

TIPOS DE MUJER Y MODELOS DE RELACIÓN ENTRE LOS SEXOS EN ROMEO Y JULIETA

Introducción. ALCOBA.

Art Thou gone so, love-lord, ay husband-friend?

(*Romeo and Juliet*, III. v. 43)

En la noche del lunes de *Romeo and Juliet*, la noche en que, en palabras del propio dramaturgo, «lovers can see to do their amorous rites», tiene lugar la oculta ceremonia que consuma sexualmente la unión de los jóvenes amantes. La entrega sexual está teniendo lugar **fuera** de escena, y ocurre en el mismo momento en que vemos cómo los de **dentro** (Capulet, Paris, y Lady Capulet) están ultimando el casamiento de conveniencia entre Julieta y aquel «noble conde». Estamos en el Acto III, escena iv. Los personajes que están en el escenario tienen la palabra, el diálogo; nosotros, en el público, tenemos la narración que nos ha venido dando el drama: sabemos **más** que ellos. Particularmente en *Romeo and Juliet*, es la comunicación **escenario-público** la que recompone el discurso dramático; la comunicación entre los personajes es en esta temprana tragedia frecuentemente incompleta, por cuanto que un personaje, A, desconoce y malinterpreta lo que el personaje B está haciendo o diciendo en un momento dado. En este sentido, es conveniente un estudio cuidadoso también del modo en que la comunicación entre los personajes se produce, lo que cada cual sabe del otro y la información que el público oyente posee en cada momento. En *Romeo and Juliet* se están hablando lenguas distintas y, por ejemplo, una palabra como «love» significa por ello cosas distintas para la nodriza o Mercutio, para el Romeo-amor-de-Rosaline o el Romeo-amor-de-Julieta. El sintagma dramático se ordena de tal forma que la obra resulta,

en algunos aspectos, un estudio de la incomunicación, o, mejor dicho, de la posibilidad y tipos de comunicación entre los personajes¹.

Al contemplar en III. iv la simultaneidad del casamiento por conveniencia (un esponsal contratado definitivamente sin conocimiento de la hija, y que ocurre **ante nosotros**) con lo que está sucediendo **fuera** de escena (la consumación física de las relaciones entre dos amantes, tras un esponsal y casamiento clandestino, que desconocen los padres), al contemplar esta contraposición de acontecimientos, digo, podemos ver cómo, gracias al trenzado entre el **fuera** y el **dentro** teatral, el espectador oyente recibe en ese preciso momento dos temas que constituyen una de las tensiones éticas de esta tragedia. Simultáneos y contrapuestos, asistimos al contraste entre amor-honesto-que-lleva-al-matrimonio **versus** autoridad de los padres para disponer el casamiento de los hijos. Contraste con el que el público isabelino estaba ciertamente familiarizado.

«The story of Romeo and Juliet was popular in the reign of Elizabeth», nos ha confirmado Geoffrey Bullough², y, en otro orden de cosas, sabemos que el público de W. Shakespeare, como **oyente** que participa y reacciona ante lo que el drama (**hablante**) comunica desde las tablas, también posee, de su experiencia diaria de lo que ocurría en la Inglaterra de aquellos años, «narraciones» similares a las que ahora, simultáneamente, se le ofrecen, es decir, casamientos impuestos por con-

1. Vid. Cándido Pérez Gállego, **Dramática de Shakespeare**, Zaragoza, Ediciones del Pórtico, 1975, págs. 275 y ss.; y, también, M.A. Conejero, **Shakespeare. Orden y Caos**, Valencia, Fernando Torres, 1975, especialmente págs. 26-29. En el presente estudio sólo haré referencia a la manera lingüística de producirse la comunicación entre los personajes cuando ello ayude al enfoque concreto del mismo, las relaciones afectivas entre los sexos.

El texto de **Romeo and Juliet** que seguiré en estas páginas, y por el que cito, es el preparado por J.A. Bryant, Jr., para **The Signet Classic Shakespeare**, New York, The American Library, 1964. He consultado también la excelente edición de esta obra que, para **The Arden Shakespeare**, ha preparado e introducido Brian Gibbons, London, Methuen, 1980.

El propósito que guía este ensayo conlleva, por una parte, el estudio socio-histórico de la mujer y de las relaciones afectivas y familiares en la Inglaterra isabelino-jacobea, y, por otra, la descripción del funcionamiento de esos temas en la composición de **Romeo and Juliet**. Para ello, he creído oportuno reunir los datos necesarios que permitan un conocimiento lo más al día, exhaustivo y funcional posible de la mujer y de esas relaciones en la Inglaterra en que Shakespeare compuso y representó esta obra, con el fin de que sirva de fundamento a mi enfoque, que es básicamente sociológico. Por otro lado, he pretendido llevar a cabo una lectura atenta y un análisis cuidadoso del texto, que preste especial atención a la manera en que la mujer y las relaciones afectivas entre los sexos son dispuestas e integradas en la estructura de **Romeo and Juliet**. Mi interés, pues, consiste en **sorprender** al dramaturgo en el proceso mismo de la creación, y ver de qué forma va **manipulando** o incorporando estos temas. Especialmente, me interesa destacar las resonancias culturales isabelinas (tanto literarias como antropológicas) que nuestro dramaturgo **traslada** al escenario, en qué medida **Romeo and Juliet** contribuye al apelativo que Ben Jonson le aplicara de **alma de la época** («the soul of the Age»), y, sobre todo, a su tratamiento y **adaptación** dramática de los temas, a cómo está construida la tragedia.

2. G. Bullough, **Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare**, 8 vols., London, Routledge and Kegan Paul, 1968 (1958), Vol. I, 275.

veniencia y enlaces clandestinos. Como queda demostrado en la variada bibliografía sobre la familia isabelino-jacobea que he consultado³, la concepción del matrimonio como un asunto socio-económico que arreglan los padres coexistía en la teoría y práctica sociales de la Inglaterra isabelina con aquella otra de considerarlo como final de una experiencia sentimental **honest**a (tal era el calificativo para ella) que practicaban los hijos sin conocimiento y/o consentimiento de los padres. Esta temprada tragedia resulta, bajo esta consideración, una invitación al público a que participe. Mediante esa participación, drama y sociedad permanecían enlazados.

Ha señalado oportunamente H.B. Charlton que **Romeo and Juliet** «links the English stage to the Renaissance tragedy which by precept and practice Cinthio... had established in Italy». El objeto de la tragedia, sigue este autor, era «servire a l'eta, a gli spettatori», y continúa:

Tragedy must grip its audience. It must therefore reflect a range of experience and base itself on a system of values which are felt by its audience to be real⁴.

3. Una bibliografía básica sobre estos temas debe incluir:

Obras de tipo general:

JEAFFRESON, J.C.: **Brides and Bridals**, 2 vols. London, Hurst and Blackett, 1872.

HOWARD, George E.: **A History of Matrimonial Institutions**, 3 vols. Chicago: University of Chicago Press, y London, T. Fisher Unwin, 1904.

WESTERMARK, E.A.: **The History of Human Marriage**, London, MacMillan, 1920 (1891).

ZIMMERMAN, C.: **Family and Civilization**, New York, Harper, 1947.

CERRONI, Umberto: **La relación hombre-mujer en la sociedad burguesa**. Traducción y notas de M.ª José Aguaza González. Madrid, Akal, 1976 (1975).

ALLEN, J.W.: **A History of Political Thought in the Sixteenth Century**, London, Methuen, 1957.

FABAL, Gustavo: **Pensamiento social desde el medioevo hasta el siglo XIX**, Madrid, Editorial Ayuso, 1973.

Estudios sobre la sociedad y la mujer isabelina:

HILL, Christopher: **Society and Puritanism in Pre-Revolutionary England**, London, Panther Books, 1969 (1964).

CAMDEN, Carroll: **The Elizabethan Woman. A Panorama of English Womanhood, 1540-1640**, London, Cleaver-Hume Press Ltd., 1952.

PEARSON, Lu Emily: **Elizabethans at Home**, Stanford (California), Stanford University Press, 1957.

POWELL, C. Latham: **English Domestic Relations, (1487-1653)**, New York, Columbia University Press, 1917.

SCHUCKING, L. Ludwig: **The Puritan Family. A Social Study from the Literary Sources**, London, Routledge and Kegan Paul, 1969 (1929: Leipzig y Berlin, edición original en alemán, **Die Familie im Puritanismus**).

STONE, Lawrence: **Family, Sex and Marriage. England 1500-1800**, London, Weidenfeld and Nicolson, 1977.

ROWE, K. Thorpe: «Romantic Love and Parental Authority in Sidney's **Arcadia**» **Contributions in Modern Philology**, n.º 5, Michigan, págs. 1-58.

Otra bibliografía de carácter general o particular se irá incluyendo en otros lugares de este estudio. Para una referencia más completa, consúltese mi Tesis Doctoral no publicada, **El Orden Familiar en William Shakespeare**. Universidad de Sevilla, Facultad de Filología, 1981.

4. H.B. Charlton, **Shakespearean Tragedy**, London, Cambridge University Press, 1948. Recogido por J.A. Bryant Jr. en su citada edición de **Romeo and Juliet**, págs. 184-198; pág. 184.

Considerados aquellos principios que sustentaban la tragedia para Cinthio, que resume H.B. Charlton, he de señalar que en el modelo dramático que es **Romeo and Juliet** se yuxtaponen y contraponen diversos sistemas de valores, y que la gama de experiencias que un público de aquella época consideraría como reales se extiende, desde el punto de vista de mi aproximación, por distintas y contrarias apreciaciones del casamiento y de las relaciones afectivas entre los sexos, por mencionar unos ejemplos concretos, apreciaciones que se expresan en el discurso dramático mediante precisos comportamientos y parlamentos de los personajes. Así, por la utilización de estos elementos sígnicos en el decurso global de la obra, desde la perspectiva de las relaciones amorosas y familiares, esta tragedia de los amantes veroneses está poniendo en juego unos principios y unas conductas que **realmente** se daban durante los años isabelinos; y, en tal sentido, **Romeo and Juliet** también contribuye al apelativo de alma de la época («The soul of the Age») que el contemporáneo Ben Jonson aplicara a nuestro dramaturgo.

Esta bipolarización de sistemas y códigos distintos, que observamos ejemplificada en lo que está ocurriendo **dentro** y **fuera** en esta escena cuarta del Acto III, aparece de modo diverso y con frecuencia por todo el sintagma de **Romeo and Juliet**. Como se verá oportunamente, también en un nivel lingüístico encontramos esa **tensión** y ese **equilibrio**. Las palabras que he recogido como encabezamiento de este estudio contienen (formalmente expresa en los dobles o compuestos «love-lord» y «husband-friend», como comento en otro lugar) esa bipolarización temática y contraposición a que me vengo refiriendo.

