juliet. Adapted to the stage by D. Garrick. Revised by J. P. Kemble.* Lond. 1811
- Romeo and Juliet. With explanatory French notes by A Brown.* París. 1837
- Romeo and Juliet. Printed from the Text of Steevens, with historical and critical notes by J. M. Pierre.* Frankfort. 1840
- Romeo and Juliet. A critical edition of the two First Editions (1597 and 1599) with various Readings to the time of Rowe.* Oldenburg. 1859
- The Shakespearian Dictionary; forming a General Index to all the popular expressions and most striking passages in the works of Shakespeare, from a few words to fifty or more lines. By Thomas Dolby.* Lond. 1832
- Natural History of the Insects mentioned in Shakespeare's Plays. By Robert Patterson.* Lond. 1838
- Shakespeare et son temps*, por Mr. Guizot.
- Romeo et Juliette. Drame en cinq Actes, en vers libres. Adapté à la scene française, par Ducis.* París. 1772 | *Íd.* 1813

<i>The Bibliographer's Manual of english literature by William Thomas Lowndes, new edition, revised, corrected, and enlarged. By Henry G. Bhon. Part VIII. London.</i>	1864
<i>A new variorum edition of Shakespeare by Horace Howard Furness. Philadelphia. vol. 1.</i>	1871
<i>Shakespeare's Sonnets by Gerald Hassey. Lond.</i>	1866
<i>William Sidney Walker: A critical Examination of the Text of Shakespeare.</i>	

Observaciones



1ª.

Las primeras ediciones en 4ª. de 1597, 1599, 1609, la de 1637 y la anterior sin fecha van marcadas con una C., llevando al pie el número que por orden relativo les corresponde. Las dos Cc. indican la completa concordancia de los últimos cuatro 4^{os}.

2ª.

La letra F., con su número al pie, precisa la edición en folio a que se contrae la cita, al tenor de lo que aparece en la plana que expresa las obras consultadas. Ff. es equivalente de las antiguas ediciones en folio.

3ª.

Las siguientes abreviaturas indican por su orden lo que llevan a continuación: Ed. Camb., Edición Cambridge. -Theo., Theobald. - Warb., Warburton. -Ulr., Ulrici. -Del., Delius. -Hal., Halliwell. -Coll., Collier. -Sing., Singer. John., Johnson. -Han., Hanmer. -Sta., Staunton. -Ktly, Keightley. -Knt., Knight. -Huds., Hudson. -Om., omitido. -esc., escena.

4ª.

La edición de 1821 es el *Variorum* de Malone, publicado por Mr.

Boswell, texto seguido en la presente traducción.

5^a.

Las diferencias de ediciones que van marcadas al pie de las planas son únicamente las de más importancia.

Julietta y Romeo

Los comentadores discuerdan considerablemente al querer determinar la época en que fue concluida la pieza que traducimos a continuación. Malone y Mr. Lloyd, tomando en cuenta la abundante rima usada por Shakespeare en sus primeras composiciones, rima que escaseó, si bien no hizo desaparecer del todo en las últimas, opinan que la tragedia de que tratamos debió finalizarse de 1596 a 1597; Collier y Knight, con corta diferencia, le asignan la misma fecha; Hudson fija el período de 1591 a 1595; Chalmers, la primavera de 1592, y Drake, el año de 1593. Respecto a la publicación revisada de la tragedia, casi todos convienen en creer que tuvo lugar en 1599. White sostiene que esto se llevó a cabo en 1596.

Según una ingeniosa conjetura de Tyrwhitt, que ha pretendido ver en el célebre relato de la Nodriza una alusión al temblor de tierra experimentado en Londres en 1580, ROMEO Y JULIETA debió ser compuesto bajo su primitiva forma hacia el año 1591.

Siendo, pues, de una casi absoluta imposibilidad resolver acerca de tan controvertido y dudoso extremo, nos limitamos a citar los precedentes anteriores, observando que, a ser ciertos los cálculos de Tyrwhitt, entre la composición primera de ROMEO Y JULIETA y su revisión se pasaron cerca de ocho años, durante los cuales dio a luz el poeta sus poemas, sus sonetos, casi todas las piezas históricas y sus dos encantadoras comedias *El Mercader de Venecia* y *El Sueño de una noche de Verano*.

