

LAS DOS MADRES DE JULIETA CAPULETO

José M^a. BARDAVIO

Desde Freud, el sicoanálisis ha aceptado el fenómeno de la *introyección* de dos figuras de la *madre* en la sique del recién nacido. Se trata por un lado de la figura de la *madre benéfica*, la dadora de vida, de alimento, de calor. Por otro, la figura de la *madre perversa*: Ninguna madre, estima el propio Freud, es capaz de atender estricta y rigurosamente los deseos y pulsiones del recién nacido y muy a menudo, y prácticamente desde el nacimiento, las convenciones horarias que exigen los períodos alimentarios, más las circunstancias concretas que parten del entorno familiar, etc., obligan a la madre a imponer una normativa que indefectiblemente contiene restricciones a las apetencias instintivas del bebé. De la misma succión del pezón —acción instintiva que domina el primer mundo síquico postnatal (la llamada *fase oral*)— pueden partir, y de hecho parten, tales restricciones. Este conjunto de restricciones que configuran un campo muy vasto, se introyectan en la sique del lactante bajo la forma de frustraciones y configuran, al sublimarse, lo que el sicoanálisis clásico denomina figura de la *madre perversa*.

Nuestro trabajo aquí, consistirá en demostrar que en la obra de Shakespeare, *Romeo and Juliet*, la figura de la *nadriza* simboliza el

nivel síquico de la *madre benéfica*, mientras que Lady Capuleto representa el nivel síquico de la *madre perversa*.

Por otro lado, el análisis de la personalidad neurótica de la madre de Julieta, Lady Capuleto, nos llevará a reconocer en ella elementos caracterológicos y subconscientes muy ricos, que hasta ahora han pasado desapercibidos para el área crítica sicoanalista que se ha ocupado de esta obra.

Si Romeo tiene algo de Hamlet (por lo menos en esa absorción física y metafísica que expresa su deambular al alba por las afueras de Verona antes de su iniciación en la acción trágica), Lady Capuleto (madre de Julieta) tiene mucho de Lady Macbeth. Y Lady Macbeth es un personaje casi tan siniestro como Richard III. Estos dos últimos personajes han sido estudiados hasta la saciedad, sin embargo Lady Capuleto nunca ha figurado en la galería de personajes de gran densidad síquica y mucho menos conectada al tema de la *perversidad*.

Una de las escenas más profundas e interesantes de *Romeo y Julieta* es la tercera del acto primero. Se trata estrictamente de la *iniciación sexual* de Julieta a cargo de su madre y de la nodriza. Quiero decir que esta escena contiene indicios de ritos de iniciación sexual y que esta escena perfila suficientemente la personalidad de las tres figuras femeninas importantes de la obra.

Lady Capuleto quiere hablar con su hija y solicita a la nodriza para que la traiga a su presencia. La nodriza parte en su búsqueda para volver al poco quejándose: *¡Por mi doncellez a los doce años, que la he mandado llamar!*

Sigue gestionando la búsqueda a través de otros sirvientes hasta que pronto aparece Julieta. La exclamación de la nodriza no es casual. En la frase emitida se halla el tema que se va a debatir en la entrevista mantenida a continuación entre las tres mujeres: la iniciación sexual de Julieta.

Lady Capuleto duda un instante en despedir a la nodriza, pero luego, quizá inspirada por el tema mismo de la *virginidad perdida* casualmente promocionado por la frase emitida antes por la nodriza, le invita a quedarse: —*Ya sabes* —le aclara— *que mi hija está en una edad razonable*.

Está en una edad “razonable” para iniciarse en el sexo; aunque Julieta no ha cumplido todavía los catorce años.

Para especificar la edad de Julieta, la nodriza alude a la fiesta de Lammastide (*How long is it now to Lammastide?*: *¿Cuánto falta para*

la festividad de Lammastide?) y aclara abiertamente que en la víspera Julieta cumplirá catorce años. Hoy sabemos que tal fiesta celebraba la fecundidad. Y consistía en la comida ritual de alimentos confeccionados a base del primer trigo recogido en la reciente cosecha (festividad, como es sabido, con repercusiones verdaderamente universales). La tierra madre había engendrado el alimento en sus entrañas y los hombres comían para celebrar el poder fecundador que les proporcionaba alimento y vida. Así la aparentemente superficial alusión a tal festividad, incide sutilmente en el tema central de la entrevista. Y también, premonitoriamente, expresa que Julieta alcanzará la madurez sexual; aunque no cristalizará fecundada —como pretende la madre— con el novio oficial, Paris, sino con Romeo.