Por otra parte, con la simultaneidad, por un lado, del «Smithfield match» (nombre con que eran popularmente conocidos los casamientos forzados o convenidos en el Londres isabelino), y, por otro, la consumación de la unión clandestina en III, iv, Shakespeare sitúa ante el espectador la doble imagen de códigos y comportamientos que resultaban ortodoxos o heterodoxos de acuerdo con el prisma valorativo con que eran enfocados. Se da en el **dentro-fuera** de III, iv una paradoja moral, dos sistemas de valores que, por sernos ofrecidos superpuestos, matizan el grado de culpabilidad y responsabilidad de padre-Capuleto, por una parte, y jóvenes amantes, por la otra. Y es el espectador (idealmente, el isabelino) el que debe interpretar y juzgar la diferente estima del casamiento que encierra cada uno de los dos hechos que se simultanean ante nosotros. Todas estas consideraciones, estimo, pudieran resultar de bastante interés si consideramos que de la «lectura» que se haga de las yuxtaposiciones de códigos diversos que Shakespeare «manipula» resultarán las diversas valoraciones y definiciones últimas de la tragedia **Romeo and Juliet**. Los estudiosos de esta temprana tragedia de Shakespeare no coinciden en sus apreciaciones y «definiciones» últimas: ¿mueren los prota-

gonistas en castigo a un «tragic flaw»? ¿se produce una «retribution for sin» en **Romeo and Juliet**?, ¿es ésta, acaso, una tragedia senequista de inexorable destino?, en último término, ¿las palabras del Príncipe Escalus «all are punished» (V. iii.295) deben entenderse referidas **únicamente** a él mismo y a los ancianos rivales?⁵. Todas ellas son cuestiones centrales relacionadas con la **justicia poética** que en mi opinión, tiene un matiz particular en la tragedia de los jóvenes veroneses.

Es evidente, pues, como ya he apuntado y como detallaré más adelante, que para la composición de esta tragedia Shakespeare está haciendo uso de una serie de valoraciones del casamiento, la familia y las relaciones entre los sexos que, en gran medida, son excluyentes, y que, parece indudable, encuentran sus correlativos en el mundo isabelino. No obstante, he de subrayar enseguida que para el cuidadoso modelo de **Romeo and Juliet** parece que Shakespeare estuviera **tan sólo «manipulando»**, conscientemente, tales temas y principios que, conjugados y dispuestos dramáticamente, van a constituir parte del todo significativo que es la obra. Leslie A. Fiedler, desde su sutil punto de vista, señala que Shakespeare «subscribed consciously to the values of the popular audience, which demanded their symbolic casting out»⁶, y, de acuerdo con ello, observamos, en efecto, cómo nuestro autor domina y conoce todo el espectro de principios y doctrinas («of the popular audience») con sus antítesis y contradicciones, sus conductas ortodoxas y contraculturales, y cómo todo ello es el material que, **sin compromiso**, parece estar ordenando y disponiendo dramáticamente. En **Romeo and Juliet** la retórica «manipula» los temas y los dispone en el escenario y, de esta manera, el universo shakesperiano y el universo isabelino resultan dos modulaciones, vivas y dramáticas las dos, sobre los mismos principios y transgresiones. Desde mi punto de vista analítico, **Romeo and Juliet** aparece llena de tales resonancias sociales, que Shakespeare contrapone, modula y armoniza, y que integran el conjunto de elementos signícos del drama; y todo ello de tal manera dispuesto que parece que nuestro dramaturgo, como muy bien señala Esteban Pujals, se interese «por el juego en sí y no por la suerte de los contrincantes»⁷.

DRAMATICA. Temas referidos a las relaciones afectivas y familiares, y su expresión en Romeo and Juliet.

Enfocada desde el complejo punto de vista de las relaciones familiares y afec-

5. Vid. Irving Ribner, **Patterns in Shakespearean Tragedy**, London, Methuen, 1971 (1960), pág. 26.

6. Leslie A. Fiedler, **The Stranger in Shakespeare**, St. Albans, Paladin, 1974, pág. 16.

7. Esteban Pujals, **Drama, pensamiento y poesía en la literatura inglesa**, Madrid, Ediciones Rialp, 1965, pág. 89.

tivas entre los sexos, **Romeo and Juliet** está compuesta y estructurada con ayuda de los siguientes temas:

a) La mecánica por la que un individuo puede contraer matrimonio. Observamos dos procesos, que son correlativas resonancias de esos mismos procesos en el mundo isabelino:

—Casamiento al que se llega tras un amor **honesto**; los individuos eligen sin otras consideraciones que la atracción y afecto mutuos.

—matrimonio por conveniencia («Smithfield match»), que fijan los padres, haya o no un amor previo a la unión convenida⁸.

Tales prácticas implican un doble código. El primero debe denominarse, con diversos autores, código del **amor romántico**; el segundo responde a lo común-

8. El nombre de **Smithfield match** proviene de Smithfield, un descampado a las afueras de las murallas londinenses que en tiempos de Shakespeare servía como lugar de mercado de vacas y caballos. El carácter mercantil del casamiento quedaba así reflejado en la expresión popular. Vid. sobre el casamiento de conveniencia J. Díaz García **El Orden Familiar en W. Shakespeare**, op. cit., parte primera, capítulo III, págs. 321 y ss. Las razones que movían a estos enlaces eran varias:

a) Mejorar las relaciones entre dos familias (o Estados).

b) Impedir que la Corona o sus «concesionarios» se adueñaran de las posesiones del niño sin casar, a la muerte de sus padres.

c) Llenar las arcas de la familia. Los padres ponían un determinado precio a sus hijos e hijas. Como señala Maurice Ashley, «Love and Marriage in Seventeenth Century England», (**History Today**, vol. VIII, Oct. 1958, págs. 667-67, 668):

The daughter was given a dowry or portion, over which her future husband would obtain complete control; but the son about to marry had, in return, to provide his future wife with a «jointure», that is to say, property that would yield her a fixed income in the event of his death.

d) La obligación que tenían los padres de casar a sus hijos. Los libros de conducta doméstica y los sermones sobre la familia insistían en señalar como deber de los padres el procurar casamiento a su prole, aunque criticaban también el excesivo o exclusivo celo económico en los padres. Como señala oportunamente C.L. Powell, op. cit., pág. 15.

The duty of parents to provide for their children in marriage is so clearly expressed in the domestic conduct books of the time that it is only fair to suppose that the impulse to settle them as soon as possible proceeded in most cases from worthy motives (...) (and not) (...) for financial considerations only.

e) El deseo de alcanzar «a kind of immortality in the continuation of the family name in a son, (which) became a passion, and a powerful motivation to the exercise of parental control in marriage», en palabras de K.T. Rowe, op. cit., pág. 43.

Vid. sobre este particular, además de las reseñadas, las siguientes obras: Robert Burton, **The Anatomy of Melancholy** (London, J.M. Dent and Sons, 1978) quien ofrece unas páginas antológicas sobre **Smithfield matches**, en «The Third Partition», págs. 235 y ss. L. Stone, op. cit., **passim**, y Robert B. Pierce, **Shakespeare's History Plays, The Family and the State**, Ohio, Ohio State Univ. Press., 1971, págs. 7-9.

mente sancionado con el beneplácito social, en una Inglaterra piramidal donde los esquemas patriarcales respaldaban la autoridad de los padres.

b) El tema del comportamiento y relación entre los sexos. Las relaciones afectivas nos permiten distinguir tres modelos diferentes, asimismo «trasladados» de la cultura y práctica diaria isabelinas:

- amor como algo puramente físico, obsceno y material; relación a la que se hace referencia en esta tragedia, por lo general, de forma cínica.
- amor-idólatra, que conlleva la idealización y virilización de la mujer, según los esquemas del denominado **amor cortés**.
- amor **humanizado, honesto**, que conduce al matrimonio.

Estas tres variaciones sobre el tema del amor (relación afectiva) cumplen distintas funciones en la tragedia. Las dos primeras, servirán para definir y matizar por ausencia y/o presencia de rasgos la naturaleza de la relación amorosa entre Romeo y Julieta.

c) El esponsal entre Romeo y Julieta, práctica común de la época. Esponsales **de futuro** y **de praesenti** son reconocidos como **casamientos**, verdaderas uniones inviolables, aunque sujetos a ciertos condicionamientos y matizaciones socio-legales⁹.

d) La socialmente frecuente práctica del casamiento clandestino, que realizan los jóvenes en la celda de Fray Lorenzo.

e) La conjugación dramática del tema **juventud-vejez**, que añade una variación complementaria sobre la conducta de jóvenes y viejos, de hijos y padres. Entre otros ejemplos, recordemos la nostalgia del viejo Capuleto por sus años mozos, así como su conducta de joven; o la relación de amor entre Romeo y Julieta contrastada con las luchas de familia.

f) La relación entre los **planos familia y república** de la cosmovisión isabelina,

9. Vid. sobre **spousals**, especialmente, la obra de Henry Swinburne, **A Treatise of Spousals, or Matrimonial Contracts**, London, S. Roycroft for Robert Clavell, 1686. El autor, «Judge of the Prerogative Court of York», escribió el tratado hacia 1600, que no se publicaría hasta 62 años después de su muerte. Consúltense asimismo F.J. Furnivall, ed., **Child-Marriages, Divorces, & Ratifications, etc. In the Diocese of Chester, A.D. 1561-6**. «Published for the Early English Text Society by Kegan Paul, Trench, Trübner and Co.», London, 1897, especialmente su introducción. De gran interés son también las obras citadas de C. Camden, págs. 84-91, y Lu Emily Pearson, págs. 311 y ss. Dos estudios sobre estos temas aplicados a la obra de W. Shakespeare son los de J.C. Maxwell, «**Measure for Measure: The Play and the Themes**», en **Proceedings of the British Academy**, 1974, págs. 199-218, y el de Ernest Schanzer, «The Marriage-Contract in **Measure for Measure**», **Shakespeare Survey**, 13,81, 1960, págs. 81-89. Consúltense una discusión amplia del tema en J. Díaz García, op. cit., primera parte, capítulo III, págs. 300-319.

en donde asistimos a una transgresión del orden en el Estado (de la misma forma que los hijos llevan a cabo una transgresión del orden familiar cuando Julieta rechaza un casamiento convenido por los padres y se casa **por amor**).

g) El tema general de mujer **versus** hombre, hembra **versus** varón. Apreciamos una distinta valoración y un doble tratamiento de lo que hace y lo que puede hacer el hombre y la mujer, traslado a la escena de lo mismo que ocurría en la sociedad que circunda al teatro, en la que existía lo que conocemos como «Double Standard» socio-moral¹⁰.

h) La puesta en escena de la patriarcal supremacía y autoridad del padre-marido-señor, enfocada en **Romeo and Juliet** en el núcleo familiar de los Capuletos.

Además de estos temas directamente relacionados con las conductas entre los componentes de la familia y con las relaciones entre los sexos, hallamos en esta tragedia el importante tema del **destino** y la **malaventura** («Fate-Fortune») que aparece como un «extrahuman social order» que, en última instancia, funciona como **brazo ejecutor** que penaliza una serie de transgresiones en el orden social, político y familiar, y que está íntimamente enlazado al tema de la **justicia poética**.

En el texto de **Romeo and Juliet**, en efecto, los temas señalados constituyen el entramado principal de la obra, y se trenzan mediante un artificioso y cuidado juego de contraposiciones. Es sobradamente conocido que esta tragedia «develops round a series of paradoxes», y que en ella abundan las antítesis¹¹. La disposición del sintagma dramático está elaborada de tal forma que todo parece, como señala Nicholas Brooke¹², que con ella Shakespeare está intentando «a formal exercise in romantic tragedy». Sobre el telón de fondo de una sociedad donde las relaciones familiares y afectivas están tan claramente ordenadas en lo que puede denominarse la ortodoxia predominante, **Romeo and Juliet** resulta, como se ha indicado, un trasunto artístico de la temática sentimental y familiar en su doble manifestación ortodoxa y contracultural para el mundo isabelino. Ahora bien, el funcionamiento de tales prácticas y principios no responde en esta tragedia a un planteamiento dramático simplista, de tipo maniqueo. Quiero decir que las dicotomías **bien-mal**, o conductas-que-acatan **versus** conductas-que-transgreden no aparecen salomónicamente precisadas en **Romeo and Juliet**, con claros papeles

10. Vid. L. Stone, op. cit., págs. 484, 501-507, 543-545, 616 y 637.

11. Consúltese N. Brooke, **Shakespeare's Early Tragedies**, London, Methuen and Co., 1968, pág. 87; y G. Bullough, op. cit., loc. cit., 277.