PERSONAJES⁽⁴⁾

SCALA, príncipe de Verona.

PARIS, joven hidalgo deudo del príncipe.

MONTAGÜE, jefe de las dos casas rivales.

CAPULETO, jefe de las dos casas rivales.

UN ANCIANO, tío de Capuleto⁽⁵⁾.

ROMEO, hijo de Montagüe.

MERCUCIO, pariente del príncipe y amigo de Romeo.

BENVOLIO, sobrino de Montague y amigo de Romeo.

TYBAL, sobrino de Lady Capuleto.

FRAY LORENZO, de la orden de San Francisco.

FRAY JUAN, perteneciente a la misma.

BALTASAR, criado de Romeo.

SANSÓN, criado de Capuleto.

GREGORIO, criado de Capuleto.

ABRAHAM, criado de Montague⁽⁶⁾.

UN BOTICARIO.

TRES MÚSICOS.

EL CORO.

PAJE DE PARIS.

UN MUCHACHO.

PEDRO, servicial de la Nodriza de Julieta.

UN OFICIAL.

LADY MONTAGÜE, esposa de Montague.

LADY CAPULETO, consorte de Capuleto.

JULIETA, hija de Capuleto.

NODRIZA de Julieta.

CIUDADANOS DE VERONA.

VARIOS PARIENTES DE LAS DOS

CASAS⁽⁷⁾.

MÁSCARAS.

GUARDIAS.

PATRULLAS.

SIRVIENTES.

Prólogo

⁽⁸⁾ ⁽⁹⁾ En la hermosa Verona, donde colocamos nuestra escena, dos familias de igual nobleza, arrastradas por antiguos odios, se entregan a nuevas turbulencias, en que la sangre patricia mancha las patricias

manos. De la raza fatal de estos dos enemigos vino al mundo, con hado funesto, una pareja amante, cuya infeliz, lastimosa ruina llevara también a la tumba las disensiones de sus parientes. El terrible episodio de su fatídico amor⁽¹⁰⁾, la persistencia del encono de sus allegados al que sólo es capaz de poner término la extinción de su descendencia, va a ser durante las siguientes dos horas el asunto de nuestra representación. Si nos prestáis atento oído, lo que falte aquí tratará de suplirlo nuestro esfuerzo.

Acto primero

(11)

Escena I

(Verona. Una plaza pública.)⁽¹²⁾

(Entran SANSÓN y GREGORIO, armados de espadas y broqueles.)
(13)

SANSÓN

Bajo mi palabra, Gregorio, no sufriremos que nos carguen.

GREGORIO

No, porque entonces seríamos cargadores.

SANSÓN

Quiero decir que si nos molestan echaremos fuera la tizona.

GREGORIO

Sí, mientras viváis echad el pescuezo fuera de la collera^{(14) (15)}.

SANSÓN

Yo soy ligero de manos cuando se me provoca.

GREGORIO

Pero no se te provoca fácilmente a sentar la mano⁽¹⁶⁾.

SANSÓN

La vista de uno de esos perros de la casa de Montagüe me transporta.

GREGORIO

Transportarse es huir, ser valiente es aguardar a pie firme⁽¹⁷⁾: por eso es que el trasportarte tú es ponerte en salvo.

SANSÓN

Un perro de la casa ésa me provocará a mantenerme en el puesto. Yo siempre tomaré la acera a todo individuo de ella, sea hombre o mujer.

GREGORIO

Eso prueba que eres un débil tuno, pues a la acera se arriman los débiles.

SANSÓN

Verdad⁽¹⁸⁾; y por eso, siendo las mujeres las más febles vasijas, se las pega siempre a la acera. Así, pues, cuando en la acera me tropiece con algún Montagüe, le echo fuera, y si es mujer, la pego en ella⁽¹⁹⁾.

GREGORIO

La contienda es entre nuestros amos, entre nosotros sus servidores.

