

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

ORDEN Y DESORDEN EN  
LA CELESTINA Y ROMEO Y JULIETA

TESINA

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE  
LICENCIADO EN LITERATURA DRAMATICA Y TEATRO

PRESENTA

ELISA DE LAS MERCEDES MARTINEZ Y HERNANDEZ



FILOSOFIA  
Y LETRAS



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

**A la memoria de María Douglas, Actriz.**

"¿Para quién edificué torres? ¿Para quién  
adquirí honras? ¿Para quién planté árboles? ¿Pa-  
ra quién fabriqué navíos? Oh, tierra dura: ¿Có-  
mo me sostienes."

Fernando de Rojas.

## I N D I C E

	Pág.
CAPITULO I. El orden y el desorden como elementos trágicos .....	4
CAPITULO II. Orden y desorden en La Celestina, - tragicomedia de Calisto y Melibea ..	19
CAPITULO III. Orden y desorden en la Tragedia de Romeo y Julieta .....	33
CAPITULO IV. Conclusiones .....	63
NOTAS .....	67
BIBLIOGRAFIA .....	72

## CAPITULO I

### EL ORDEN Y EL DESORDEN COMO ELEMENTOS TRAGICOS

Sea cual fuere la intención de nuestro estudio, al hablar de tragedia debemos necesariamente volver los ojos hacia la Tragedia Griega. Sabemos de la existencia de un Esquilo, "padre de la tragedia", de un Sófocles con el cual, según unos críticos, la tragedia llega a su máximo esplendor; y finalmente sabemos de la existencia de un Eurípides, "último entre los grandes trágicos". Al tomar en cuenta el origen religioso de la tragedia y conociendo algunas de las obras de estos poetas, podemos darnos cuenta de que el universo trágico de los grandes dramaturgos no es de ninguna manera el mismo; pero que, nos dice H.D. F. Kitto: "una cosa es constante: la afirmación de un Orden-cósmico simbolizado por la presencia o la actividad de los dioses".<sup>(1)</sup> Al respecto de los estudios realizados acerca de algunas tragedias griegas, Kitto comenta lo siguiente: "Se nos ha hecho sentir que el universo es coherente, aún cuando no podamos entenderlo completamente".<sup>(2)</sup> En estas dos afirmaciones han aparecido palabras que nos interesan: Orden cósmico, universo coherente, es decir, colocación de las cosas -y cosas comprende hombres, plantas, dioses, todo aquello necesario para formar un universo- en el lugar correspondiente.

Por otra parte E.M.W. Tillyard acepta que "drama es todo excepto orden".<sup>(3)</sup> Con el cual queda implícita la idea de que tragedia es pues sinónimo de desorden. ¿Como conciliar una cosa con la otra? ¿Es que los dos críticos tienen la razón? ¿En que clase de universo se vive? Vayamos a ejemplos concretos tratando de no olvidar que la trage-

dia es ante todo, drama religioso.

Si tomamos la Orestíada de Esquilo nos encontramos con una serie de acciones y de hechos que podemos dividir en acciones humanas y hechos del trasmundo; por ejemplo, el amor de Clitemnestra por Egisto pertenecería al primer grupo al igual que la muerte de Ifigenia, el regreso de Agamemnon con Casandra y los asesinatos mismos de Agamemnon, Casandra y Egisto, llegando a constituir todos ellos un desorden individual y social, mientras que por el otro lado tendríamos como hechos del trasmundo, el sacrilegio que comete Agamemnon al pisar la púrpura, el mandato de Apolo a Orestes para vengar a su padre y finalmente la aparición de las Furias; hechos que forman parte no ya de un desorden individual y social como los otros, sino hechos divinos y pertenecientes a un plano lógicamente superior al humano. Al final sabemos que se instituye un tribunal humano y divino al mismo tiempo, que Orestes es absuelto por Atenea y que las Furias satisfechas se convierten en Euménides, identificadas ahora con el Amor, la Fertilidad y la Bondad, dando fin a una larga serie de crímenes, venganzas y desastres; fin del desorden. Esquilo nos presenta su propia idea sobre el mundo y su justicia: la coincidencia entre el orden divino y el orden humano social.

De la misma manera podemos continuar con "Prometeo encadenado", quien se atreve a desafiar el orden establecido por Zeus; con "Los siete contra Tebas" en donde Esquilo nos da una visión plástica del orden al dividir al coro en dos partes, aquellos que van a enterrar a Etócles y aquellos que van a enterrar a Polinices.