12. Op. cit., pág. 81.

de «buenos» y «malos». Mediante una precisa técnica de distanciamiento, nuestro dramaturgo está en efecto realizando un ejercicio formal, una artificiosa composición dramática que le permite inhibirse de formular una lección moral. Todo ocurre como si Shakespeare estuviera contando un cuento escrito por otro y del que él fuera tan sólo el compositor que le está dando forma dramática. EL balance final ha de hacerlo el espectador.

Quisiera destacar ahora, en este sentido, uno de los rasgos lingüísticos de la expresión y composición dramática en **Romeo and Juliet**: el uso de la **antítesis**. La referida contraposición se presenta a menudo entre dos **elementos signícos** del discurso dramático (**signos** que pueden ser dos **escenas** completas, dos **acontecimientos** o dos **conductas** diferentes, o bien dos **temas** generales, e incluso dos **palabras**); antítesis de elementos que contribuyen a crear un **equilibrio** de tipo socio-moral. La definición de este recurso retórico como «con relación a una cosa, otra completamente opuesta o que tiene cualidades opuestas» expresa precisamente lo que ocurre, cuando, como espectadores, consideramos algunos aspectos de la obra como, por ejemplo, en las escenas I.ii y III.iv. En ellas se recogen distintas actitudes respecto al tema del casamiento por conveniencia o «Smithfield match», actitudes antitéticas en un mismo personaje: el padre Capuleto. Por un lado, en I.ii, Capuleto no accede al contrato que Paris propone y pide a éste que antes gane el corazón de Julieta. Pero, más tarde, en III.iv, las circunstancias han cambiado y Capuleto arregla el casamiento por conveniencia que impondrá a su hija. La conducta del padre resulta paradójica y nuestra valoración de su autoritarismo debe hacerse confrontando ambas escenas. De esta forma, el balance final de la conducta del padre queda determinada por la antítesis **padre-liberal—padre patriarcal autoritario**, y cada una de estas dos estimaciones se contrastan y mitigan recíprocamente. Podemos tomar otros muchos ejemplos de tales tratamientos retóricos, pero consideremos sólo uno más para complementar lo anterior. En la obra contemplamos, por una parte, un **casamiento clandestino** (un **abuso** y una **falta** al orden establecido en la ortodoxia patriarcal), enlace que resulta mal visto tanto en Inglaterra como en el esquema social de Verona. Pero, por otro lado, asistimos al mercantilista contrato de un **casamiento convenido** (convenido por los padres e impuesto a los hijos —a Julieta— que lo consideran asimismo un **abuso** contra la libertad individual). El código social es, así, contrapuesto al código individual; el código patriarcal de suprema autoridad del padre-marido-señor, resulta, asimismo, contrapuesto al código liberal del **amor romántico**. El balance moral es ambiguo: ambos casamientos son ortodoxos y heterodoxos a un tiempo, según el prisma desde el que se contemple. Observamos cómo la retórica establece un contrapeso de culpabilidad que oscurece una clara definición —y lección— moral.

CÁNTICOS. Relaciones afectivas entre los sexos. Apreciaciones generales.

La importancia de la temática sentimental y amorosa en **Romeo and Juliet** no precisa de nuevo énfasis. Esta obra, como señala Nicholas Brooke, es «the tragedy of romance, or of love», además de ser «domestic, romantic, comic»¹³; otro crítico disiente en parte sobre esto último, y afirma que la obra no es tal **tragedia** del amor sino su himno triunfante¹⁴. «In this play love becomes the teacher of society», leemos en otro lugar¹⁵. Escuela del amor, **Romeo and Juliet** es, por antonomasia, la tragedia de la relación amorosa entre los sexos.

Como he adelantado sucintamente, las relaciones afectivas entre hombre y mujer aparecen en esta temprana tragedia de Shakespeare con tres modulaciones bien diferentes. La primera es una relación basada únicamente en el sexo, en la que el «amor» se inicia y se consume en la atracción física del macho y la hembra. Por otra parte, y contrapuesta a ésta, se desarrolla la temática de la relación amorosa típica del **amor cortés**: en palabras de M.M. Mahood, «the contrary relationship of the sexes: man's courtly subjection to women's tyranny»¹⁶. Finalmente, pretendo diferenciar de los dos modelos anteriores la relación afectiva entre los jóvenes protagonistas. Cada una de estas tres modulaciones reciben un tratamiento diferente dentro de la obra, y cumplen funciones distintas. Lingüísticamente, su expresión viene dada, respectivamente, por el lenguaje obsceno («bawdy»), por «the numbers that Petrarch flowed in», y por los rasgos de los parlamentos entre Romeo y Julieta, que precisaré oportunamente. El **Esquema 1**, que se inserta al final de este ensayo, podrá ayudar a una apreciación global de estos tres modelos.

Si se acepta esta esquematización inicial, nos encontramos, pues, con estas tres variaciones sobre el tema de las relaciones afectivas. Aparece, por un lado, la relación únicamente sexual y el juego denotación-connotación «bawdy»; y, por otro, la afectividad no correspondida entre el **amante-esclavo** y la **midons**, que permanece **ausente** ante la **queja**, la **melancolía** y la **servidumbre** expresa con el lenguaje del **amor cortés**. Estos dos modelos, pienso, funcionan como dos con-

13. *Ibidem*. Prescindiendo, por el momento, de otras posibles «definiciones» de esta tragedia.

14. Charles D. Herford, **Shakespeare's Treatment of Love and Marriage, and Other Essays**, London, T. Fisher Unwin, 1921, *passim*.

15. Donald S. Stauffer, «The School of Love: **Romeo and Juliet**», recogido en Alfred Harbage, **Shakespeare. The Tragedies**, Englewood Cliffs, N.J., Prentice-Hall, **20th Century Views**, 1964, págs. 28-33. Consúltese E. Pujals, *op. cit.*, sobre este particular.

16. M.M. Mahood, **Shakespeare's Word Play**, London, Methuen, 1957. La cita es de su ensayo «Word-play in **Romeo and Juliet**» contenido en **Shakespeare's Tragedies**, edición preparada por Laurence Lerner, Harmondsworth, Penguin, 1974 (1963), págs. 17-35, pág. 21.

ductas y propuestas posibles que eran frecuentes en la sociedad isabelina circundante y que, en la obra, se ciernen al acecho alrededor de la relación afectiva entre Romeo y Julieta acompañándolos hasta umbrales muy precisos, como veremos seguidamente. Parece como si el dramaturgo estuviera definiendo la relación Romeo-Julieta (la naturaleza de su afecto y propósito) por rasgos diferenciales con las relaciones Macho-Hembra y Romeo-Rosaline, ambas, manifestaciones afectivas **extremas** (animalizada e idealizada, respectivamente, para la época) de una relación afectiva en Romeo-Julieta que parece presentarse como modélica y equidistante.

En efecto, según se desprende del juego dramático de contraposiciones, la unión de la pareja en el **plano bestial** de la relación **amor-sexo** se da únicamente en lo que la cosmovisión isabelina definiría como el nivel animal del hombre¹⁷. El planteamiento del **amor cortés**, por otra parte, anula la posibilidad de la unión, por definición. El vínculo amoroso entre hombre y mujer, parece desprenderse del planteamiento de la tragedia, sólo se realiza en plenitud en la relación Romeo-Julieta, que es un equilibrio entre los dos modelos citados por cuanto que no es **relación animal** ni **culto de diosas**, sino relación hombre-mujer en el más real y humano y completo sentido de la palabra. La gran paradoja de **Romeo and Juliet**, y la gran **tragedia**, es que esta relación sentimental (que no produce náuseas ni adoración, como diría un autor de libros de conducta doméstica, en voga por entonces) se tenga que extinguir con los amantes. Si queremos buscar **justicia poética** en el desenlace tendremos que contraponer esta **honest**a relación amorosa que lleva al casamiento no frente a los otros dos modelos afectivos sino frente al otro gran **término** de la **tensión ética** de esta obra: la autoridad paterna en el núcleo familiar y el **abuso** del casamiento forzado; y aún así, con ciertas matizaciones, como veremos más adelante. Y ello es así porque las relaciones Macho-Hembra y Romeo-Rosaline aparecen en la obra **rechazadas** o, al menos, **superadas**, por la otra relación dentro del código del **amor romántico**. Y la **tragedia** surge cuando contraponemos ese código romántico que sanciona como bueno y deseable un «honorable love leading to marriage» frente a las normativas éticas que regulan las conductas en el seno familiar. Por muy humano, real, honesto, puro y bienintencionado

17. Modernamente, el denominado «Elizabethan World Picture» ha sido estudiado y presentado, en aproximaciones complementarias, por, entre otros, los siguientes autores: Arthur O. Lovejoy, **The Great Chain of Being**, New York, Harper and Row, 1965, primera edición en Harvard Univ. Press., 1936. E.M.W. Tillyard, en un ya clásico y magnífico tratamiento del tema, **The Elizabethan World Picture**, Harmondsworth, Penguin, 1963 (1943). Consúltese, asimismo, B.L. Joseph, **Shakespeare's Eden**, London, Blandford Press, 1971; y C.S. Lewis, **The Discarded Image**, London, C.U.P., 1967 (1964). Un buen artículo que incide sobre la cosmovisión isabelina es el de W.R. Elton, «Shakespeare and the Thought of His Age», en **A New Companion to Shakespeare Studies**, ed. de K. Muir y S. Shoenbaum, C.U.P., 1971, págs. 180-198. Finalmente, vid. **Shakespeare Survey**, 17, que contiene una excelente colección de artículos sobre este tema.

que sea el amor entre Romeo y Julieta, podemos concluir, la **falta** está en el esponsal y el casamiento clandestino sin conocimiento ni visto bueno paternos que lo culmina. Lo que hacen estos dos jóvenes amantes son hechos condenables en el esquema patriarcal de la sociedad isabelino-jacobea; y, quizás, también en **Romeo and Juliet**.

Señala A.P. Rossiter en su excelente **Angel with Horns** que la antítesis de la actitud de aversión hacia el sexo que aparece en los dramas de Shakespeare

is nowhere a normal acceptance of sexuality in human love. It is either, sigue este autor, a glorifying idealization, or a glorified sensuality, as hyperbolic as the idealism and as little in touch with the real love of a real woman. We are shown extremes, with a kind of blank between(...) ¹⁸.

Yo debo decir en este sentido que, mientras que el tríptico metafórico de Rossiter presenta un óvalo en blanco, al menos para el caso de **Romeo and Juliet** habría que situar en ese lugar central la relación entre los amantes veroneses. Es cierto, como concluye M.A. Conejero, que Shakespeare por lo general prefiere «el juego en que nunca triunfan los amantes» ¹⁹, y que esto parece ser lo que sucede en **Romeo and Juliet**. Pero, aunque en mis conclusiones sobre esta obra no figura la de considerarla como un himno triunfante al amor, estimo, sin embargo, que el modelo Romeo-Julieta equidista de los dos extremos que ocupan las relaciones Macho-Hembra y Romeo-Rosaline (las cuales muy bien podrían tomar los apelativos que Rossiter aplica a su tríptico ideal), y está siendo propuesta como relación que conjuga los rasgos hiperbólicos idealizantes o animalizantes, como relación afectiva donde hallamos el «real love of a real woman». En **Romeo and Juliet**, como vemos en el referido estudio de M.M. Mahood, y como M.A. Conejero ha expresado acertadamente, «el nivel argumental (reúne) a la pareja de forma un tanto excepcional en Shakespeare» ²⁰.

