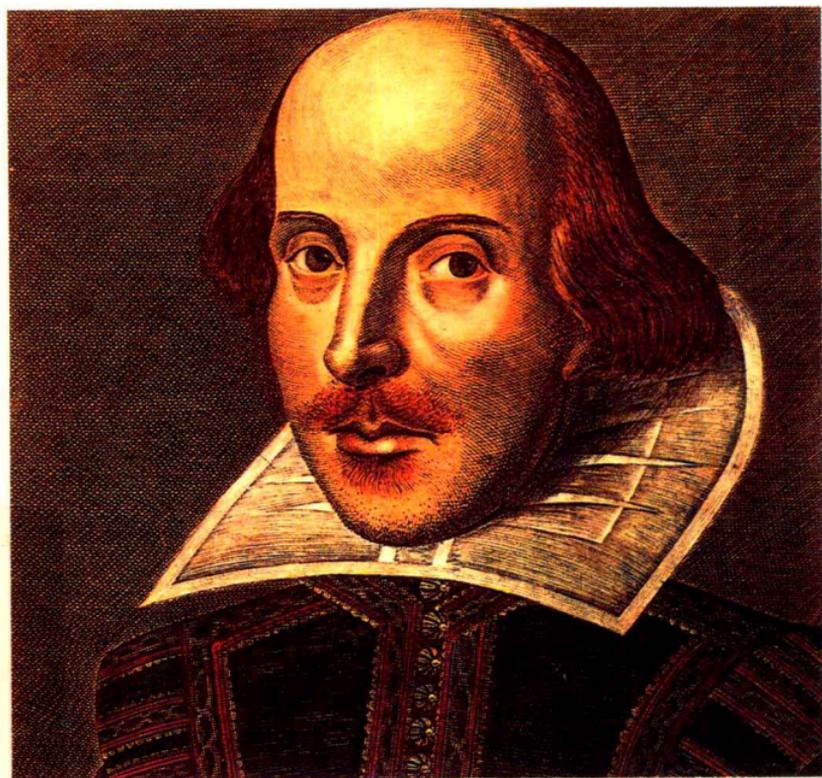


William Shakespeare

Romeo y Julieta Julio César

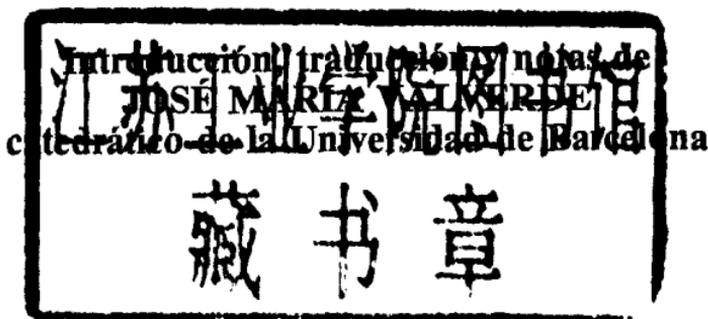
Introducción, traducción y notas de
José María Valverde



Planeta

William Shal.....

**ROMEO Y JULIETA
JULIO CÉSAR**



Planeta

© Editorial Planeta, S. A., 1993

Córcega, 273-279, 08008 Barcelona (España)

Diseño colección y cubierta de Hans Romberg

Ilustración cubierta: grabado de Martin Droeshout, 1623 (foto Staatsbibliothek, Berlín)

Primera edición en esta colección: setiembre de 1981

Segunda edición: octubre de 1983

Tercera edición: enero de 1988

Cuarta edición: febrero de 1991

Quinta edición: mayo de 1993

Depósito Legal: B. 11.459-1993

ISBN 84-320-6972-8

Papel: Offset Rotoform, de Clariana, S. A.

Impresión: Talleres Gráficos Soler, S. A.

Encuadernación: Auxiliar Gráfica Jiro, S. A.