Sófocles marca el principio de su "Edipo Rey" señalando un desorden producido en la naturaleza:

"Pues la ciudad, como lo ves, naufraga,  
 ni puede alzar cabeza en el abismo  
 entre las olas de este mar sangriento;  
 añublo en la hermosura de sus mieses,  
 en sus rebaños muerte y en los partos,  
 estériles dolores. Y por colmo  
 nos embistió la peste...  
 Un ser inmundo que mancha esta tierra..."<sup>(4)</sup>

Y este ser inmundo es nada menos que Edipo, provocador de un desorden tan inmenso que la misma naturaleza lo resiente. Edipo ha desofdo al oráculo, asesinado a su padre, contraído matrimonio con su madre, habitado la tierra de Tebas, acusado a Creonte de conspirar para quitarle el trono, maltratado a Tiresias, incluso se ha maldecido a sí mismo. - Cuando Edipo sabe quien es y lo que ha hecho, decide, arrepentido, sacar se los ojos y marcharse de Tebas; intuimos entonces que la tierra tebana se libra así de la peste y que el orden ha sido restablecido.

Esto nos permite afirmar que existen desde luego varios planos donde asentar el orden, por lo tanto tendremos un orden divino (Zeus como señor todopoderoso y jefe de una larga serie de dioses, semi-dioses, ninfas, musas, etc.) un orden humano, social, político, etc., constitutivos todos de un solo orden cósmico.

Al nombrar todas estas obras, hemos enumerado una serie de crímenes, venganzas, maldiciones, que al final han sido superadas; pero que nos han dejado la idea de una sola palabra: CAOS. Así pues, Eric Bentley tiene razón cuando dice que "la tragedia encarna una experiencia del caos",<sup>(5)</sup>



caos que necesariamente hay que trascender, puesto que, trascenderlo representa en sí un valor ético, y la tragedia, no hay que olvidarlo, está hecha para producir catarsis, o sea, mezcla de temor y compasión con el objeto de "purificar". En su libro Tragedy William G. Mc Collom, cita a Hegel para ejemplificar las causas de un desorden o conflicto trágico y su liga con la Etica; "El conflicto trágico ocurre cuando dos principios éticos se separan por sí solos de la Substancia" y entonces tenemos que "el héroe trágico es en gran parte la expresión de una ética particular que se ve como única cuando se compara con otras".<sup>(6)</sup> Ahora bien, ¿qué clase de orden es el propuesto por los autores trágicos? Distintos, puesto que sus mundos son también distintos entre sí. Mc Collom sugiere algunos: (6 Bis)

I. Los autores pueden sugerir un mundo en donde el orden sea la bondad total.

II. O un mundo en donde el orden empiece con la omnipotencia de los dioses y termine con una situación desfavorable para el hombre.

III. Puede sugerirse también un orden en donde la maldad y la bondad hagan equilibrio en la misma balanza.

En todos los casos tendremos que el orden propuesto va de acuerdo con el momento histórico, social, religioso, político en que vive el autor. Tanto Sófocles como Fernando de Rojas y Shakespeare vivieron en épocas en que la religión como el arte, el intelecto y la imaginación conviven estrechamente.

La primera edición de La Celestina fue realizada en Burgos en 1499, marcando así la entrada no sólo al siglo XVI sino al Renacimiento español. La primera edición de Romeo y Julieta fue hecha en 1597, justamente un si

glo después, en pleno renacimiento inglés; sin embargo estas obras tienen bastante en común, creemos nosotros, y entendámoslo bien, no tanto en cuanto a la coincidencia de dos amores juveniles que tienen un "mal fin", por así decirlo; sino en cuanto a las causas de este "mal fin", a la herencia que la Edad Media les legó y que está muy ligada con la idea del orden y del desorden cósmicos, la manera que éstos tienen de presentarse en cada una de ellas y al hecho de que el hombre renacentista llega a ser "la medida de todas las cosas" y por tanto, un campo propicio para que se libren batallas que conduzcan al orden,

Tanto para Shakespeare como para Rojas, la concepción del mundo y su orden es sumamente importante; el mundo de ambos es el resultado de los milagros y los misterios medievales, de los autos sacramentales, de un universo dramático en donde el lugar común es precisamente ese: el universo en su totalidad resumido en tres lugares: el Cielo, la Tierra, el Infierno; o lo que es lo mismo, un universo modificado por "El pecado del hombre y la idea de su redención". (7)