La alusión a la fiesta de Lammastide expresa también la vocación anglosajona del teatro de Shakespeare, que es profundamente inglés precisamente porque también se inspira en razones autóctonas, folklóricas, vinculando así las grandes verdades de la mitología local, anglosajona, a la propia esencia trágica (universal) de la obra.

Al hacer alusión a la fiesta folklórica, la nodriza empieza a recordar acontecimientos puramente personales, privados, y entrañables, que tienen mucho que ver también con Julieta. Si la fiesta de Lammastide es fecundidad, es la celebración de la Vida, en una antítesis muy shakespeareana, también es muerte: la propia hija de la nodriza, Susan, murió. Tendría ahora —sigue recordando— la misma edad que Julieta. Y lo que a continuación sigue expresando denota cómo el camino de su propia maternidad *continuó en Julieta* después de perder a su propia hija; denota, por lo tanto, el trasvase del instinto materno y de afecto, desde Susana (muerta) a Julieta (viva); ahora en disposición teórica de ser fecundada y continuar la especie. Y denota además que la nodriza al dirigir su afecto hacia la niña Julieta fue efectivamente más madre de Julieta que Lady Capuleto.

Este parlamento de la nodriza que es casi un monólogo interior porque procede directamente del flujo mismo que brota desde la conciencia, descubre una serie de relaciones afectivas entre lo más sustancial de su vida y Julieta; revela también tácitamente el papel pasivo de la verdadera madre, Lady Capuleto, la cual durante toda la obra y más (puesto que se trata de una obra de las del tipo de *in media res*), jamás emitirá frases tan sentidas y entrañables como las que ahora expresa la nodriza al referirse a Julieta. La nodriza le

amamantó y recuerda el terremoto que sufrió la ciudad y que coincidió con el destete, *hace ahora once años*. También y con la precisión entrañable de las fechas grabadas profundamente, recuerda que Julieta se hirió en la frente el día antes del terremoto, y que su esposo (ahora ya muerto) comentó al ver a Julieta en el suelo (no sin cierto aire de profecía, diríamos nosotros): *Ahora te caes de bruces, pero cuando seas mayor te caerás de espalda*. La presencia en el recuerdo del marido de la nodriza, tan cariñosamente ligado al banal accidente de la niña, refleja el cariño profundo, verdaderamente maternal que la nodriza (a diferencia de la verdadera madre) siente hacia Julieta.

La nodriza seguiría expresando magníficamente sus sentimientos si no fuera porque Lady Capuleto, que nota cómo ha rotado la verdadera maternidad desde sí misma a la nodriza: desde la madre oficial a esa verdadera madre que guarda en su misma esencia el transcurrir de la vida de su hija, exclama sumamente molesta y con impaciencia: *Basta de eso. Por favor, ¡cállate!*

Pero la nodriza sigue recordando ajena a la petición de su señora. Y luego generosamente confiesa: *Si pudiera vivir un día para verte desposada se habrían cumplido mis deseos*.

Y Lady Capuleto le interrumpe: *A fe que de desposorios quería hablar. Dime Julieta, hija mía ¿Sientes inclinación a casarte?* Esta pregunta de Lady Capuleto vuelve a concretar el tema de la entrevista. Y Julieta, humilde e inadvertida, contesta: *Es un honor en el que nunca he soñado*.