Printed in Spain - Impreso en España

William Shakespeare
ROMEO Y JULIETA
JULIO CÉSAR

CLÁSICOS UNIVERSALES PLANETA

Director literario:

GABRIEL OLIVER

catedrático de la Universidad de Barcelona

Director editorial:

RAFAEL BORRÀS BETRIU

Asesor:

CARLOS PUJOL

INTRODUCCIÓN

ESTE nuevo volumen shakespeariano de Clásicos Universales Planeta reúne dos obras parcialmente en contraste y parcialmente en comunidad: *Romeo y Julieta* y *Julio César*. El contraste es muy evidente en sus mundos —una soñada Italia de los albores del Renacimiento y la Roma de la crisis de tránsito al Imperio— y en sus estilos —dulcemente manierista la una y sobriamente estoica la otra—, pero por ello mismo se puede ver mejor su común sentido trágico. Son tragedias, en efecto, no en el original sentido griego del aplastamiento de un gran hombre por el Hado que lo rige todo, aun por encima de Zeus, sino tragedias humanas, en que algo noble y bueno queda destruido por el engranaje —también humano— de los intereses y pasiones de los demás. *Romeo y Julieta*, podríamos decir, es la tragedia del amor aniquilado por las rivalidades del poder político; *Julio César* es la tragedia del ideal moral del hombre libre —con «honor»— aniquilado por las ambiciones —también del poder político—; pero ya desde aquí conviene avisar que el protagonista de esta obra no es quien le da título, sino Bruto.

En la consideración por separado de cada una de estas obras comentaremos mejor sus contrastes, especialmente por lo que toca al estilo y lenguaje.

ROMEO Y JULIETA

ESTA obra probablemente se estrenó hacia 1595, con el éxito que nunca habría de faltarle en lo sucesivo; entonces, además, respondía al tono poético de su momento, con la moda del soneto y el sentimentalismo amoroso. El argumento procedía de fuentes italianas y se había difundido por diversos países (también Lope de Vega escribió una comedia titulada *Castelvines y Monteses*), pero Shakespeare tomó la trama, casi «prefabricada», del poema de Arthur Brooke *The tragical history of Romeo and Juliet* (1562), donde se encuentra, entre otras cosas, una figura tan caracterizada como es el Ama, charlatana y tonta. *Romeo y Julieta* se imprimió tres veces antes de la edición conjunta de 1623 (el Folio): la primera, en 1597, en una curiosa versión que parece dictada por algún actor, pues, aunque se pierdan pasajes que luego se recuperarán, en cambio, hay muchas indicaciones sobre el movimiento escénico que han permitido algún intento de reconstrucción total del juego representativo, marcando en cada momento el uso de las puertas, cortinas y galerías de que disponía el teatro elisabetiano.

Conviene ofrecer ahora una síntesis de la acción de esta obra en su desarrollo, no tan complejo como en otras piezas de Shakespeare —para empezar, no hay «acción secundaria», ese gran recurso barroco de contrapunto escénico que tantas veces le sirve—. En Verona —donde, en efecto, el turista puede visitar hoy día la tumba medieval que pasa por ser de Romeo y Julieta— las familias de los Capuletos y los Montescos están en continua enemistad armada, como era típico en aquellas «ciudades-Estado» de la Italia prerrenacentista, agitadas por interminables luchas

hereditarias para cuya contención se elegía una autoridad moderadora, el podestà, aquí el Príncipe Della Scala. Las rivalidades de poder se convertían en deudas de sangre, azuzadas por una quisquillosidad en los agravios que alcanzaba a los respectivos criados y allegados de las familias. Tal es aquí la situación en la primera escena del primer acto: una riña, con espadas, entre servidores de las dos casas, después de provocarse. Benvolio (que, como sugiere su nombre, es «benévolo»), de la familia Montesco, quiere separarles, pero aparece Tebaldo, de los Capuletos, y lucha contra él, hasta que un grupo de Ciudadanos y Oficiales de paz, hartos ya de riñas, les separan a todos. Los dos viejos matrimonios, Capuletos y Montescos, salen por ambos lados a ver la pelea, a la que el Príncipe Scala pone fin con iracundas amenazas. Se habla luego, entre los Montescos, del joven Romeo, extravagantemente enamorado; en efecto, aparece éste, y, en diálogo con Benvolio, cuenta de su amada (Rosalina, aunque el nombre no se sabrá hasta más adelante), cuya belleza exalta con grandiosidad retórica, lamentando también que ella ha jurado no amar a ninguno. Para mostrársela a Benvolio, irán a una fiesta que van a dar los Capuleto, y a la que asistirán ellos, disfrazados para no ser reconocidos como miembros de la familia enemiga. Luego entra el viejo Capuleto con el Conde Paris, y acepta la petición de éste de casarse con su hija Julieta —que, por cierto, va a cumplir pronto catorce años, edad entonces no demasiado juvenil aun para ser madre—. Después la señora Capuleto habla con el Ama, tan locuaz como boba, pero acaso el personaje más real y vivo que haya creado Shakespeare —sin olvidar su deuda, en esta creación, con el poema de Brooke—; el Ama recuerda la niñez de Julieta y comenta, con grueso humor picante, la propuesta matrimonial comunicada entonces. Por la noche, Romeo, Benvolio y Mercucio acuden en-