W.M.W. Tillyard, señala que tanto el mundo medieval y como consecuencia de este, el renacentista, estaban constituidos bajo la idea de la jerarquía; la más simple sería la que señala la supremacía de "Dios entre los ángeles, el sol entre las estrellas, la Justicia entre las virtudes y la cabeza entre los miembros del cuerpo". (8) Otra más compleja, detallada y teológica sería aquella en que se reunieran los trabajos de Dionisio el Aeropagita, cristiano neo-platónico del siglo V D.C. y que siguieron teniendo influencia en el Renacimiento y los escritos de Burton en su Anatomía de la melancolía. Dionisio, dice Tillyard, señala una jerarquía entre los ángeles: "Tres clases de ángeles, la más alta y con-

templativa formada por Serafines, Querubines y Tronos; la segunda formada por Dominaciones, Virtudes y Poderes y finalmente la tercera dividida en Principaldades, Arcángeles y ángeles; estos últimos forman el eslabón para unir al hombre con la jerarquía celestial<sup>(9)</sup>, Burton por su parte, después de citar a Dionisio y sus ángeles, nos enumera una jerarquía demoníaca formada por nueve rangos de malos espíritus: "En el primer rango tenemos a los dioses falsos, adorados en forma de ídolos en el Oráculo de Delfos, cuyo príncipe es Belcebú; el segundo formado por los mentirosos y embaucadores como Apolo Pitio; el tercero formado por los vasos de la ira, inventores de todo perjuicio, cuyo príncipe es Belial; el cuarto formado por los diablos vengadores y maliciosos con su príncipe Asmodeo; el quinto rango está formado por los que cometen fraude como los magos y brujas cuyo príncipe es Satán. El sexto rango está formado por los demonios aéreos que corrompen el aire y causan plagas, explosiones, incendios, etc., y de quienes hablan el Apocalipsis y Pablo a los Efesios llamándolos "príncipes del aire"; Meresin es su príncipe. El séptimo es un destructor, capitán de las Furias, causante de guerras, tumultos y alborotos, mencionado en el Apocalipsis y llamado Abaddon. El octavo formado por diablos que calumnian y conducen a los hombres hacia la desesperación. El noveno formado por los tentadores de diversas clases y cuyo príncipe es Mammon".<sup>(10)</sup>

Tillyard hace también mención de las jerarquías entre los animales y así resulta que el ostión es el más simple de ellos y citando a Peachman resulta que tenemos "el fuego como el más puro de los elementos, el león como el rey de las bestias, el águila reina de las aves, la ballena entre los peces, la rosa entre las flores"<sup>(11)</sup> Quisiéramos hacer notar también la presencia de estas jerarquías en el prólogo

de La Celestina, en donde el autor cita a Heráclito y después, según unos críticos, traduce totalmente un texto de Petrarca: "Todas las cosas deben ser creadas a manera de contienda o batalla... Las estrellas se encuentran en el arrebatado firmamento del cielo, los adversos elementos unos contra otros rompen pelea; tremen las tierras, ondean los mares; el aire se sacude, suenan las llamas; los vientos traen entre sí perpetua guerra... Pues entre los animales ningún género carece de batalla; peces, fieras, aves, serpientes... Pues si discurremos por las aves y por sus pequeñas enemistades, las más viven de rapiña como halcones y águilas y gavilanes... Pues que diremos entre los hombres. ¿Quién explanará sus guerras, sus enemistades, sus envidias"?(12)

A todo esto nos preguntamos, ¿donde está situado el hombre? Tillyard asegura que gracias a su capacidad de razonar, el hombre está separado de las bestias y encaminado hacia Dios y a los ángeles y sin embargo hay algo capaz de perderlo y hacerlo retroceder<sup>(12 Bis)</sup> hacia la jerarquía de las bestias y esto es la pasión concebida como pecado. Ahora bien, esta batalla entre pasión y razón, -pecado y virtud- es común a todas las épocas (entre los griegos correspondería a la palabra "hybris" o pecado de soberbia). ¿No fue pecado de soberbia el cometido por nuestros primeros padres? Es por eso que arriba señalamos "un universo modificado por el pecado del hombre", y esta serie de jerarquías y denominaciones tienen un jefe, Dios, y son importantes porque representan precisamente la gloriosa creación divina y la "presencia perpetua de su Providencia"... "Si el desorden o el caos, producto del pecado se empeñan en aparecer otra vez y si por tradición el camino de la salvación es a través de la Gracia divina y la expiación de Cristo, hay también otro camino emparejado con esto y que es a través de la contemplación

del orden divino del universo creado". (13)

Quisiera hacer aquí una breve pausa para señalar que sin proponérselo, hemos llegado a un punto interesante de notar y que viene a apoyar esta idea del orden necesario: según Aristóteles la catarsis, formada por temor y compasión, se produce en el espectador trágico por medio de la identificación; temor porque puede sucedernos lo mismo a nosotros, compasión por lo sucedido al héroe trágico; actualmente los críticos Kitto y Tillyard después de este párrafo, aceptan que no solo puede lograrse la catarsis por la identificación sino por la mera contemplación del establecimiento del orden cósmico. Traigámonos a cuento a Ricardo III de Shakespeare y veremos que la sensación que nos produce el saber muerto a Ricardo, encarnación del mal físico y moral, asesino de hombres, mujeres y niños, usurpador y tirano; el ver unidas las dos casas, York y Lancaster, bajo el símbolo del poder divino después de la plegaria de Richmond, es nada menos que una catarsis producida por la contemplación del orden que se reestablece.