SANSÓN

Es igual, quiero mostrarme tirano. Cuando me haya batido con los criados, seré cruel⁽²⁰⁾ con las doncellas. Les quitaré⁽²¹⁾ la vida⁽²²⁾.

GREGORIO

¿La vida de las doncellas?

SANSÓN

Sí, la vida de las doncellas, o su... Tómallo en el sentido que quieras.

GREGORIO

En conciencia lo tomarán las que sientan el daño.

SANSÓN

Se lo haré sentir mientras tenga aliento y sabido es que soy hombre de gran nervio⁽²³⁾.

GREGORIO

Fortuna es que no seas pez; si lo fueras, serías un pobre arenque⁽²⁴⁾.
Echa fuera el estoque; allí vienen dos de los Montagües⁽²⁵⁾ ⁽²⁶⁾.

(Entran ABRAHAM y BALTASAR.)

[SANSÓN⁽²⁷⁾

Desnuda tengo la espada. Busca querella, detrás de ti iré yo.

GREGORIO

¡Cómo! ¿irte detrás y huir?⁽²⁸⁾]

SANSÓN

No temas nada de mí.

GREGORIO

¡Temerte yo! No, por cierto.

SANSÓN

Pongamos la razón de nuestro lado; dejémosles comenzar.

GREGORIO

Al pasar por su lado frunciré el ceño y que lo tomen como quieran.

SANSÓN

Di más bien como se atrevan. Voy a morderme el dedo pulgar⁽²⁹⁾ al enfrentarme con ellos y un baldón les será si lo soportan.

ABRAHAM

¡Eh! ¿Os mordéis el pulgar para afrentarnos?

SANSÓN

Me muerdo el pulgar, señor.

ABRAHAM

¿Os lo mordéis, señor, para causarnos afrenta?

SANSÓN (*aparte a GREGORIO.*)⁽³⁰⁾

¿Estará la justicia de nuestra parte si respondo sí?⁽³¹⁾

GREGORIO

No.

SANSÓN

No, señor, no me muerdo el pulgar para afrentaros; me lo muerdo, sí.

[GREGORIO

¿Buscáis querella, señor?

ABRAHAM

¿Querella decís? No, señor.

SANSÓN

Pues si la buscáis, igual os soy⁽³²⁾: Sirvo a tan buen amo como vos.

ABRAHAM

No, mejor.

SANSÓN

En buen hora, señor.]

(Aparece a lo lejos⁽³³⁾ BENVOLIO.)⁽³⁴⁾

GREGORIO *(aparte a SANSÓN.)⁽³⁵⁾ ⁽³⁶⁾*

Di mejor. Ahí viene uno de los parientes de mi amo.

[SANSÓN

Sí, mejor⁽³⁷⁾.

ABRAHAM

Mentís.

SANSÓN

Desenvainad, si sois hombres. -Gregorio, no olvides tu estocada
maestra⁽³⁸⁾ ⁽³⁹⁾ ⁽⁴⁰⁾.

(Pelean.)

BENVOLIO *(abatiendo sus aceros.)*

¡Tened, insensatos! Envainad las espadas; no sabéis lo que hacéis
⁽⁴¹⁾.

(Entra TYBAL.)

TYBAL

¡Cómo! ¿Espada en mano entre esos gallinas? Vuélvete, Benvolio,
mira por tu vida⁽⁴²⁾.

JULIETA

BENVOLIO

Lo que hago es apaciguar; torna tu espada a la vaina, o sírvete de ella para ayudarme a separar a esta gente.

TYBAL

¡Qué! ¡Desnudo el acero y hablas de paz! Odio esa palabra como odio al infierno, a todos los Montagües y a ti? Defiéndete, cobarde!

(Se baten.)⁽⁴³⁾

(Entran partidarios de las dos casas, que toman parte en la contienda; enseguida algunos ciudadanos armados de garrotes.)⁽⁴⁴⁾

PRIMER CIUDADANO

¡Garrotes, picas⁽⁴⁵⁾, partesanas! ¡Arrimad, derribadlos! ¡A tierra con los Capuletos! ¡A tierra con los Montagües!