mascarados a la fiesta de los Capuletos, aunque Romeo ha tenido algún sueño agorero —que Mercucio no le deja contar, desarrollando un hermoso poema suyo sobre la Reina de los Sueños—. Al entrar, Romeo es observado por Tebaldo, que quiere atacarle, pero el viejo Capuleto le declara a salvo, bajo la hospitalidad de la fiesta. Romeo ve inmediatamente a Julieta y, olvidando su patético y desesperado amor por Rosalina, se siente cautivado por ella, se le acerca y, con hábil retórica, consigue besarla. Julieta, también enamorada al instante, se entera en seguida de que es Romeo, de la familia rival de la suya, pero no renuncia a su amor.

Acto Segundo: Romeo rehúye a Benvolio y Mercucio, ocultándoles su nuevo enamoramiento, y, desde el jardín de los Capuletos, habla con Julieta, asomada a la ventana. Allí se juran amor, y ella promete mandarle a alguien al día siguiente para concertar cómo se casarán en seguida. Ya amanece cuando Romeo va a ver a su confesor, Fray Lorenzo, en su convento, y le pide ayuda para esa proyectada boda secreta. Luego, Benvolio y Mercucio, que van hablando de modas en el habla y en la esgrima, encuentran a Romeo, al que en seguida viene también buscando el Ama de Julieta; Romeo encarga al Ama que cite a Julieta esa tarde en la celda de Fray Lorenzo, donde «se confesará y se casará», y también da al Ama unas cuerdas para poder ascender esa noche al cuarto de Julieta a consumir el matrimonio. El Ama lleva el recado, con la incoherencia verbal propia de su carácter cómico, y, en efecto, Julieta y Romeo se encuentran luego en el convento, ante el fraile que les va a casar.

Acto Tercero: En la calle, Benvolio y Mercucio, con criados, encuentran a Tebaldo, de los Capuletos, quien, al ver entrar también a Romeo, le desafía, furioso porque no pudo atacarle la noche anterior en la fiesta de los Capuletos. Romeo, ya casado en se-

creto con Julieta y en espera del momento de ir al cuarto de ésta, no quiere pelea, pero Mercucio sí lucha con Tebaldo, que le mata, mientras Romeo intenta separarles. Entonces Romeo venga a su pariente Mercucio matando a Tebaldo. Acude el Príncipe Scala, quien, cuando Benvolio le explica el desarrollo de las luchas, decide condenar a Romeo, no a muerte, pero sí a destierro. El Ama se lo va a contar todo a Julieta —al principio, por su torpeza en explicarse, ésta cree que el muerto es Romeo—. Romeo, mientras, se esconde en la celda del fraile: allí le busca el Ama. El fraile le aconseja que se vaya a Mantua, y Romeo acepta el consejo, pero antes irá esa noche a visitar a Julieta en su cuarto. (Mientras, el Conde Paris, que pensaba casarse al día siguiente con Julieta, aplaza dos días la boda, en atención a la muerte de Tebaldo.) Vemos luego a Romeo despedirse de Julieta, saliendo al amanecer por la ventana de su cuarto. Entra después la señora Capuleto y cuenta a Julieta la muerte de Tebaldo, anunciándole también que dos días después será su boda con el Conde Paris. Julieta se niega en absoluto. Es llamado el señor Capuleto, quien se enfurece y amenaza con echarla a la calle. El Ama, entonces, aconseja a Julieta que acepte la boda, y ésta finge hacerlo así, yendo luego a pedir consejo al fraile.

Acto Cuarto: Cuando Julieta llega a la celda del fraile encuentra allí al Conde Paris encargando su boda; Julieta, al quedarse a solas con el fraile, le pide ayuda para evitar estos planes. El fraile le da un brebaje que la hará parecer muerta la mañana de su boda: mientras la familia la sepulta en el panteón familiar, él hará volver de Mantua a Romeo, quien la sacará de la tumba en el momento en que ella reviva. Julieta, entonces, después de fingir ante sus padres que acepta la boda, toma esa noche el brebaje; por la mañana, la boda ha de sustituirse por su inmediato funeral.