Conviene, pues, considerar detenidamente ahora ese doble modelo Macho-Hembra y Romeo-Rosaline, y verlos en sus relaciones de contraste y equilibrio con el modelo Romeo-Julieta. Ello permitirá precisar si la relación última está o no libre de los **excesos** que los otros dos modelo implican.

La relación escenario-espectador es en esto fundamental. Si los personajes **no saben**, nosotros sí que sabemos. El ambiente de amor-sexo funciona como una campana que se cierne sobre Romeo y Julieta, que aparecen en una sociedad (ve-

18. A.P. Rossiter, **Angel with Horns**, London, Longman, 1970, pág. 205. Citado también por M.A. Conejero, op. cit., pág. 135.

19. Op. cit., pág. 141.

20. M.A. Conejero, op. cit., pág. 40.

ronesa e isabelina, a un tiempo) donde la relación sexual domina y contamina. Sobre el propio Romeo, además, tenemos su previo itinerario de esclavitud por la inaccesible **midons** Rosaline, según fórmulas cortesananas y librescas que prevalecen en la época. El espectador-oyente recibe información desde la escena. Desde que se ven a los amantes juntos, en I.v, la información que se va recibiendo desde las tablas presenta el tipo equilibrado y equidistante de relación que los enlaza, pero ello habrá de ir siendo cuidadosamente tamizado y contrapesado con lo que sabemos de los otros tipos de relación afectiva (no vaya a ser que la de ellos sea simplemente «glorifying idealization» o «glorified sensuality», que diría Rossiter). Parece que Shakespeare hubiera creado estos ambientes obscenos y cortesanos (o cortesananos, a veces) para sembrar la duda y al tiempo, para que, una vez disipada, contemplemos la **honestidad** de una atracción amorosa que quiere terminar en casamiento. Desde que vemos iniciarse el «romance» podríamos preguntarnos si no será el mismo Romeo-Rosaline el que ahora parece un nuevo Romeo con Julieta; y, en el mismo sentido, si no será el deseo sexual la única querencia que los acerca. Veamos primeramente el modelo Macho-Hembra y su manera de aparecer en la tragedia.

HEMBRA. La relación amor-como-sexo en ROMEO AND JULIET.

En la línea sintagmática de esta obra, la relación **amor-sexo** trasladada por medio del lenguaje obsceno (lo «bawdy») hace acto de presencia hasta que deja de ser funcionalmente necesaria. Obsérvese cómo lo «**bawdy**» y las referencias a relaciones sexuales-animales entre hombre y mujer desaparecen fundamentalmente en II.v. Esta escena termina con un parlamento de la nodriza dirigido a Julieta, con aquellas palabras que cierran el tema sexual: «your love/ Must climb a **bird's nest** soon when it is dark», II.v. líneas 74-75²¹. Inmediatamente comienza la escena del casamiento clandestino en la celda de Fray Lorenzo, I.vi, y termina el segundo acto. Una vez casados los amantes, el fantasma de que la relación hubiera quedado en un plano sexual abandona el escenario: la unión sexual quedará **santificada** por este casamiento, a pesar de su carácter clandestino. Como se puede demostrar, tales casamientos eran válidos en la época **ante los ojos de Dios**, el principal testigo en la ética protestante²². Lo obsceno y la relación amor-

21. Las expresiones **bawdy**, bien connotadas bien denotadas, las subrayo. Vid. Eric Partridge, **Shakespeare's Bawdy**, London, Routledge and Kegan Paul, 1968; y E.A.M. Colman, **The Dramatic Use of Bawdy in Shakespeare**, London, Longman, 1976 (1974), estudiosos en los que baso mis apreciaciones sobre el lenguaje obsceno.

22. Vid. J. Díaz García, **El Orden Familiar en W. Shakespeare**, op. cit., primera parte, capítulo III, págs. 305 y ss. Sobre este particular, señala H. Swinburne, op. cit., pág. 87,

Albeit there be no Witnesses of the Contract, yet the Parties

sexo ya no existen como una posible finalidad de la relación Romeo-Julietta, como elemento que sugiera esa **salida** a la relación. Y la obra traslada su foco de atención por otros temas y otros derroteros; los amantes han seguido otro comportamiento sentimental: el que conduce al matrimonio. La densa atmósfera **bawdy**, sin embargo, ha venido hasta Il.v constituyendo uno de los **leitmotifs** de **Romeo and Juliet**, como sabe quien esté familiarizado con la obra; ha venido **envolviendo** a los amantes, y sirviendo de **pórtico** y contrapunto a los distintos pasos que han ido marcando su relación. Estos son los principales momentos:

Li.líneas 1-35. La obra propiamente dicha es precedida por un soneto, que, a manera de prólogo, subraya y anuncia los acontecimientos que han de seguir. Se trata de un recurso común en la dramática isabelina, que hace la primera **entrega** sintetizada del drama. Cuando este enlutado y solitario prólogo desaparece, el tema de la lucha entre las dos familias ocupa el escenario. La ordenación que conlleva la forma del soneto contrasta con la rítmica y viva **prosa** del desorden del comienzo de la tragedia. El inmediatamente introducido tema de la lucha entre Capuletos y Montescos nos indica que algo va mal en la **república** de Verona. Este desorden inicial (uno de los que al final, según el repetido esquema de la dramática shakesperiana, habrá de recomponerse y ordenarse) aparece yuxtapuesto y complementado al desorden que, para la heterodoxia de la época implica la relación basada únicamente en el placer físico. La rivalidad de las familias, con sus luchas y desórdenes, es manifestación y obra de la parte bestial y animal del hombre, dice la cosmovisión isabelina. También es bestial la sola relación del sexo y el placer. Lingüísticamente, lo obsceno enlaza con lo belicoso; casi puede decirse que nace de ello.

El inicial juego de palabras sobre «coals/colliers/choler/collar» (líneas 1-5) va preparándonos para toda la carga de equívocos de las líneas que analizo aquí, (1-35). Lo belicoso-familiar ocupa la comunicación (1-14), y la palabra empieza a ir jugando con el doble significado. Intencionadamente, el texto se puebla de disemias y ambigüedades: una misma forma sirve de referente a cuestiones de rivali-

having verily (though secretly) Contracted Matrimony, they are very Man and Wife.

La cuestión a tener en cuenta es, como subrayo, que la unión tenía lugar «ante los ojos de Dios». Ya el arzobispo Crammer, sesenta años antes de **Romeo and Juliet**, había dejado claro este punto. En una carta suya a Cromwell, hacia 1538, se lee:

I and my doctors that are now with me are of this opinion, that this matrimony contracted «per verba de praesenti», is perfect matrimony before God.

(La cita de Crammer la recoge F.J. Furnivall, op. cit., pág. xlviii, nota 2).

dad familiar y, al mismo tiempo, ofrece **otra lectura** en el plano de lo obsceno y las relaciones amor-sexo. El proceso, desde 1 a 35, es el siguiente:

a) Parlamentos que denotan o connotan **rivalidad familiar** (hasta líneas 13-14).

b) Parlamentos que primariamente son referentes de rivalidad familiar pero que encierran un doble significado que connota lo obsceno y enlaza con la relación amor-sexo. Ejemplo:

Sampson.—(...) I will take the wall of any man or maid of Mantague's.

Gregory.—That shows thee a weak slave; for the weakest goes to the wall.

Sampson.—'Tis true; and therefore women, being the weaker vessels, are ever thrust to the wall.

(l.i.13-18)

E igualmente, observamos este surgir de lo obsceno desde referentes **rivalidad familiar** unas líneas más adelante (Cfr. «... the heads of the maids or their maidenheads»).

c) Parlamentos que únicamente son referentes del mundo de lo obsceno y la relación amor-sexo. Lo que podemos observar desde «(to cut) their maidenheads» (27-28) hasta «I am a pretty piece of flesh», línea 31.

d) En el «Draw thy tool» de Gregory, línea 33, hallamos el proceso lingüístico inverso al señalado con (b) en esta esquematización: desde un significado primario «bawdy» se pasa de nuevo al tema de la lucha; llegan dos Montescos, y las palabras de Sampson sirven de enlace ahora con el tema de la rivalidad familiar y la lucha: «My naked weapon is out», dice, en línea 35.

Esta equivocidad, que aquí vemos a un nivel de palabras y frases, aparece también, como he adelantado, en otras unidades signicas de la obra, sobre lo que será preciso volver.

Lo obsceno y lo belicoso, como vemos, constituyen la obertura sutilmente trenzada de **Romeo and Juliet**. Ambos son **temas** de la obra, ambos implican **desorden**, y crean esta atmósfera caótica que originan las conductas heterodoxas de los ciudadanos en el **plano** del Estado y de los individuos en el **plano microcósmico** (el hombre); y ello tanto en el mundo creado por el arte en Verona como en el mundo real del Londres de 1596. Lo obsceno y lo belicoso-familiar conllevan **faltas** para los códigos de aquella cosmovisión, implican **conductas desordenadas**, son, en definitiva, producto no de la parte racional del hombre sino de su parte animal.

Recordemos cómo el príncipe Escalus cuando irrumpe con su famoso parlamento «Rebellious subjects... etc.»(líneas 84 y ss.) se dirige a los contendientes con las palabras «You men, you beasts...».

El lenguaje obsceno es introducido tan tempranamente en **Romeo and Juliet** por una serie de razones. En principio porque sirve como tema-enlace con el de la lucha entre familias. En segundo lugar porque contribuye a insertar en la obertura de la obra el tema de la conducta desordenada (que habrá de modularse en diferentes variaciones por toda ella, siendo, quizá, el principal **leitmotif**). Finalmente porque introduce este tipo de relación entre los sexos que irá actuando como contrapunto respecto de los otros dos modelos señalados: el amor-idolatría de Romeo-Rosaline, y el amor entre Romeo y Julieta. Esta última relación va escoltada y **enturbiada** por las otras relaciones, como se ha indicado, y, así, la escena primera de la tragedia comienza con el modelo macho-hembra para terminar con el blando y melancólico Romeo de la relación amor-idolatría.

I.iii. De esa escolta obscena que envuelve a los protagonistas hallamos aquí un magnífico ejemplo. Comprobamos cómo **I.iii** comienza con

Lady Capulet.— Nurse, where's my daughter? Call her forth to me.

Nurse.— Now, by my maidenhead at twelve year old (...).

I.iii.1-2

y que en esta escena es la nodriza (su cuarta palabra en la obra es «maidenhead») quien incorpora al lenguaje **bawdy** y la relación macho-hembra. Julieta está a punto de hacer su entrada, precedida por este lenguaje. Escuchemos. Sólo va a hablar tres veces (con siete de las 106 líneas que describen el encuentro). Observamos la **preparación intencionada** de la situación a la que llega en diversos detalles:

—en el intencionado juramento de la Nodriza («maidenhead»).

—en la incorporación a la caracterización de Julieta de la anécdota de su caída cuando niña, casualmente relatada por la Nodriza. Escuchémosla:

And then my husband.

. took up the child.

«Yea», quoth he, «dost thou fall upon thy face?

Thou wilt fall backward when thou hast more wit;

Wilt thou not, Jule?». And, by holidam,

The pretty wretch left crying and said, «Ay».

To see now how a jest shall come about!.