Resulta extraordinariamente importante la respuesta de Julieta. La respuesta asume que ella (antes de que se presenten los acontecimientos trágicos, sólo antes) acepta el mundo familiar y social en el que se halla inscrita. Y al emplear la palabra *honor*, denota también que asume la costumbre, la inviolable costumbre, del matrimonio programado desde los padres. Un tema frecuente en Shakespeare y un tema cuya transgresión siempre acarrea serias dificultades como bien puede comprobarse en *El sueño de una noche de verano* o en *Cymbeline* y en otras. Para Shakespeare el orden familiar funciona microscópicamente y en relación directa al orden social que funciona macroscópicamente; con un poder fuerte, seguro, y autoritario que en un caso lo detenta el padre y en el segundo el príncipe. Pero hay más, desobedecer al padre o al príncipe, significa estrictamente oponerse a las leyes que rigen el Universo. El poder del padre es clave para el equilibrio universal y el que a él se opone, realiza un acto que es por esencia antinatural. No

es oportuno ahora especular con la postura política reaccionaria que encubre tal planteamiento básico en Shakespeare aun teniendo en cuenta que en Inglaterra no sólo en su época existe un monarca absoluto, Isabel I, sino que también existe un parlamento, cuya esencia política es precisamente no lo autoritario sino lo democrático. Pero no hay que olvidar tampoco que lo que importa en la tragedia es dejar bien claro cuál es el tipo de transgresión del héroe y por lo tanto cuáles son las características del orden transgredido. La esencialidad de lo trágico radica muy especialmente en el *orgullo* del héroe que arrastrado por su pasión se enfrenta al mecanismo que equilibra la arquitectura de la ética universal. Pero al mismo tiempo el héroe trágico es siempre *ejemplar* porque, precisamente, se atreve a transgredir aun a sabiendas de que su acto le conduce inexorablemente a la muerte. Se enfrenta al destino y por eso es ejemplar. La pasión del héroe trágico es siempre superior *cuantitativamente*, es simplemente más grande que la del resto de los mortales. E incluso puede decirse que es también ejemplar cuando es *perversa*. Macbeth o Ricardo III son héroes ejemplares en el sentido que desarrollan sus pulsiones asesinas hasta el fondo mismo de tales pulsiones: nos muestran la dimensión del ser humano absorto en su pasión hasta lo incommensurable. Son ejemplares didácticos de lo que pueden llegar a ser los humanos al magnificar la pasión de la ambición. Ellos nos muestran la tragedia del hasta dónde un ser humano (un ser humano como el espectador) es capaz de llegar al hacer de su pasión el impulso primordial de su vida. Y de ahí el impulso reactivo de la *catarsis*, o lección privada que surge de la censura del propio *superyó* del espectador. *Romeo y Julieta* nos muestra hasta dónde puede conducir a los hombres la pasión del amor. Son ejemplares porque nos dicen hasta dónde se expande la condición humana —y la potencia del *ello*— en el sector concreto del amor. Othello nos mostrará la dimensión de los celos y muy en concreto la pugna entre el *ello* y el *superyó*. El rey Lear, la dimensión de la arbitrariedad y el empecinamiento. Hamlet magnifica simplemente las dudas que nos asaltan a todos, muchas veces al día, sobre el camino a seguir al juzgar cualquier cosa, a nosotros mismos en primer lugar.

Cuando Julieta dice “es un honor en el que nunca he soñado”, alude al honor de recibir la oferta paterna del pretendiente elegido. Y tal cosa resulta fundamental ahora, es decir, *antes de que Julieta se enamore perdidamente de Romeo*. Julieta nos muestra con su respuesta que es sumisa, obediente, que acepta el orden establecido y que es feliz dentro de ese orden establecido. Poco después, nos

mostrará que, además de todo esto, es sumamente inteligente. Pero antes, Lady Capuleto nos va a mostrar su verdadera e infame personalidad: *Bien; tiempo es ya de pensar en el matrimonio. Otras más jóvenes que tú hay aquí en Verona, damas de gran estimación, que ya son madres.*

A Lady Capuleto no le importa lo que quiera su hija; no se ha molestado nunca en ocuparse profunda y afectivamente de ella (en contraste con la nodriza), le importa sólo adecuar a su hija a la *norma* sin contar con sus sentimientos, su carácter o su personalidad. Y habla de Verona; de la sociedad, del marco en el que viven: *Tú debes simplemente ser como las demás. Si no recuerdo mal —* sigue diciendo Lady Capuleto— *yo misma era vuestra madre mucho antes de esa edad en la que tú todavía eres una doncella.*