Acto Quinto: Romeo está en Mantua: el recado de fray Lorenzo no le ha llegado, pero sí se le presenta un criado suyo, que le cuenta la aparente muerte de Julieta. Romeo, entonces, compra un veneno y vuelve a Verona. Fray Lorenzo, por su parte, al saber que el mensajero que envió a Romeo no ha podido salir de la ciudad, decide ir él mismo al panteón, y, cuando reviva Julieta, llevársela escondida a su celda hasta que pueda hacer volver a Romeo. Por la noche, en el panteón, llega el Conde Paris a poner flores ante la tumba de Julieta, pero en esto entra Romeo para envenenarse junto al cadáver de su amada. Paris le sale al paso y lucha con él, pero Romeo le mata y le mete dentro de la tumba, tomando él el veneno para acompañarle también. Llega entonces apresuradamente Fray Lorenzo, pero ya encuentra muerto a Romeo. En ese momento, Julieta sale de su aparente muerte, y ve a Romeo muerto; entonces toma su puñal y se mata. Acuden también los Capuletos, los Montescos y el Príncipe, y se enteran de todo lo ocurrido por el fraile: la reconciliación entre las familias enemigas es el único consuelo posible tras de tantas muertes.

Romeo y Julieta, dentro de cierto margen de incertidumbre en su cronología, parece estar escrita tras la experiencia del teatro basado en crónicas de la historia inglesa y de las comedias que se suelen llamar «tempranas»; su acceso a un más alto nivel de madurez se basa en buena medida en su mejor dominio del lenguaje. En introducciones a anteriores volúmenes shakespearianos, en esta serie, ya hemos esbozado la idea: Shakespeare era, ante todo y después de todo, un enamorado del lenguaje, casi un «drogadicto» de la palabra, propenso, incluso, al vicio del chiste inoportuno —aquí en Romeo y Julieta, M. M. Mahood ha contado ciento setenta y cinco jue-

gos de palabras, que, en esta traducción, generalmente hemos intentado trasladar a otros juegos análogos, y que, en todo caso, logrados o fracasados en su versión, se aclaran en notas al pie—. Pero originalmente, por lo menos en Trabajos de amor perdidos, que es una de las primeras obras shakespearianas, el juego con el lenguaje lo era casi todo, cubriendo el vacío con un entretenimiento de retruécanos. Aquí, en cambio, en Romeo y Julieta, esa debilidad por lo verbal se armoniza muy bien con un tema de interés propio, y además encaja con el estilo dominante en la época, el estilo llamado de los soneteers, que no es fácil decidir si aquí resulta seguido o parodiado por Shakespeare, incluso a veces incrustando sonetos en el discurso de los personajes, lo que no era tan frecuente en ese teatro inglés como en su paralelo español, y desarrollando la acostumbrada ingeniosidad —wit, el conceto, en su equivalente hispánico— de modo un tanto forzado (por ejemplo, cuando se compara, elemento por elemento, al Conde Paris con un libro —Acto II, Escena 3—, o a Julieta con la trilogía de barco, mar y viento —Acto III, Escena 5—, en exposición ahora casi caricaturesca, dado que es su furibundo y ridículo padre quien la hace). Por una vez, incluso, resuena un homenaje nominal a la tradición poética renacentista, citando a Petrarca y su amada ideal, Laura —Acto II, Escena 4—. Pero también, dejando conceptuosidades, Shakespeare se complace otras veces en un puro poema de fantasía, como el ya citado de la Reina de los Sueños —Acto I, Escena 4—, a cargo de Mercucio —auténtico poeta creado por el poeta Shakespeare para componer ese poema, según vio Antonio Machado, elevando así a Shakespeare a la dignidad de «poeta de poetas»; tras de ese hallazgo poemático, agotado el sentido del personaje en la obra, no es extraño que muera en el primer entrecruzamiento de espadas—. Y a modo de con-