(Entran, CAPULETO en traje de casa, y su esposa.)

CAPULETO

¡Qué ruido es éste! ¡Hola! Dadme mi espada de combate⁽⁴⁶⁾.

LADY CAPULETO

¡Un palo, un palo!⁽⁴⁷⁾ ¡Por qué pedís una espada?

CAPULETO

¡Mi espada digo!⁽⁴⁸⁾ Ahí llega el viejo Montagüe que esgrime la suya desafiándome.

(Entran el vicio MONTAGÜE y LADY MONTAGÜE.)

MONTAGÜE

¡Tú, miserable Capuleto! -No me contengáis, dejadme en libertad.

LADY MONTAGÜE

No darás un solo paso para buscar un contrario⁽⁴⁹⁾.]

(Entran el PRÍNCIPE y sus acompañantes.)

PRÍNCIPE

Súbditos rebeldes, enemigos de la paz, profanadores de ese acero que mancháis de sangre conciudadana -¿No quieren oír? ¡Eh, basta! hombres, bestias feroces que saciáis la sed de vuestra perniciosa rabia en rojos manantiales que brotan de vuestras venas, bajo pena de tortura, arrojad de las ensangrentadas manos esas inadecuadas⁽⁵⁰⁾ armas y escuchad la sentencia de vuestro irritado Príncipe.

Tres discordias⁽⁵¹⁾ civiles, nacidas de una vana palabra, han, por tu causa, viejo Capuleto, por la tuya, Montagüe, turbado por tres veces el reposo de la ciudad [y hecho que los antiguos habitantes de Verona⁽⁵²⁾, despojándose de sus graves vestiduras, empuñen en sus vetustas manos las viejas partesanas enmohecidas por la paz, para reprimir vuestro inveterado rencor⁽⁵³⁾]. Si volvéis en lo sucesivo a perturbar el reposo de la población, vuestras cabezas serán responsables de la violada tranquilidad⁽⁵⁴⁾. Por esta vez que esos otros se retiren. Vos, Capuleto, seguidme; vos, Montagüe, id esta tarde a la antigua residencia de Villafranca⁽⁵⁵⁾, ordinario asiento de nuestro Tribunal, para conocer nuestra ulterior decisión sobre el caso actual. Lo digo de nuevo, bajo pena de muerte, que todos se retiren.

(Vanse todos menos MONTAGÜE, LADY MONTAGÜE y BENVOLIO)^{(56) (57)}

MONTAGÜE

¿Quién ha vuelto a despertar esta antigua querella? Habla, sobrino, ¿estabas presente cuando comenzó?

BENVOLIO

Los satélites de Capuleto y los vuestros estaban aquí batiéndose encarnizadamente antes de mi llegada: yo desenvainé para apartarlos: en tal momento se presenta el violento Tybal, espada en mano, lanzando

a mi oído provocaciones al propio tiempo que blandía sobre su cabeza la espada, hendiendo el aire, que sin recibir el menor daño, lo befaba silbando⁽⁵⁸⁾ ⁽⁵⁹⁾. Mientras nos devolvíamos golpes y estocadas, iban llegando y entraban en contienda partidarios de uno y otro bando, hasta que vino el Príncipe y los separó⁽⁶⁰⁾.

LADY MONTAGÜE

¡Oh! ¿dónde está Romeo? -¿Le habéis visto hoy?⁽⁶¹⁾ Muy satisfecha estoy de que no se haya encontrado en esta refriega.

BENVOLIO

Señora, una hora antes que el bendecido sol comenzara a entrever⁽⁶²⁾ las doradas puertas del Oriente, la inquietud de mi alma me llevó a discurrir por las cercanías⁽⁶³⁾, en las que, bajo la arboleda de sicomoros que se extiende al Oeste de la ciudad, apercibí, ya paseándose, a vuestro hijo. Dirigime hacia él; pero descubriome y se deslizó en la espesura del bosque: yo, juzgando de sus sentimientos por los míos, que nunca me absorben más que cuando más solo me hallo⁽⁶⁴⁾, di rienda a mi inclinación no contrariando la suya, [y evité gustoso al que gustoso me evitaba a mí.