La expresión “si no recuerdo mal”, oculta la enorme frustración de Lady Capuleto. Si hubiera sido feliz haciendo lo que hacen todas en Verona, lo que quiera que haga su propia hija, se acordaría con mucha más precisión del día de su boda y de la edad que tenía cuando dio a luz a su única hija, a Julieta. No lo recuerda bien porque *no quiere acordarse*. Porque fue un error, y sin embargo sugiere a su hija que haga como ella y como hacen *todas* en Verona. No quiere acordarse porque ésa es la fuente de su frustración.

Para apoyar lo que digo habría que analizar previamente la personalidad de Capuleto. El esposo de Lady Capuleto y padre de Julieta. Su figura de “rey asexuado”, figura de procedencia folklórica bastante frecuente en Shakespeare, domina en su caracterología. En la escena V del primer acto se nos muestran tales rasgos. Aludiendo a los que bailan, declara que él hace treinta años que no baila. Pero el baile al que se refiere reclama un simbolismo del baile como expresión del acto sexual. Es por eso también que alude a *los susurros de algún cuentecillo que él vertía tiempo ha en el oído de alguna dama*. Nada menos que el Dr. Jones el gran sicoanalista que tradujo la obra de Freud al inglés, demuestra por un lado, cómo el *verter* algo en el contexto shakespeareano (Hamlet padre muere cuando el usurpador le echa veneno por el oído mientras duerme) tiene muy concretas referencias sexuales: la realización del coito. Y sobre todo, y por otro lado, Capuleto exclama por dos veces que *las damas a las que no les apriete los zapatos se dispongan al baile*. Esta frase, me atrevería a decir, imposible de interpretar sino es del modo que a continuación sugeriré me tuvo ocupado mucho tiempo. Es a través del análisis del cuento de Cenicienta debido al gran sicoanalista Bruno Bettelheim

cómo logré entender su verdadero significado. En este cuento popular, el zapato simboliza la vagina y el pie que se introduce confortable y adecuadamente en el zapato, simboliza el pene. El príncipe del cuento busca la vagina adecuada para su pene. Y no cabe duda de que tal simbolismo, perpetuado en un cuento universal, desentraña perfectamente las palabras de Capuleto. Capuleto, al referirse al baile, siente nostalgia por el sexo perdido y sus palabras van mucho más allá del simple tópico que a primera vista expresan.

Pero, claro está, es Lady Capuleto la depositaria del pasivo Capuleto. Ella no ríe. Disimula su frustración. Y muestra su crueldad cuando, sabiendo por experiencia lo que significa haberse casado con un hombre mucho mayor que ella, inicia sexualmente a su hija por derroteros idénticos a los que engendraron su propia frustración. La excusa es que aquí en Verona, *todas* lo hacen. Y muestra mucho más su crueldad cuando al presentar al novio oficial, Paris, al decir ahora a Julieta quién es el elegido por la familia para que se case, no se ocupa tanto de las virtudes del caballero pretendiente sino de su calidad de buen macho: *¿Qué decís? ¿Podréis amar a este hidalgo? Esta noche lo verás en nuestra fiesta. Leed en el libro del rostro de Paris y descubrir allí el encanto escrito con la pluma de la gentileza. Reparad en la armonía de cada una de sus facciones...*

El parlamento de Lady Capuleto termina así: *Teniéndole a él participaréis de cuanto posee, sin disminución alguna.* Y antes de que Julieta conteste, quizá estimando incómodas las acepciones maternas de buen macho y de joven acaudalado (es el sobrino del Príncipe), exclama la nodriza: *¡Disminución! ¡Quia! ¡Aumento! Las mujeres engruesan junto a los hombres.*

Apreciación que vuelve a incidir en el tema central de la entrevista: la iniciación sexual de Julieta que culmina en el corolario final del comentario de la nodriza aludiendo claramente al embarazo.