(**I.iii.39-45**)

El relato de la Nodriza está **intencionadamente** creando un ambiente obsceno en relación con Julieta (podemos pensar que el paradigma anecdótico de Julieta tenía **otros relatos**) y sembrando la duda en torno a su conducta. Shakespeare, sin embargo, **elige** esta anécdota. Y los ecos de la risa y el relato de la Nodriza aún habrán de repetirse y escucharse, poco más adelante, en el reiterado parafraseo y en la moraleja final (líneas 47-48, y 55-58). Para la Nodriza, desposarse significa algo en muy estrecha relación con el «fall backward», y es revelador que la graciosa caída juvenil sea traída en esta forma («To see how a jest shall come about!»). La duda está sembrada, podemos interpretar. El espectador deberá discernir las diferencias de comportamiento. Si las hubiere.

Escena I.iv. Camino del baile de los Capuletos, la aparición en escena de Mercutio, junto a Benvolio y Romeo, da ocasión para nuevas contraposiciones de distintas relaciones entre los sexos. Romeo sigue expresando su amor-idolatría en antítesis y juegos lingüísticos propios del **amor cortés**. Trenzado con las características del modelo Romeo-Rosaline vemos ahora el concepto pragmático y cínico de amor en Mercutio (pensemos que los amantes se encontrarán en el baile dentro de un momento). La manera lingüística de sincoparse las dos actitudes y los dos modelos es, asimismo, a base de disemias de frases y palabras, a base también de dilogías. Eric Partridge con su **Shakespeare's Bawdy**, y E.A.M. Colman, en su **The Dramatic Use of Bawdy in Shakespeare**, nos sirven de gran ayuda en estos comentarios. Mientras que Romeo sigue el itinerario lingüístico que define su amor por Rosaline, Mercutio juega al doble sentido, recogiendo palabras y sentidos en los parlamentos de Romeo y trasladando sus referentes a significados **bawdy** del modelo amor-sexo en ocasiones. Léanse atentamente las líneas del I.iv.14-28, para comprobar el doble juego con

burden, línea 22, en Romeo y

burden, línea 23, en Mercutio,

(un mismo **referente** para distintos **referidos**) donde el término en este último personaje adquiere el significado de «to apply weight, and perhaps pressure, during coitus» (Colman). O el doble significado entre

pricks, línea 26, en Romeo, y

pricks, línea 28, en Mercutio,

par éste sobre el que señala E.A.M. Colman «Clearly Romeo (...) intend(s) no bawdy: Mercutio (...) intend(s) much»²³.

23. (E.A.M. Colman, op. cit., págs. 186, y 209. Glosario, bajo **burden**, y **prick**. Consúltese también Eric Partridge, op. cit., Glosario.

Mercutio, nos dice un crítico,

appears in early versions of the tale as what is significantly known as a lady-killer, and his dramatic purpose at this moment of the play is to oppose a cynical and aggressive idea of sex to Romeo's love-idolatry²⁴.

El sentimiento de Romeo por Rosaline queda así **expuesto** dramáticamente, y contrastado con el concepto de amor en Mercutio, y la interpretación final en forma de glosa que va a hacer Mercutio de la naturaleza de la relación Romeo-Rosaline (tanto aquí como en escenas sucesivas) viene a definir indirectamente la verdadera naturaleza del amor-idolatría: una melancolía blanda y exagerada producida por la imposibilidad de poseer sexualmente a la **midons**. Mercutio reduce toda relación afectiva a la que vengo denominando **macho-hembra**; y esta reducción afectará tanto al modelo Romeo-Rosaline como a la inminente relación Romeo-Julietta. Como indica T.J.B. Spencer, Mercutio «is one whose brilliant intelligence seems to make ridiculous an all-absorbing and exclusive passion based upon sex»²⁵. Sin embargo, sabemos que su cínico y práctico concepto de la relación entre los sexos viene determinado por un escondido desencanto por saturación. La caracterización de Mercutio en **Romeo and Juliet**, nos recuerda el mismo T.J.B. Spencer, está basada en la que aparece en la versión que de la historia hizo William Painter en **The Palace of Pleasure**; y Painter presenta a este personaje como «of audacity among maidens as a lion is among lambs»²⁶. Mercutio, con más experiencia que Romeo, es, en cierto sentido, su antítesis. Su parlamento de **Queen Mab** es hiperbólico y premeditadamente sutil, pienso, si se considera el tipo de lenguaje que Mercutio emplea en otras partes de la obra. Este parlamento, que nos habla de la naturaleza irracional del amor, del ensueño del enamorado, nos cuenta cómo **Queen Mab**, «the fairies' midwife» (...) «gallops night by night/Through lovers' brains, and then they dream of love», (l.iv.70-71). Pero estos sueños de amor del enamorado, y toda la restante delicada y sobrenatural miniatura del mágico retrato, debe ser confrontada con los últimos versos del parlamento. **Queen Mab** es también

...the hag, when maids lie on their backs,
That presses them and learns them first to bear,
Making them women of good carriage.

(Ibidem, 92-94)

24. M.M. Mahood, op. cit., pág. 22.

25. T.J.B. Spencer, ed., **Elizabethan Love Stories**, Harmondsworth, Penguin, 1968, pág. 18.

26. Vid. T.J.B. Spencer, op. cit., págs. 18 y 56. Vid. también Kenneth Muir, **The Sources of Shakespeare's Plays**, London, Methuen, 1977, págs. 38 y ss.

La clara referencia obscena que conllevan estos versos culmina el parlamento y nos trae a la memoria el tema **bawdy** y la relación amor-sexo que acabamos de oír a la Nodriz. En efecto, el «When maids lie on their backs» de Mercutio evoca claramente el «fall backward» de la niña-Jule. ROmeo está en escena, junto a Mercutio, camino del baile, rodeado por este modelo de relación macho-hembra que Mercutio pretende ver en su amor-idolatría. Julieta, por su parte, está **fuera**, pero la palabra hace ella una **ausencia presente**. La evocación del «fall backward» funciona como una llamada que transporta a Julieta del **fuera** al **dentro** teatral. Los dos amantes se hallan rodeados por la «cínica y agresiva idea» de la relación macho-hembra. Se nos invita a pensar que cualquier relación afectiva que aparezca en escena habrá de pertenecer o bien al modelo amor-sexo o al código del amor-cortés. La que veremos entre Romeo y Julieta participará de ambos modelos y los trascenderá.

II.i., II.iv., y I.v. Dejando para posterior análisis la última escena del Acto I, que recoge el primer encuentro entre los dos amantes, el comienzo del Acto II presenta a Benvolio y Mercutio en un diálogo que ridiculiza el amor de Romeo y Rosaline. La función del lenguaje **brawdy** en II.i. es la de, por una parte, **cerrar** el primer encuentro en I.v., y, por otro lado, la de preparar el ambiente con tonos sexuales y groseros para la II.ii., que como sabemos será «la escena del balcón» entre los jóvenes.

El punto de vista de Mercutio sobre las relaciones entre los sexos sigue siendo expuesto al comienzo de este segundo acto. Pero ahora Mercutio está equivocado, **sabe menos que el espectador**, por cuanto todavía cree que Romeo sigue en su conquista amorosa por Rosaline. De esta forma toda la mordacidad e ironía que aplica a la relación amor-idolatría queda aplicada, indirectamente, a la nueva situación: Romeo suspira por Julieta, y nosotros, consecuentemente, podemos pensar si no será éste el mismo Romeo de siempre. El arte shakesperiano de enlazar lingüísticamente los temas se ve ejemplificado en II.i.6-21. Aquí contemplamos cómo la lengua salta desde la hipérbole burlesca del amor-idolatría al modelo obsceno amor-sexo. Mercutio, no contento con sencillamente **llamar** a Romeo, prefiere **conjurarlo**. La fórmula del conjuro es reveladora. Observemos el parlamento: Solicita Mercutio que Romeo aparezca en forma de suspiro. Le conjura por Rosaline..., por los ojos de Rosaline...; y desde «Rosaline's bright eyes» se detiene luego en su «high forehead and her scarlet lip»; sigue Mercutio, recorriendo la geografía de Rosaline, hacia «her fine foot», para moverse hasta su «straight leg»..., y desembocar maliciosamente en su «quivering thigh,/And the demesnes that there adjectent lie...», (II.i.6-20). La belleza femenina es descrita en ese tono jocosos, y el proceso de descripción acaba en lo puramente sexual. Lo obsceno, en efecto está

presente, y continúa por los restantes parlamentos de Mercutio en esta escena; compruébese el contenido **bawdy** en **to raise a spirit / stand / laid it / an open et cetera / Medlars / pop'ring pear**, etc., de II.i.24-38. La retórica del drama ha construido este prolegómeno para la magnífica escena del balcón que seguirá inmediatamente.

Cuando las escenas II.ii y II.iii transcurren, un nuevo juego de ridiculización del que se supone amor de Romeo por Rosaline y nuevas referencias al modelo macho-hembra van a ocupar el escenario, en II.iv. En esta escena la retórica va a enlazar a los personajes que manifiestan este concepto sexual y bestial de las relaciones afectivas de la pareja. Y se produce el **caréo** Mercutio-Nodriza, intencionalmente (no podía ser de otra forma) obsceno. Desde el «God ye good-den», línea 116, que recoge el doble significado «buenas tardes/partes pudendas» (en **den**) hasta el mundo evocado por el «Lady, lady, lady», de Mercutio, línea 150, que nos conduce a la conocida balada **Chaste Susana**.

El casamiento, clandestino, va a culminar la relación sentimental entre los amantes. Ya antes se ha celebrado entre ellos y su intimidad en el balcón el esponsal que los une, digamos, en primera instancia. La unión sexual tendrá lugar tras ceremonia ante fray Lorenzo. La posibilidad, pues, de que el modelo y la relación Romeo-Julietta resulte una relación únicamente sexual se desvanece. Consecuentemente, lo **bawdy** deja de cernirse en torno a los jóvenes, y la tragedia orienta sus tensiones hacia otros ámbitos. Ahora no hay duda: el modelo Romeo-Julietta es definitivamente distinto de los otros dos: a) distinto del amor-idolatría, puesto que en ese código no hay correspondencia de la dama, y Julieta sí que corresponde; b) distinto de la relación amor-sexo, ya que la atracción física entre Romeo y Julieta se verá realizada y consumada **dentro** de un casamiento que, aunque clandestino (éste es ahora otro cantar), sanciona tales relaciones sexuales como legítimas.

MIDONS. La relación amor-idolatría, Romeo-Rosaline, en ROMEO AND JULIET.

Pasar de lo obsceno al mundo idealizado de la **midons** orienta este estudio hacia otro modelo de relación distinto al vínculo y propósito afectivo entre Romeo y Julieta. Así como la Nodriza funciona en cierto sentido como antítesis de la protagonista, Rosaline, la **midons** ausente, por motivos muy distintos, puede también considerarse como antítesis de la joven Capuleto. De esta forma, la obra juega alrededor de **cuatro tipos de mujer** en relación con el amor, si incluímos en esta globalización, como creo que debe hacerse, a Lady Capuleto. Todas ellas pueden considerarse como trasuntos más o menos fieles a modelos literarios o reales del

mundo isabelino, y nos son presentadas con los siguientes rasgos principales:

- NODRIZA** —sostiene un concepto sexual y bestial de la relación amorosa, se lleve a cabo o no dentro del estado matrimonial.
—el casamiento para ella no es otra cosa que la ocasión para una ceremonia sexual (**la bestia de las dos espaldas**, que censuraban los guardianes de la época).
- ROSALINE** —funciona como la mujer idealizada, **midons** ausente, virilizada, inaccesible.
—sus rasgos dramáticos la presentan como mujer que no corresponde, típica de la literatura y cultura del amor cortés y ciertas prácticas cortesanas.
- LADY CAPULETO** —es un trasunto artístico de la mujer-madre, casada, que, una vez esposa y madre de familia, antepone unas cuidadosas consideraciones socio-económicas a la elección por amor del futuro cónyuge de la hija.
- JULIETA** —en mi opinión el **tipo menos imitado** de los cuatro, el más claramente hijo del arte de hacer comedias shakesperiano. Su concepción de la relación amorosa convierte a los otros modelos en casos extremos. Julieta
- apetece la unión sexual
 - es idealmente amada
 - quiere casarse
- estos rasgos de su caracterización resultan complementados por estos otros. Julieta.
- enlaza la unión amoroso-espiritual con la consumación física. Y ésta se realiza ortodoxamente, tras el ponsal y casamiento.
 - es amada idealmente, pero también ama; no es inaccesible como la **midons**: corresponde al amor; no imita a los modelos cortesanos.
 - se casa no por consideraciones económicas o sociales; afirma la voluntad del individuo de elegir a su pareja y casarse por amor.