MONTAGÜE

Muchas albas se le ha visto en ese lugar aumentando con sus lágrimas el matinal rocío y haciendo las sombras más sombrías con sus ayes profundos⁽⁶⁵⁾ ⁽⁶⁶⁾. Mas, tan pronto como el sol, que todo lo alegra, comienza a descorrer, a la extremidad del Oriente, las densas cortinas del lecho de la Aurora, huyendo de sus rayos, mi triste hijo entra furtivamente en la casa, se aísla y enjaula en su aposento, cierra las ventanas, intercepta todo acceso al grato resplandor del día y se forma él propio una noche artificial.] Esta disposición de ánimo le sera luctuosa y fatal si un buen consejo no hace, cesar la causa.

BENVOLIO

Mi noble tío, ¿conocéis vos esa causa?

MONTAGÜE

Ni la conozco ni he alcanzado que me la diga.

BENVOLIO

¿Habéis insistido de algún modo con él?

MONTAGÜE

Personalmente y por otros muchos amigos; pero él, solo confidente de sus pasiones, en su contra -no diré cuán veraz- es tan reservado, tan recogido en sí mismo, tan insondable y difícil de escudriñar como el capullo roído por un destructor gusano antes de poder desplegar al aire sus tiernos pétalos y ofrecer sus encantos al sol⁽⁶⁷⁾ ⁽⁶⁸⁾. Si nos fuera posible penetrar la causa de su melancolía, lo mismo que por conocerla nos afanaríamos por remediarla.]

(Aparece ROMEO, a cierta distancia.)⁽⁶⁹⁾

BENVOLIO

Mirad, allí viene: tened a bien alejaros. Conoceré su pesar o a mucho desaire me expondré.

MONTAGÜE

Ojalá que tu permanencia aquí te proporcione la gran dicha de oírle una confesión sincera. -Vamos, señora, retirémonos.

(MONTAGÜE y su esposa se retiran.)⁽⁷⁰⁾

BENVOLIO

Buenos días, primo.

ROMEO

¿Tan poco adelantado está el día?⁽⁷¹⁾

BENVOLIO

Acaban de dar las nueve.

ROMEO

¡Infeliz de mí! Largas parecen las horas tristes. ¿No era mi padre el que tan deprisa se alejó de aquí?

BENVOLIO

Sí. -¿Qué pesar es el que alarga las horas de Romeo?

ROMEO

El de carecer de aquello cuya posesión las abreviaría.

BENVOLIO

¿Carencia de amor?^{(72) (73)}

ROMEO

Sobra.

BENVOLIO

¿De amor?

ROMEO

De desdenes de la que amo.

BENVOLIO

¡Ay! ¡Que el amor, al parecer tan dulce, sea en la prueba tan tirano y tan cruel!

ROMEO

¡Ay! ¡que el amor, cuyos ojos están siempre vendados, halle sin ver la dirección de su blanco!^{(74) (75)} ¿Dónde comeremos? ¡Oh, Dios! ¿qué refriega era ésta? Mas no me lo digáis, pues todo lo he oído. Mucho hay que luchar aquí con el odio, pero más con el amor. ¡Sí, amante odio!⁽⁷⁶⁾ ¡Amor quimerista! ¡Todo, emanación de una nada preexistente! ¡futilidad importante! ¡grave fruslería! ¡informe caos de ilusiones resplandecientes!⁽⁷⁷⁾ ¡leve abrumamiento, diáfana intransparencia, fría

lava, extenuante sanidad! ¡sueño siempre guardián, asunto en la esencia! -Tal cual eres yo te siento; yo, que en cuanto siento no hallo amor!⁽⁷⁸⁾ ¿No te ríes?

BENVOLIO

No, primo, lloro mas bien.

ROMEO

¿Por qué, buen corazón?

BENVOLIO

De ver la pena que oprime tu alma.