trapunto lingüístico, y en lugar de «segunda acción» dramática, por toda la obra corre otra vena de lenguaje, rara en Shakespeare, la del Ama, esa cháchara boba y a la vez veracísima de la servante au grand coeur, si es lícito usar aquí la referencia baudeleriana —para encontrarle un paralelo en su tiempo habría que buscar a la inefable Teresa Panza, sobre todo en la carta a su marido Sancho, presunto gobernador de la ínsula Barataria—. El lenguaje de los criados sí que se oía de vez en cuando en la literatura de la época, pero con picardía y malicia; el Ama de Julieta, en cambio, es tonta, y lo mismo acepta al instante ser cómplice de los secretos planes de Julieta, que le aconseja olvidar al desterrado Romeo y casarse con el Conde, pero, siempre hablando en desorden y sin saber explicar las cosas con pies y cabeza, mantiene una línea de habla viva a través de toda aquella retórica de pasión. Pues es pasión, vehemente y total, lo que mueve esta obra, y lo que impide que al lector, o al espectador, se le ocurran preguntas en frío o críticas lógicas (como, por ejemplo, sobre el hecho de que Romeo no corte por lo sano llevándose a Julieta en su fuga a Mantua). Incluso, graves eruditos shakespearianos hablan de «inmadurez» en Romeo y en Julieta, y lo prueban con el brusco vuelco de aquél, enloquecido un día por la imposible Rosalina, y de pronto pasando a enloquecer por Julieta, como si todo eso no fuera verosímil y aun dotado de cierta lógica, según nuestro poeta, porque en amor, locura es lo sensato. Todo el juego lingüístico en que consiste esta obra va animado, en efecto, por la pasión, pero, a la vez, quizá en ninguna otra obra llega Shakespeare a tan despegada conciencia del lenguaje mismo —precisamente, a lo que en nuestro siglo, en términos de Saussure, se formula como la arbitrariedad de la conexión entre «significante» y «significado»—. «¿Qué hay en un nombre? Lo que llamamos rosa, olería tan dul-

cemente con cualquier otro nombre...» (Acto II, Escena 2). La palabra, por su forma y sonido, no compromete a nada: Julieta finge creer que se trata de una mera manía verbal eso de que sus amores con Romeo resulten imposibles porque éste se apellide «Montesco». Y es que, acaso, mirándolo por el otro lado, la pasión sea sobre todo lenguaje, y por eso en este caso da plena legitimidad a unos juegos manieristas de estilo que, en otros casos, se hacían demasiado artificiosos. Ahí está la raíz del inmortal valor de este poema dramático: darnos la voz del amor en su tono más ardiente a la vez que más ritualmente formalizado.

JULIO CÉSAR

EN los últimos meses del siglo XVI, un viajero alemán, un tal Platter, anota haber visto en un teatro londinense junto al río —sin duda el del Globo— una tragedia vom ersten Keyser, «del primer César». Alguna alusión literaria confirma que se trataba de la presente obra de Shakespeare. Es la primera de las grandes «tragedias romanas» de su autor —dejamos atrás y fuera el truculento Tito Andrónico, para aludir a Julio César, Antonio y Cleopatra y Coriolano—, quien se ve felizmente llevado a esa temática por una disposición regia que prohibía los dramas sobre la historia inglesa, en vista de los paralelismos propagandísticos de actualidad a que se prestaban (así, el Ricardo II se vio interpretado como referencia a la conspiración del Conde de Essex). Por otra parte, algún pasaje de Enrique V sugiere que Shakespeare ya estuviera pensando su obra sobre Julio César mientras componía aquélla. Con todo, aunque representada en numerosas ocasiones,

no se registró ni se publicó sino póstumamente, en las «obras completas» (el Folio) de 1623, donde aparece con un texto muy correcto, pero tal vez cortado. La fuente básica de esta obra está en las Vidas paralelas, de Plutarco —concretamente, en las biografías de Bruto, Julio César y Antonio—, leídas por Shakespeare en la versión de Thomas North —The lives of the noble Grecians and Romans, 1579—, que a su vez se apoya en la traducción francesa de Amyot (1559). Shakespeare, aquí como en las otras dos obras inspiradas en Plutarco, sigue a veces muy de cerca el texto de North, hasta rozar la literalidad; eso no excluye los influjos de otros dramas y libros de la época, de tema clásico, hoy perdidos, así como de traducciones, probablemente, de la Farsalia de Lucano, de las Epístolas de Cicerón, de la Historia Natural de Plinio, etc.