Paralelamente, podríamos codificar los rasgos que caracterizan a los principales hombres en la tragedia, considerando su concepto de amor-casamiento que encarnan; y tendríamos, así, otros cuatro modelos diferentes:

- MERCUTIO —que sostiene el concepto cínico y sexual de la relación.
- ROMEO-
con-Rosaline —que imita el modelo del amor cortés.
- PADRE CAPU-
LETO (y PARIS) —escenifican la postura de la práctica del casamiento por conveniencia o **Smithfield match**.
- ROMEO-con-Julietta —que hallará «the real love of a real woman» y se casará con su amante elegida.

La relación afectiva que vengo denominando amor-idolatría tiene su encarnación retórica en Romeo-Rosaline. Ya hemos visto cómo Mercutio ironiza sobre el estado de **flaqueza** de este afeminado Romeo. La función de Mercutio en la obra va siendo la de fijar los dos modelos de relaciones intersexuales: el cortés-idealizado y el puramente carnal. Y en Mercutio vemos, en una magnífica e hiperbólica expresión lingüística, cómo el mundo ideal intelectualizado de la mujer virilizada es reducido a la apetencia carnal pura y simple. Mercutio **desvela** el verdadero propósito del aparato cortés: El altísimo castillo de la idolatría amorosa queda reducido al más puro naturalismo de la relación macho-hembra. El mundo de la Diana-diosa es retrotraído al mundo animal. La diosa y la bestia. Y, entre estos dos polos femeninos (en la cosmovisión isabelina, sobre- e infra-humanos, respectivamente) el hombre.

Además de esa irónica e hiperbólica caracterización que hace Mercutio principalmente del Romeo-con-Rosaline, hallamos en **Romeo and Juliet**, de manera sincopada, otros momentos que nos informan sobre los rasgos de tal modelo de relación entre los sexos²⁷. Ahora, sin embargo, quisiera destacar lo siguiente. Así como lo obscuro desaparece del sintagma dramático cuando deja de ser funcional (casamiento de Romeo y Julieta, como hemos visto), el modelo amor-idolatría termina para Romeo cuando se encuentra con Julieta. En adelante la diosa esquiva que no correspondía es sustituida por la mujer que corresponde; la virilización del modelo cortés desaparece sustituida por la femineidad encarnada en la protagonista. Vemos también cómo desde un Romeo afeminado y blando que habla «la lengua de Petrarca» pasamos a contemplar un Romeo más maduro, sin pose de

27. Ruego al lector que recuerde los siguientes:

- I.i.107-158 Caracterización «por síntomas»: Benvolio y Montesco-padre hablan del estado de Romeo.
- I.i.163-241 Benvolio y Romeo hablan del amor de éste por Rosaline. Hay en el diálogo huellas de que todo puede no ser más que una pose («where shall we dine?» línea 176), así como la posibilidad de que sólo exista una insatisfecha apetencia sexual de Romeo por Rosaline: Cfr. **mark**, línea 210, y «she'll not be hit», línea 211; y, asimismo, «she hath Dian's wit», línea 212. Para **mark** y **hit**, vid. Eric Partridge, op. cit.
- I.ii.85-104 Diálogo entre Benvolio y Romeo: «devota religión de mis ojos», Romeo, línea 91.

doliente y rechazado, más varonil; y creo que ello lo consigue por la **madurez** y realismo que muestra Julieta, y por aquella su feminidad. Desde el final del primer acto (baile, encuentro, soneto, y besos) hasta el final del acto segundo (escena del balcón, sponsal, y casamiento) Romeo está encartado en una relación sentimental de caracteres totalmente distintos al modelo Romeo-Rosaline. Ahora bien, Mercutio y Benvolio continúan **sermoneando** a Romeo: saben menos que el público. Sabe el espectador que ahora son otros los amores de Romeo y, por ello, no es aplicable a éste la definición que viene haciendo Mercutio desde comienzos del segundo acto. La tragedia está sincopada de tal manera que la verdadera relación sentimental entre los protagonistas (parece querer Shakespeare) debe verse como un equilibrio entre amor-idolatría y amor-sexo, como un aristotélico **punto medio virtuoso** que orienta a los amantes por el proceso que va desde un «*marriage of true minds*» hasta el casamiento de los cuerpos. La propuesta-Shakespeare **socializa** la unión amorosa.

NOCHE. La diosa y la bestia. Relación afectiva entre los protagonistas. El modelo Romeo-Julieta.

Me interesa ahora centrar la atención sobre el mundo privado de los protagonistas. El proceso de su relación sigue el esquema **encuentro-esponsal-casamiento clandestino-consumación carnal-separación-muerte**. Este primer plano analítico permite descubrir cómo la relación Romeo-Julieta se mantiene en tal intimidad, es un asunto tan privado de los dos amantes, que en su desarrollo constituye un mundo cerrado al resto de la obra, algo que no es inteligible para los demás o que desconocen, algo que los amantes no quieren explicar. El magnífico soneto shakesperiano que comienza en l.v.95 («*If I profane with my unworhiest hand*») parece ser un símbolo de tal relación hasta el final²⁸.

28. Por si el lector no tiene en este momento a mano su **Romeo and Juliet**, transcribo el soneto completo:

Romeo: If I profane with my unworhiest hand
 This holy shrine, the gentle sin is this:
 My lips, two blushing pilgrims, ready stand
 To smooth that rough touch with a tender kiss.
 Juliet: Good pilgrim, you do wrong your hand too much,
 Which mannerly devotion shows in this;
 For saints have hands that pilgrim's hands do touch,
 And palm to palm is holy palmers' kiss.
 Romeo: Have no saints lips, and holy palmers too?
 Juliet: Ay, pilgrim, lips that they must use in prayer.
 Romeo: O, then, dear saint, let lips do what hands do!
 They pray; grant thou, lest faith turn to despair.
 Juliet: Saints do not move, though grant for prayers' sake.
 Romeo: Then move not while my prayer's effect I take.
 (Thus from my lips, by thine my sin is purged), concluye, y (**Kisses her**).

Observemos la escena detenidamente. Palabras y actos contribuyen a destacar dos semas fundamentales: **mundo privado** y **enlace**. Intimidad de la palabra en voz baja; cercanía de ojos, de labios, de cuerpos; la mano queda trenzada en la danza con la mano; el juego de las frases es ondulante; los amantes comparten un soneto y las palabras brotan y se funden y se encabalgan y se resuelven unas con otras. Retóricamente, el enlace se lleva a cabo en la intimidad que ofrecen las fronteras de este modelo poético, y como en un mundo cerrado e incomunicado, desentendido del resto del mundo de Verona, vamos a ver transitar a los dos protagonistas. La Nodriza y el Fraile son tan sólo testigos periféricos o instrumentales del ámbito ocupado por ellos. Es, de nuevo, como si este modelo sentimental hubiera de estar protegido y aislado: por ser lo afectivo cuestión privada de los individuos, por ser el modelo propuesto como ideal de las relaciones entre los sexos, por tener que defenderse de los modelos extremos que atosigan y dominan las calles veronesas.

Ahora bien, podemos comprobar que tanto apetencia sexual y carnal como idealización intelectual se aprecian en Romeo-Julietta. Pero conjugadas de tal forma que todo acontece en un contexto que armoniza ambos extremos. Entre diosa virilizada y mujer animalizada y objeto, Julieta es, simplemente, mujer y femenina: diosa y bestia. En su relación con Romeo hallamos, en efecto, **la religión del amor** (las sutilezas lingüísticas que ofrece el soneto comentado es algo muy parecido, en palabras de Mercutio, a «the numbers that Petrarch flowed in»); y en otro lugar vemos la consumación sexual precedida de una franca, incontenida, pero delicada, manifestación de la pasión y deseo carnal en Julieta: «...I have bought the mansion of love/ But not possessed it...», nos dice en III.ii.26-27.

El amor entre Romeo y Julieta, que he llamado amor-humanizado, es el **amor romántico-honesto-que-lleva-al-matrimonio**, variación renacentista literaria del amor cortés, que he estudiado en mi referido trabajo sobre el orden familiar en W. Shakespeare²⁹. En síntesis, se trata de una relación afectiva libremente elegida en la que lo carnal aparece tras la unión matrimonial. Como nos indica en este sentido Leslie A. Fiedler, Shakespeare

apparently discriminated between two kinds of love, **amor purus** and **amor mixtus**; though (...) he believed even «pure» love to be necessarily physical, implying, besides the communion of souls, a sensual delight

29. Vid. J. Díaz García, *El Orden Familiar en W. Shakespeare*, op. cit., parte primera, capítulo III, págs. 335 y ss. Consúltese K. Thorpe Rowe, op. cit. El código del **amor romántico** era del agrado de la ortodoxia reinante sólo en lo que respecta al propósito de casamiento que culminaba el romance, que no en cuanto a la libre elección del esposo por amor si iba contra los planes paternos. La «legalización» y socialización de las relaciones sexuales dentro del matrimonio era lo que congratulaba a la moral de la época.

in the cheek, lip, all the lovely flesh of the loved one — so long as there was no actual penetration of flesh, no expenditure of seed³⁰.

Rasgos de este **amor purus**, definido así por Fiedler, hallamos entre Romeo y Julieta: comunión espiritual y atracción y juego sensual, realizándose la unión sexual sólo tras el casamiento. Considero que Shakespeare, en la composición de esta tragedia, está **minando** la idealización de la mujer y la pseudo-santificación del adulterio que descansa en la base del amor cortés, como señala este crítico, para quien el amor cortés «began as a pastime for idle courtiers (and) became a counter-religion irreconcilable with the reigning orthodoxy»³¹. Y, por otra parte, aunque sólo sea por propósitos dramáticos, la exaltación de una relación entre los sexos como sola comunión carnal también queda menoscabada.

El rasgo más claramente diferenciador de la relación Romeo-Julieta respecto a los demás modelos, dramáticos y sociales, lo constituye la inclusión del aspecto **casamiento**, que, por ser clandestino, ha de resultar desde cierta óptica, como heterodoxo. La sanción y visto bueno social que otorga la ceremonia matrimonial (sea **spousal**, casamiento, o matrimonio eclesiástico) **socializa** la relación amorosa: de esta forma, la mujer, en tanto que diosa idealizada **desciende** al plano diario de la realidad social, al tiempo que, en cuanto mujer objeto animalizada, **asciende** al plano socio-matrimonial donde la relación carnal está amparada. Si estas conclusiones se aceptan como ciertas, Julieta no pertenece exclusivamente al plano intelectualizado de la mujer-diosa ni al plano de la mujer-hembra-objeto, que dirían los moralistas y guardianes sociales isabelinos; será un compromiso entre las dos: ni diosa ni bestia, sólo mujer. Y el casamiento funcionará en esta tragedia como una suerte de alambique en el que se purificarán y destilarán primorosamente las relaciones entre los sexos.