Con la brusquedad y la impaciencia de que siempre hace gala Lady Capuleto exige de Julieta una respuesta concreta: *Decidlo brevemente ¿Veréis con agrado el amor de Paris?* Y Julieta demostrando su sumisión a la petición de la madre, pero mostrando también una notable inteligencia, dice: *Veré de amarle si el ver mueve el amor.*

Julieta, por un lado, ratifica ambiguamente los postulados sobre el amor físico defendidos por la madre y así muestra también su

sumisión, pero por otro lado, su respuesta, por su misma ambigüedad, muestra su escasa credibilidad al tema del flechazo instantáneo ante el macho espléndido. La tragedia nos mostrará, que precisamente lo que Julieta tan sutil y razonablemente pone en duda se convertirá en realidad. Y padecerá y gozará del misterio del amor instantáneo justo al ver a Romeo por vez primera. Siendo la madre sin saberlo la que ha prestado su boca al Destino.

Pero para entender la fuente de la verdadera frustración de Lady Capuleto debemos trasladarnos a la escena segunda del acto primero. Hay que escuchar lo que dicen Capuleto y Paris cuando éste insiste en sus deseos de desposar a Julieta: —*Y ahora señor, ¿qué contestais a mi demanda?*

—*No haré sino repetir lo que otras veces dije. Mi niña es todavía una extraña en el mundo. Aún no ha cumplido los catorce años. Dejad que otros dos estíos se extingan en su esplendor antes que podamos juzgarla en sazón para desposada.*

(Paris) —*Otras más jóvenes que ella son ya madre felices.*

(Capuleto) —*Y demasiado pronto se marchitan las que prematuramente se desposan. El mundo se me llevó todas mis esperanzas, menos ella. Ella es la esperanza y dueña de mi mundo.*

“Demasiado pronto se marchitan las que prematuramente se desposan”. Alusión que parece apuntar claramente a su esposa, que sabemos casó a una edad verdaderamente temprana. He aquí la razón de la frustración de Lady Capuleto. Y más aún en “el mundo se me llevó todas mis esperanzas” que significa, o bien que había deseado tener un varón para continuar la estirpe Capuleto que se agota en su misma persona; o bien que es su esposa la que ha frustrado tales anhelos tan vitales para Capuleto. Así la esposa no es su esperanza. Su única esperanza es Julieta.

Pero como fácilmente podemos calcular la depositaria de la frustración de Capuleto vuelve a ser su esposa, no su hija. Lady Capuleto al frustrar los deseos de perpetuación dinástica de Capuleto dejó de interesarle pronto (“se marchitan las que prematuramente se casan”). Capuleto retifica su estructura caracterológica de soberano asexuado porque perdió el interés sexual ante una esposa que no le daba lo que él quería. Y sólo —como vimos— alguna vez *en sus buenos tiempos susurraba algún cuentecillo en los oídos de alguna buena dama*. Lady Capuleto sufrió el desinterés de su esposo e incluso sus esporádicas traiciones. He aquí la fuente de la frustración de Lady Capuleto, por un lado, y su crueldad al tratar de insertar a su hija en el mismo mecanismo de su propia frustración,

por otro. Y he aquí por qué Capuleto no se aviene complacido a que su hija se case aun sabiendo que en Verona todas lo hacen, y lo hacen —como lo hizo su propia esposa— incluso siendo más jóvenes que la propia Julieta. Y aun siendo Paris, el conde Paris, familia directa del mismísimo príncipe.

La violencia, la masculinidad, el deseo irracional de venganza, la ascendencia que Lady Capuleto trata de imponer sobre los hombres y todo ello como corolario de su frustración, se nos muestran con precisión si atendemos con cuidado las palabras de Lady Capuleto ante uno de los hechos más trascendentales de la tragedia:

Tybald ha matado a Mercutio y poco después Romeo ha vengado a su querido amigo, a Mercutio, matando a Tybald. El primero en morir estaba ligado por amistad a los Montescos y por familia a la más alta autoridad de Verona, el príncipe Escalus. Por su parte Tybald era uno de los jóvenes más nobles de la ciudad y sobrino de los Capuleto. Ahora los dos están muertos; la violencia ha vuelto a deteriorar el orden ya de por sí inestable de la ciudad; Capuletos y Montescos engendrando de nuevo la ira popular. La convulsión última de los dos cuerpos que yacen sin vida, expresa con su lenguaje de muerte el tema trágico de la irreconciliación perpetua entre las dos familias. El príncipe Escalus se dirige apresurado hacia el lugar de los hechos. La justicia del príncipe pide la palabra entre la desolación y el espanto que cunde entre los miembros de su séquito. En ese séquito ocupan lugares preminentes los ancianos Montesco y Capuleto además de sus esposas. El príncipe habla: *¿Dónde están los viles iniciadores de este lance? ¿Quién provocó esta sangrienta refriega?*

Benvolio, el otro gran amigo de Romeo, que ha sido testigo de los hechos, se adelanta para dar una versión cuidadosamente objetiva de lo sucedido. Pero antes de conocerla por boca de Benvolio (un testigo del que nadie duda de su imparcialidad), Lady Capuleto no espera a recibir dato alguno. Y sin más preámbulos destapa la espita de su crueldad, manipula la venganza y se procura un placer oscuro a partir del horror del espectáculo de las muertes. Y exclama: *¡Teobaldo, mi sobrino Teobaldo! ¡Oh, el hijo de mi hermano! ¡Oh, se ha vertido la sangre de mi querido pariente! ¡Príncipe, puesto que eres justo, por nuestra sangre derrámsese sangre de Montesco! ¡Oh sobrino mío!*

El parlamento de Lady Capuleto debe de ser recitado desde la técnica del *over-acting*, es decir, debe de ser excesivamente teatral. Porque Lady Capuleto asume el exagerado papel de plañidera para

tratar de provocar en el príncipe Escalus una reacción lo más dura posible para con los Montescos; minimizando, al mismo tiempo, un hecho evidente: que la refriega la originó Teobaldo; que Teobaldo fue el primero que buscó la pelea y que Teobaldo fue el primero que mató, el que mató a Mercutio. Sus exclamaciones histéricas (que nadie corea), sostienen la tesis (siempre perversa) de asegurarse más sangre. Como la nueva sangre que solicita es la de un Montesco, la de Romeo, nadie puede sospechar (los presentes no pueden sospechar) lo que para nosotros es evidente: que su petición de sangre no procede de un deseo de justicia (no se ha molestado todavía en saber qué es lo que allí en realidad ha pasado), sino que procede directamente de una perversidad alimentada por la fuente segura de su neurosis: la frustración sexual; que a su vez, como toda neurosis, genera una falta de ajuste aceptable con el mundo, es decir que grita y gesticula desde su esquizofrenia. Por eso, y nada más que por eso, es por lo que histéricamente, "teatralmente", falsamente, Lady Capuleto exige a gritos más sangre (lo único que sobra en Verona).

Cuando Benvolio describa fiel y objetivamente lo sucedido y su explicación atendida y certificada por los numerosos testigos del suceso, Lady Capuleto no modificará en absoluto su criterio, es su empecinamiento lo que nos lleva directamente a considerar su posición absurda (si no fuera porque sospechamos fundadamente en su esquizofrenia). Y es por eso que exclama: *¡Demando justicia, que tú príncipe debes otorgarme! ¡Romeo mató a Teobaldo! ¡Romeo no debe vivir!*

Pero los turbios deseos de Lady Capuleto no le han dejado estimar algo demasiado evidente, algo que es la realidad misma (por eso hablamos de esquizofrenia) y que viene expresada en la respuesta de Escalus: *Romeo le mató; pero él (Teobaldo) mató a Mercutio. ¿Quién ha de pagar el precio de sus estimadas sangres?*

Las palabras del príncipe están inspiradas en el más perfecto sentido común (la *common law* anglosajona y no la romana). La distorsión neurótica de Lady Capuleto puede hacerle concebir cualquier cosa, a excepción de los juicios que dicta el sentido común. La sentencia de Escalus es una sabia posición intermedia entre el rigor de la ley, por él mismo impuesta (muerte para los que practiquen la violencia callejera) y los atenuantes que concurren en la acción vengadora de Romeo (culpable por haberse tomado la justicia por su mano): Romeo es desterrado de Verona.