Julio César, como ya avisábamos, tiene por auténtico protagonista al que mata a Julio César, por la libertad y el honor, a pesar de quererle y admirarle personalmente: Marco Bruto, luego víctima, a su vez, de posteriores desarrollos de las ambiciones de poder por parte de otros de ánimo no tan puro. Julio César, en efecto, muere en la mitad de la tragedia, sin haber quedado tampoco muy caracterizado, salvo por algunas ráfagas de temor, superadas por la conciencia de su alto destino. Las tres grandes figuras son las de Bruto, el idealista; Casio, complejo, agitado y contradictorio (demasiado pensativo y flaco para inspirar confianza a César), y Marco Antonio, el «político» en el peor sentido de la palabra, hábil y traicionero, aunque no insensible a la grandeza moral de Bruto. El argumento es sencillo y lineal, mostrando cómo Shakespeare también sabía brillar en la simplicidad, aunque otras veces gustara de enredar y cargar de suspense una acción elemental (piénsese, por ejemplo, en Othello). Y el lenguaje —ya anunciábamos en esta misma introducción el

contraste con el de Romeo y Julieta— es especialmente sobrio, dejando casi siempre los juegos de palabras para los personajes secundarios, plebeyos sobre todo; el ánimo estoico encuentra aquí una expresión aún más adecuada que en la retórica de los propios modelos clásicos —Plutarco y los latinos, sobre todo Cicerón, quien aparece brevemente en escena a modo de homenaje—. Para nuestra mentalidad actual, esta tragedia política no es fácil de comprender como tal, porque no existe en ella contraposición entre «pueblo» y «los de arriba» —algo que ya entonces Lope de Vega ponía en juego, aunque jugando a tres bandas, con la Corona como aliada del pueblo frente a la nobleza—. Aquí, el pueblo es una chusma versátil, fácil de seducir y entregada a las bajas pasiones —y, a pesar del neutral distanciamiento que Shakespeare suele mantener respecto a sus personajes, éste parece un sentir habitual en él, todavía más visible en Coriolano—. Pero quizá no sea justo hablar de sentimiento antipopular, sino de pesimismo universal ante todas las clases y fuerzas sociales, realeza, aristocracia, burguesía y pueblo; todas ellas, para Shakespeare, igualmente crueles en la conquista y uso del poder, destruyendo al ingenuo idealista que —como Bruto— quiera actuar desinteresadamente por el bien general. En todo caso, no nos es fácil ponernos en la mente de Bruto porque cuando dice «libertad» es lo mismo que cuando dice «honor», entendido a su vez este vocablo en sentido patricio, como propio del ánimo de grandes hombres independientes, dentro de una oligarquía en que ninguno debía avasallar a los demás; algo, pues, que hoy día no es fácil de traducir a términos con apelación general, pero que sin duda podría ser inconsciente modelo de la ascendente burguesía de aquella Inglaterra shakespeariana donde se ponía en marcha el pacto mercantilista entre mercaderes y Corona. Claro que Bruto expresa sólo en forma

negativa esa mentalidad social: no puede tolerar el poder absoluto en manos de un «césar», pues no está de más recordar que esta palabra no es nombre propio ni apellido, sino dignidad de poder: luego aparecerá el «césar» Octavio, etc. En rigor de lógica, no se habría debido decir «Julio César» sino «el César Julio».

En Marco Bruto vemos al último vástago de las tradiciones de la vieja Roma republicana, austera y esforzada; este Robespierre avant la lettre está dispuesto a matar a su querido y admirado amigo para salvar la pureza del carácter público. Pero Shakespeare, no muy en su casa en el mundo romano —con el «poco latín y menos griego» que Ben Jonson dijo que tenía—, vacila un poco a la hora de hacer exponer a Bruto su pensamiento ante la vida y la muerte («A seguir la regla de esa filosofía», etc.: Acto V, Escena 2), por más que no vacile al desarrollar la línea de la catástrofe.

Demos un breve resumen de la acción: En Roma, la plebe festeja a Julio César, queriendo incluso hacerle rey, para escándalo de los patricios. Bruto y Casio inician una conspiración. Casio dice: «El honor es el tema de mi historia [...] Yo nací tan libre como César, y tú también: los dos nos hemos sustentado lo mismo, y los dos podemos soportar el frío del invierno tan bien como él.» Y luego, con la obsesión, ya señalada en Romeo y Julieta, sobre la vanidad de las palabras: «¿Qué tendría que haber en ese “César”? ¿Por qué ese nombre ha de resonar más que el tuyo? Escríbelos juntos: tu nombre es igual de bueno: hazlos sonar, le sientan igual a la boca...» César, no por nada desconfiando del reconcentrado, meditativo y flaco Casio, vuelve del triunfo público, en el que ha rechazado la corona, por tres veces, pero a cada vez con menor convicción. Entonces, con el atardecer, se desata una gran tormenta, acompañada de toda clase de prodigios de mal agüero, meteoros, fan-