Es precisamente Julieta quien, en la manipulación de componentes dramáticos que lleva a cabo Shakespeare, se encargará de mostrarnos, junto a una maravillosa ingenuidad y vuelo poético, esa **sensatez** y esa madurez, ese tener los pies sobre el suelo, que se desprenden de su decidido propósito de socializar la relación.

Apenas si ha salido del cerco amoroso del soneto (l.v), cuando el intercambio de afectos es interrumpido por la Nodriza (grandísima celestina de Verona), y ya empezamos a ver cómo todas aquellas sutilezas y juegos tan íntimos, y tan propios de la lengua de la religión del amor (como creemos con M.M. Mahood)³², todas se han

30. Leslie A. Fiedler, op. cit., pág. 31.

31. *Ibidem*, pág. 30.

32. M.M. Mahood, op. cit., pág. 23.

evaporado como por encanto, y escuchamos a una Julieta que dice «Go ask his name —If he is married/ My grave is like to be my wedding bed». (I.v. 136-137). Cuiando, poco después, la pareja se reúne en el jardín de los Capuletos, (II.ii), los parlamentos son cuidadosamente tratados por nuestro dramaturgo. Acerquémonos a la escena. Romeo sabe que Julieta es una Capuleto. Julieta sabe que él es un Montesco. Aparece Julieta en el balcón (el **heavens** del teatro isabelino). Romeo aún no ha sido visto por ella. La disposición de los amantes en los espacios escénicos es significativa: Romeo mira hacia arriba, Julieta hacia el suelo, en la conversación que sigue. Resulta paradójico que quien tiene los piés literalmente en tierra siga sublimando a la amada, idealizándola, aplicándole epítetos y usando, en general, un lenguaje que connota **mundo celeste**; parlamento este de Romeo que está muy lejos de la preocupación realista de Julieta por una cuestión socio-familiar: la rivalidad entre las dos familias, obstáculo real del reciente amor. Si escuchamos a los amantes, veremos en Romeo la idealización de la mujer y el tono y la palabra de la religión del amor. Descubrimos este vocabulario **celestial** (**sun, moon, stars, heaven, spheres, angel**). Explícitamente, Julieta **es el sol**, sus ojos son **las estrellas**, las estrellas están en sus ojos, es un ángel esplendoroso, un mensajero del cielo (II.ii.2-32). Tal sublimación e idealización contrasta, como digo, con las palabras de Julieta, quien, como se ha indicado, aún no sabe de la presencia de Romeo en el jardín. Si, para Romeo, Julieta está en el cielo, ésta quiere simplemente saber dónde concretamente está en ese momento su amante; y habrá de decir «Deny thy father and refuse thy name; /Or, if thou wilt not, be but sworn my love/ And I'll no longer be a Capulet» (II.ii.34-36), requerimiento que traslada el tema hacia el enfrentamiento individuo-familia, y hacia problemas totalmente de tejas para abajo. Lo que desea Julieta («...doff thy name; /And for thy name, wich is no part of thee, /Take all myself...») (Ibídem, 47-49) es lo que en efecto realizarán los amantes: romper los lazos familiares respectivos desprendiéndose de los nombres, un **desvestirse** del nombre que une a la familia que se transforma en una **desnudez** que afirma la supremacía del individuo. No creo preciso subrayar más la diferencia entre la lengua que habla Romeo y la de Julieta. Para un excelente complemento, véase el magnífico contrapunto entre el lenguaje cortés y actitud de amante vaporoso de Romeo, y el más conciso, directo y realista de Julieta desde II.ii.52 a 84. El cambio de Romeo es evolutivo; Julieta, sin embargo, es «a real woman» capaz de transformarlo y de ofrecerle «a real love».

En la retórica del drama es Julieta, pues, quien marca definitivamente el carácter sencial de la relación. Con sus palabras puntualiza:

Dost thou love me? I know thou wilt say «Ay»;
And I will take thy word. Yet, if thou swear'st,

Thou mayst prove false. At lovers' perjuries,
They say Jove laughs...

(Ibídem 90-93)

El mundo todavía idealizado de Romeo es progresivamente traído hacia ámbitos más concretos; y Julieta, recelosa de aquel lenguaje estereotipado y huero, pedirá resueltamente: «...O gentle Romeo, / If thou dost love, pronounce it faithfully», (II.ii.93-94). La sinceridad y espontaneidad de su amor recibe en las líneas siguientes magnífica y sincera expresión. Por su interés, quiero citar todo el pasaje:

.....O gentle Romeo,
If thou dost love, pronounce it faithfully.
Or if thou thinkest I am too quickly won,
I'll frown and be perverse and say thee nay,
So thou wilt woo, but else, not for the world.
In truth, fair Montague, I am too fond,
And therefore thou mayst think my havior light;
But trust me, gentleman, I'll prove more true
Than those that have more cunning to be strange.
I should have been more strange, I must confess,
But that thou overheard'st, ere I was ware,
My true love passion. Therefore pardon me,
And not impute this yielding to light love,
Which the dark night hath so discovered.

(II.ii.93-106)

Explícitamente, por si aún fuera preciso subrayarlo, el espectador escucha en estos parlamentos que Julieta no va a ser Rosaline, la **midons** distanciada y **strange**; pero tampoco quiere quedar Julieta como amante «too quickly won», consideraciones que se equilibran y neutralizan tomando el pasaje citado.

Siempre es peligroso apuntar descubrimientos en torno a Shakespeare. Pero, con carácter únicamente de curiosa coincidencia, he aquí el extraordinario paralelo de este parlamento de Julieta con un texto de L. Vives, autor traducido y leído en la Inglaterra renacentista tanto en los hogares ingleses como por los autores de los numerosísimos manuales de conducta doméstica que habrían de seguirle. Dice Vives:

Debe, pues, guardarse la doncella no dar a entender, ni por señas ni por palabras, que ella tenga ninguna voluntad al mancebo a fin de casarse con él. Porque

si le demostrares amor antes que sea tu marido, ¿qué va a sospechar él sino que con la misma facilidad vas a amar a otro más que a él, a quien amó antes de tiempo?³³.

Una vez delimitada la naturaleza del afecto entre los amantes, el deseado casamiento desvía el curso de la tragedia hacia una tensión que tiene como términos, por un lado, el enlace tipo **Smithfield match** y, por el otro, la unión clandestina de jóvenes sin consentimiento de los padres. El enlace entre Romeo y Julieta tiene lugar en dos fases. Primero, en la escena del balcón, la pareja queda unida gracias al esponsal que tiene lugar ante nosotros, un contrato previo de toda validez social, cuyas características son expresamente puestas en boca de la joven, de nuevo, la más sensata:

I have no joy of this contract tonight.
It is too rash, too unadvised, too sudden;
Too like the lightning, which doth cease to be
Ere one can say it lightens.

(II.ii.118-120)

Y es precisamente esta precipitación y temeridad lo que era condenable en el mundo isabelino más conservador y patriarcal. La unión debía hacerse, nos dirán los principios sociales que los manuales de conducta doméstica y los púlpitos divulgaban, tras cuidadosas y sopesadas consideraciones, y debía pedirse el consejo y autorización de los padres. Aún más, nos dirán esos autores y predicadores que son precisamente los padres los que deben buscar los esposos que más convienen a sus hijos. Como dice Vives, a quien podemos tomar como portavoz de aquella ortodoxia,

la doncella, mientras sus padres proveen acerca
de su condición, remita todo ese negocio en ellos,
los cuales no le desean un menor bien del que
ella se desea a sí misma³⁴.

Los casos extremos de las prácticas matrimoniales isabelinas iban desde los

33.L. Vives, **Formación de la mujer cristiana**, ed. de Lorenzo Riber, Madrid, Aguilar, 1959, pág. 246. Este parlamento de Julieta nos la caracteriza con rasgos menos extremos y sensuales que lo hace el poema de Arthur Brooke «The Tragicall Historye of Romeus and Juliet» que sirvió de fuente a W. Shakespeare. Vid. G. Bullough, op. cit., págs. 284-363. Vives fue muy leído en la Inglaterra de Isabel I y su inmediato sucesor. La obra citada fué vertida al inglés por Richard Hyrde (London, T. Berthelet) y publicada en 1541, con el título **A Very Frutefull and Pleasant Boke called the instruction of a christen womā**, que vio, según Powell, numerosas ediciones. Otra obra de Vives, traducida por T. Paynell, fué publicada también en Londres por T. Berthelet, probablemente en 1553, con el título de **The Office and duetie of an husband**. Vid. mi tesis, citada, para un estudio amplio sobre las literaturas de divulgación de los principios sociales: manuales de conducta doméstica y sermones y libros de devoción.

34. L. Vives, op. cit., pág. 220.

casamientos clandestinos que los hijos efectuaban por amor, sin consentimiento paterno, hasta aquellos otros casamientos por conveniencia que los padres convenían sin conocimiento de los interesados, los hijos. Ambas prácticas, de extraordinaria frecuencia, como indican los estudios sobre la época, implicaban tanto en la sociedad diaria isabelino-jacobea como en el mundo de **Romeo and Juliet** comportamientos antitéticos, y contribuían a la creación de una paradoja moral. Los años en que se escribe **Romeo and Juliet** fueron especialmente fructíferos en obras sobre el tema de los casamientos de los hijos, «the enforced marriages», uno de los puntos polémicos de todo el período y que un siglo más tarde habría de recrudescerse (en literatura y en sociedad) en la Inglaterra de la Restauración. Las obras de Charles Gibbon, de John Stockwood, y de Henry Smith, dan buena prueba de lo delicado de la controversia³⁵. William Shakespeare, en cierto sentido, está escenificándola; y no sólo con **Romeo and Juliet** sino con su coetánea versión en comedia de **A Midsummer-Night's Dream**. En ambas obras se recogen las posturas extremas, las dos condenables y aceptadas a un tiempo, según sean los jóvenes y liberales o los viejos y tradicionales los que las juzguen. Porque, como también señala Vives.

muchos padres, o imprudentes o malos, pecan en ese punto, persuadiéndose de que el que piensan será para ellos un yerno cómodo, será un excelente marido para su hija. Así que, con demasiada frecuencia miran las solas riquezas, o la sangre, o la condición social, etc, etc.

Estos tales, enemigos son, que no padres, o por decirlo más gráficamente, mercaderes de sus hijos³⁶.

De que el esponsal se efectúa parece en verdad no haber lugar a dudas³⁷, si

35. Consúltese C.L. Powell, op. cit. Los manuales que se citan son: Charles Gibbon, **A work worth the Reading. Wherein is Contayned, fine profitable and pithy Questions, very expedient aswell for parents to perceive howe to bestowe their Children in Marriage, and to dispose their Goods at their Death**, London, Thomas Orwin, 1591. La obra de Henry Smith lleva por título **A Preparative to Marriage**, y fue también publicada en Londres, «T. Orwin for T. Mann», en el mismo año. John Stockwood contribuye a la controversia con «A Sermon Preached at Paules Cross etc.», en 1578; lo he consultado en **Harrison's description of England in Shakespeare's Youth**, edición de F.J. Furnivall, London, Chatto and Windus, 1908, págs. 329 y ss.