ROMEO

¡Bah! El yerro de amor trae eso consigo⁽⁷⁹⁾. Mis propios dolores ya eran carga excesiva en mi pecho⁽⁸⁰⁾; para oprimirlo más, quieres aumentar mis pesares con los tuyos⁽⁸¹⁾. La afección que me has mostrado añade nueva pena al exceso de mis penas. El amor es un humo formado⁽⁸²⁾ por el vapor de los suspiros; alentado⁽⁸³⁾, un fuego que brilla en los ojos de los amantes; comprimido⁽⁸⁴⁾, un mar que alimentan sus lágrimas. ¿Qué más es? Una locura razonable al extremo, una hiel que sofoca, una dulzura que conserva. Adiós, primo⁽⁸⁵⁾.

BENVOLIO

Aguardad, quiero acompañaros; me ofendéis si me dejáis así.

ROMEO

¡Bah!⁽⁸⁶⁾ Yo no doy razón de mí propio, no estoy aquí; éste no es Romeo; él está en otra parte.

BENVOLIO

Decidme seriamente⁽⁸⁷⁾, ¿quién es la persona⁽⁸⁸⁾ a quien amáis?

ROMEO

¡Qué! ¿habré de llorar para decírtelo?

BENVOLIO

¿Llorar? ¡Oh! no; pero decidme en seriedad quién es⁽⁸⁹⁾ ⁽⁹⁰⁾.

ROMEO

Pide a un enfermo que haga gravemente su testamento⁽⁹¹⁾. -¡Ah!⁽⁹²⁾
¡Tan cruel decir a uno que se halla en tan cruel estado! Seriamente,
primo, amo a una mujer.

BENVOLIO

Di exactamente en el punto cuando supuse que amabais.

ROMEO

¡Excelente tirador! -Y la que amo es hermosa.

BENVOLIO

A un hermoso, excelente blanco, bello primo, se alcanza más
fácilmente.

ROMEO

Bien⁽⁹³⁾, en este logro⁽⁹⁴⁾ te equivocas: ella está fuera del alcance de
las flechas de Cupido, tiene el espíritu de Diana y bien armada de una
castidad a toda prueba, vive sin lesión⁽⁹⁵⁾ ⁽⁹⁶⁾del feble, infantil arco del
amor. La que adoro no se deja importunar con amorosas propuestas, [no
consiente el encuentro de provocantes miradas] ni abre su regazo al oro,
seductor de los santos. ¡Oh! Ella es rica en belleza, pobre únicamente
porque al morir mueren con ella sus encantos⁽⁹⁷⁾ ⁽⁹⁸⁾

[BENVOLIO

¿Ha jurado, pues, permanecer virgen?

ROMEO

Lo ha jurado y con esa reserva ocasiona un dano inmenso; pues, con sus rigores, matando de inanición la belleza, priva de ésta a toda la posteridad. Bella y discreta a lo sumo, es a lo sumo discretamente bella ⁽¹⁰⁰⁾ para merecer el cielo, haciendo mi desesperación. Ha jurado no amar nunca y este juramento da la muerte, manteniendo la vida, al mortal que te habla ahora.

BENVOLIO

Sigue mi consejo, deséchala de tu pensamiento.

ROMEO

¡Oh! Dime de qué modo puedo cesar de pensar.

BENVOLIO ⁽¹⁰¹⁾

Devolviendo la libertad a tus ojos, deteniéndolos en otras beldades.

ROMEO

Ése sería el medio de que encomiara más sus gracias exquisitas ⁽¹⁰²⁾. Esas ⁽¹⁰³⁾ dichosas máscaras que acarician las frentes de las bellas, aunque negras, nos traen a la mente la blancura que ocultan. El que de golpe ha cegado, no puede olvidar el inestimable tesoro de su ver perdido. Pon ante mí una mujer encantadora al extremo, ¿qué será su belleza ⁽¹⁰⁴⁾ sino una página en que podré leer el nombre de otra beldad más encantadora aún? Adiós, tú no puedes enseñarme a olvidar.

BENVOLIO

Yo adquiriré esa ciencia o moriré sin un ochavo.

(Vanse.)

Escena II

⁽¹⁰⁵⁾

⁽¹⁰⁶⁾ *(Una Calle)*