Lady Capuleto que por un lado parece aceptar las convenciones

sociales que rigen la comunidad de Verona, por otro niega la sentencia emanada directamente del príncipe. Así en la escena quinta del tercer acto confía a Julieta un plan para asesinar a Romeo. Se trata de enviar a Mantua a un sicario con órdenes para envenenarlo. Julieta ya casada en secreto con Romeo, convirtiendo su proverbial solicitud filial en refinada ironía se ofrece inteligentemente para preparar con sus propias manos el veneno. Es cierto que en esta escena Lady Capuleto cree que la desolación en la que se encuentra su hija se basa en que Teobaldo su sobrino (primo de Julieta) ha muerto a manos de Romeo (cuando en realidad tal desolación procede principalmente de que Romeo, al que acaba de desposar, ha sido desterrado a Mantua) y podría pensarse que el motivo del veneno, en el mejor de los casos, deberá servir para paliar el sufrimiento de Julieta. Sin embargo nos parece excesivamente ingenua tal interpretación; y mucho más plausible su insistencia sádica en la solicitud de más sangre; de más crímenes. Y por encima de la sentencia del príncipe que ha dictaminado destierro y no sangre por sangre. La rebeldía de Lady Capuleto a la justicia demuestra que Verona le interesa cuando sirve y se aadecua a sus planes; que se sirve de Verona, no que sirve a Verona.

Julieta, que es ahora una mujer casada en secreto, sólo pudo disfrutar de una noche de amor con su esposo, Romeo. Les casó Fray Lorenzo y aceptó casarles porque desposando a los dos únicos vástagos de las dos familias en pugna, la consumación del hecho, el matrimonio, podía ser un digno final para una historia de odios y sangre. Pero las muertes de Mercutio y Teobaldo, más el destierro de Romeo, han enconado el problema. Julieta va a visitar a Fray Lorenzo llena de desolación, y el franciscano con su proverbial cartesianismo deduce la solución más factible. Julieta tomará una pócima que le producirá un efecto letárgico durante 42 horas. Antes avisará por carta a Romeo para que vuelva de Mantua y cuando Julieta despierte en la cripta, Romeo estará allí esperándola. Luego partirán los dos a Mantua, y Fray Lorenzo se encargará de descubrir a las dos familias los verdaderos acontecimientos, instará la concordia entre ambas familias, y el perdón del príncipe.

Julieta vuelve a casa y mientras allí todos se apresuran para ultimar los preparativos de su boda con Paris, se retira a sus habitaciones para ingerir la pócima y encarga expresamente a su madre que se lleve a la nodriza para que le ayude en los preparativos de la fiesta nupcial. Julieta quiere estar perfectamente sola.

Julieta está sola sobre el lecho. Y esa soledad le oprime con

infinita angustia. Acaban de salir la madre y la nodriza. Y Julieta exclama: *¡Adios! ¡Sabe Dios cuándo nos volveremos a ver! Siento un vago y frío temor que me causa estremecimiento al correr por mis venas y casi hiela el calor de la vida. Voy a llamarlos para que me infundan valor.*

Estas frases, principio del parlamento de Julieta, verdaderamente abrumada ante tantos incidentes y problemas, ante la conciencia profunda de un destino adverso que le inspira horribles fantasías, vacila por un instante ante el frío contacto del frasquito que contiene el brebaje. Y a su mente sumamente sensibilizada acude el recuerdo de los suyos ("voy a llamarlos para que me infundan valor") y en un instante en que necesariamente debe de brotar el nombre de la persona próxima más querida, del fondo de su conciencia no brota el nombre de "padre" o de "madre" y grita: *¡Nodriza!*

No reclama a ninguno de sus progenitores sino que reclama a la nodriza. El grito perfectamente espontáneo contiene el apelativo de la verdadera madre, de la *madre benéfica*, de la nodriza. El requerimiento viene dictado desde los confines más recónditos de su conciencia y de su sique, allí en donde reside la sublimación de la figura de las dos madres, y el grito selecciona y defina quién es la *madre benéfica*, rechazando simultáneamente a la *madre perversa*.