36. L. Vives, op. cit., págs. 222-223. Vid. también R. Burton, **The Anatomy of Melancholy**, op. cit., quien, treinta años después, sigue testificando estas prácticas isabelino-jacobeanas («Second Partition», págs. 230 y ss).

37. Cfr. II.iii.60-61: «And all combined, save what thou must combine / By holy marriage» (sobre **combined** significando **settled**, vid. la edición de **The Signet Classic Shakespeare** que estoy utilizando, pág. 83, nota sobre línea 60). En efecto, aunque no aparezcan las fórmulas verbales del esponsal, éste se lleva a cabo. Tengamos en cuenta a la gran autoridad de la época en esponsales «or Matrimonial Contracts», Henry Swinburne, quien dice: «True it is, we are not to stand upon terms, but upon truth; and any words suffice to Contract Matrimony, so that the meaning do appear». Vid. H. Swinburne, op. cit., pág. 63. Asimismo, F.J. Furnivall, op. cit., pág. xlvii, y nota 1. Recuerde el lector que en **A Treatise of Spousals etc.**, Swinburne usa **matrimony** como **spousal de present**, y **spousal** con el significado de **spousal de futuro**.

bien no puede precisarse el tipo de esponsal, **de futuro** o **de praesenti**, que une a los amantes. Y tal esponsal hubiera sido más que suficiente para una doncella con propósitos menos inocentes y ortodoxos que Julieta. Concluída la escena, recordemos cómo Julieta ha pedido a Romeo:

If that thy bent of love be honorable,
Thy purpose marriage, send me word tomorrow,
.....
Where and what time thou wilt perform the rite.

(II.ii143-146)

Y aquí conviene subrayar el adjetivo **honorable** aplicado al amor, que, si tiene esta condición, tendrá como propósito el matrimonio, con lo que estamos explícitamente ante el ya mencionado modelo del **amor romántico**. **Marriage**, aquí, debe entenderse (como más tarde confirmarán los acontecimientos dramáticos y como veremos en las palabras del propio Romeo) como **holy marriage**, casamiento bendecido por la Iglesia, aunque no de manera pública sino clandestinamente: esto es, censurable y válido a un tiempo. Como señala en este sentido Lu Emily Pearson, autora del documentado libro **The Elizabethans at Home**,

In general, the clandestine marriage was frowned on because it brought danger to all it involved if the parties were important, and insecurity to the couple if they were ordinary people. Shakespeare's audience would have such things in mind when seeing (this) play. They would shudder at Romeo daring fate when asking the friar to close his and Juliet's hands with holy words...³⁸.

Cuando nos adentramos, con Romeo, en la celda del fraile Lorenzo, II.ii, asistimos a una última confrontación entre las relaciones Romeo-Rosaline y Romeo-Julieta. Hablando de sus dos amadas, dirá Romeo: «...Her I love now (Julieta)/ Doth grace for grace and love for love allow./ The other did not so...» (Ibidem, 85-87), en dónde se subraya la correspondencia femenina en la relación Romeo-Julieta, y el distanciamiento típico de la relación afectada del amor cortés. Todavía el fraile habrá de servirnos de **testigo**, asimismo, para probar las diferencias entre los modelos. En II.ii.82, le oímos aclarando que él nunca había reprendido a Romeo por **amar** a Rosaline: lo hizo «For doting, not for loving...», precisa Fray Lorenzo. Pero lo que interesa destacar no es sólo el contraste **doting/loving** (idolatría/amor), sino el hecho de que es ahora Romeo el que está en la celda pidiendo culminar su unión con **holy marriage**, pidiendo una ceremonia que culmina

38. Lu Emily Pearson, **Elizabethans at Home**, op. cit., pág. 323.

la relación dentro del contexto del amor romántico, que socializa el privado mundo sentimental de los amantes, que sitúa dentro de lo moralmente ortodoxo (que no socialmente) la relación carnal entre los sexos. Dice fray Lorenzo explícitamente:

Come, come with me. . . .
. . . . you shall not stay alone
Till Holy Church incorporate two in one.

(II.iv.35-37)

Y con la salida del fraile con Romeo y Julieta, disponiéndose a llevar a cabo la ceremonia del casamiento clandestino, el juego **dentro-fuera** en teatro adquiere un simbolismo moral: con la salida al **fuera**, los tres personajes van a realizar el casamiento clandestino **a escondidas** del público, de igual forma que estas uniones se celebran en el mundo isabelino-jacobeo a escondidas de la sociedad.

La consumación sexual se lleva a cabo, tras todo esto, en III.iv, escena con la que comencé este estudio. El carácter secreto, casi de amor robado, con que se lleva a cabo la unión carnal está expresado poéticamente mediante referentes que tienen por denominador común el sema **oscuridad**: la noche como cobijo de la oculta ceremonia. Cuando, al amanecer, Julieta y Romeo se despiden, lo hacen en ese maravilloso juego de luces y sombras («ya es de día/no es de día») que evoca el claroscuro ético que sostiene también el entramado argumental desde el momento de la unión clandestina. La ambigüedad y la irrealdad que crean los amantes en torno a la alondra o al ruiseñor, en torno a la hora del día que realmente es, evoca también la imprecisa situación en que los amantes se encuentran: casados y amantes, esposos y amores, amor-amantes, en fin. El problema que resalta el lenguaje poético es el de saber el nombre de las cosas, el conocer la realidad de los hechos. La paradoja moral se manifiesta, así, mediante el **luminoso-iluminado-sombrio-oscurecido** juego de las imágenes³⁹; uno de los recursos que Shakespeare está utilizando para componer este cuidadoso modelo de **romantic tragedy**.

La ambigüedad moral de su situación culmina, lingüísticamente hablando, como también indiqué al principio, en la concurrencia temática y dualidad ética que en mi opinión ofrecen los dobles apelativos de Julieta a Romeo cuando, al amanecer del martes de Verona, se despiden para siempre los esposos:

Art thou gone so, love-lord, ay husband-friend?

(III.v.43)

El tema amoroso y extramatrimonial (**love** y **friend**) se equilibra con el tema ma-

39. Un excelente aunque conciso ensayo sobre este aspecto de la obra lo hallamos en E.C. Pettet, «The Imagery of **Romeo and Juliet**», en *English*, VIII, n° 45, Autumn, 1950, págs. 121-126. Vid. el parlamento de Julieta que comienza «Gallop apace...», en III.ii.1-31.

trimonial y familiar ortodoxo (**lord** y **husband**)⁴⁰. La disposición de los términos en el compuesto mantiene asimismo un cierto equilibrio y esa misma ambigüedad, al repartir los términos con sema **relación esposa-esposo** al principio y final de cada uno de los dobles. Tenemos, en efecto, que Romeo es para Julieta su amante y marido («love-lord»), para inmediatamente invertir el orden y la primacía, quizá, del vínculo («husband-friend»). Podemos pensar que Julieta manifiesta indecisión o que está definiendo una relación entre esposos que **siguen** siendo amantes, llevada por su celo amoroso... Pero lo que me parece vislumbrar en sus palabras es el sentimiento (o el presentimiento) de que, desde las perspectivas sociales veronesas (isabelinas, para el público) la situación de recién casados clandestinos va a ser evaluada con la doble consideración de **falta** ante el núcleo familiar, y **situación legal** socialmente hablando, incluso para la Iglesia (protestantes puritanos y anglicanos, a un tiempo), ávida por encauzar las relaciones sexuales⁴¹. Por ello, Romeo es, a un tiempo también, su marido y señor, pero resulta asimismo un amante clandestino. No olvidemos que el Romeo que se irá por los caminos de Mantua se lleva consigo esta definición, última en la tragedia de tan cuidada construcción que estudiamos. Esta bipolarización y ambigüedad que observamos en **love-lord** y **husband-friend** complementa el juego de tensiones, antítesis y paradojas con que está compuesta **Romeo and Juliet**, donde hay culpables que son no-culpables. Los cinco jóvenes, Romeo, Julieta, Mercutio, Tybalt, y Paris, mueren: sangre joven que restaura el orden en Verona. ¿Son realmente culpables o víctimas? ¿Son sólo los jóvenes los culpables? Mi conclusión final es que Shakespeare concluye con la afirmación dramática de que **nadie puede arrojar la primera piedra**, ni en la sociedad veronesa ni en la isabelina, (por implicación y trasunto). El **castigo** final no brota de la legislación veronesa: la malaventura y el sino (**fate and fortune**), algo extrahumano y extrasocial, conduce a la muerte de Romeo y Julieta.

JESÚS DÍAZ GARCÍA

40. Sobre **love** y sus posibles connotaciones, vid. E. Partridge, op. cit., págs. 140, y 42-44; también C.T. Onions **A Shakespeare Glossary**, 2nd edition, London: Oxford, at the Clarendon Press, 1977 (1919) (primera edición en 1911), bajo **love**, especialmente, acepción 3. Sobre **friend**, en el sentido del francés **ami/amie** con el sentido de **lover**, vid. también Onions, op. cit., y, asimismo, E.A.M. Colman, op. cit., Glosario, pág. 195, con distintos ejemplos probando que **friend** es igual a **lover**. **Lord** y **Lordship**, por otra parte, son frecuentemente usados en el mundo isabelino (y en las obras de Shakespeare) para denotar la autoridad del esposo (vid. Onions, bajo **lordship**). En otra parte de **Romeo and Juliet** hallamos este uso del vocablo (II.ii.148), y, si hubiéramos de buscar un epítome de este significado, vayamos a **The Taming of the Shrew**, V.ii.145: «Thy husband is thy Lord, thy life, thy keeper», que pronuncia Katherina. El editor del texto por el que cito en este trabajo glosa **husband-friend** como **husband-lover**, pág. 119. Vid. también la edición de **Romeo and Juliet** preparada por Brian Gibbons, op. cit., comentario de esta línea, pág. 186, nota.

41. Vid. supra, nota 29.

ESQUEMA 1

Definición del modelo	La relación se da entre	Se expresa mediante (con ayuda de)	La mujer aparece como	La mujer es por el hombre	Hombre y mujer están en un plano de	Adjetivos claves para este amor	Tratamiento retórico del tema	Finalidad de la relación
AMOR-SEXO	Macho y Hembra	Lenguaje obsceno (bawdy)	Mujer objeto	Animalizada	Igualdad. (Inferioridad? de la mujer) (1)	Lustful Animal Bestial	Hiperbólico	Poseión sexual (que se consigue)
AMOR- IDOLATRIA	Romeo y Rosaline	Lenguaje convencional del amor cortés . (Lenguaje petrarquista)	Midons Diosa «Señor»	Idealizada Virilizada	Desigualdad. (Inferioridad del varón: la venus es virilizada)	Courty «Divino» Intelectual	Hiperbólico	Correspon- dencia amorosa de la midons . (No conseguida)
AMOR HUMANIZADO (2)	Romeo y Julieta	Lenguaje directo, natural, realista y franco (En Julieta)	Mujer	Descubierta	Igualdad	Humano Earthy Real Honorable (Honesto)	No hiperbólico. Natural y lírico.	Casamiento

NOTAS:

(1): M.M. Mahood, en: *Wordplay in Romeo and Juliet*, ensayo contenido en *Shakespeare's Tragedies*, ed. de Laurence Lerner, Harmondsworth, Penguin, 1974 (1963), págs. 17-35; pág. 20, sin embargo, señala que la función del **bawdy** al principio de *Romeo and Juliet* «is to make explicit (...) one possible relationship be.ween man and woman: a brutal dominance (male dominance) expressed in sadistic quibbles».

(2): Término tentativo que se matiza en las páginas del presente estudio.