Ahora bien, no es que toda esta divagación y enumeración de jerarquías haya sido hecha sin intención alguna; el caso es que Shakespeare y Rojas creen en ellas y las utilizan en sus obras. Veamos por ejemplo un párrafo de Troilo y Crésida:

"Cuando la distinción de las categorías está enmascarada, la más indigna puede parecer noble bajo la máscara. Los cielos mismos, los planetas, y este globo terrestre observan con orden invariable las leyes de la categoría, la prioridad de la distancia, de la posición, del movimiento, de las estaciones, de la forma, de las funciones, y de la regularidad; y por eso, este esplendoroso planeta, el sol, rei-

na entre los otros en el seno de su esfera con una noble iminencia. Así, su disco saludable, corrige las malas miradas de los planetas funestos y parecido a un rey que ordena, manda sin obstáculos a los buenos y a los malos astros. Pero cuando los planetas vagan errantes, en desorden, en una mezcolanza funesta ¡que plagas y que prodigios entonces, que anarquías, que cóleras del mar, que temblores de tierra, que conmociones de los vientos! Fenómenos terribles, cambios, horrores, trastornan y destrozan, hienden y desarraigan completamente de su posición fija la unidad y la calma Habitual de los Estados. ¡ Oh, una empresa padece bastante cuando se quebranta la jerarquía, escala de todos los grandes designios! ¿Por qué otro medio sino por la jerarquía, las sociedades, la autoridad en las escuelas, la asociación en las ciudades, el comercio tranquilo entre las orillas separadas, los derechos de primogenitura y de nacimiento, las prerrogativas de la edad, de la corona, del cetro, del laurel, podrían deliberadamente existir? Quitad la jerarquía, desconcertad esa sola cuerda y escuchad la cacofonía que se sigue. Todas las cosas van a encontrarse para combatirse; las aguas contenidas elevarían sus senos más alto que sus márgenes y harían un vasto pantano de todo este sólido globo; la violencia se convertiría en ama de la debilidad y el hijo brutal golpearía a su padre a muerte; la fuerza sería el derecho; o más bien el derecho y la culpa, cuya eterna querrela está contenida por la interposición de la justicia, que establece su residencia entre ellos, perderían sus nombres y así haría la justicia. Entonces todas las cosas se concentrarían en el poder, el poder se concentraría en la voluntad, la voluntad en el apetito, lobo universal, doblemente secundado por la voluntad y el poder, haría necesariamente su presa del universo entero, hasta que al fin se devorase a sí mismo. Gran Agamenón, cuando la jerar-



quía está ahogada, he ahí el caos que sigue a su ahogo". (14)

Esta cita de Shakespeare (Ulises) corresponde a la tomada anteriormente de La Celestina, ya que ambas insisten en la composición jerárquica del universo: una subrayando el orden y la otra afirmando que todo orden nace de un desorden anterior.

Señalemos de una vez, para no ir más allá, la Carta del Universo Dramático de Shakespeare, hecha por G. Wilson Knight y publicada en su libro The Shakespearian tempest, escrito con el fin de ilustrar el mundo en que se mueven Shakespeare, sus personajes y sus palabras y poder hacer un análisis literario y simbólico basándose en la idea de que toda la obra de Shakespeare logra su unificación gracias a la poesía. (Este estudio de Wilson Knight no interesa por ahora, pero en cambio es de suma utilidad la carta presentada). La explicación que él da es la siguiente:

"El título, 'línea de la poesía' que corre a través de la carta, significa que toda el área está impregnada de poesía, lo que le da un significado eterno. La eternidad puede ir desde la oscuridad hasta la luz, lo cual es muy explícito. En la eternidad luminosa encontraremos los elementos positivos, mientras que los negativos estarán en la eternidad oscura. A la derecha tenemos las cualidades personales y a la izquierda las sociales y políticas. En el centro hay un 'conflicto creativo' (no exactamente el desorden) relacionado con el choque del individuo y la sociedad. Este conflicto es fundamentalmente interior y espiritual y en gran parte plenamente vivido dentro del protagonista. Después, tiende, como un ciclón o un huracán a moverse hacia abajo del esquema, convirtiéndose en una 'oposición armada' con las columnas que quedan en



esa área, mostrando una fuerte divergencia de simbolismo personal y colectivo conforme se amplía la distancia; y así en adelante hasta alcanzar una resolución trágica.

Vayamos ahora hacia arriba. "Las pasiones humanas" aspiran al "amor" mientras que el "orden político" en sí mismo, meramente racional, aspira a su consumación bajo las propiedades mágicas de la "Realeza". De ambos, altos valores, está suspendida la "sanción cósmica". "La gracia religiosa" queda en una posición humilde comparativamente, puesto que denota personajes de tónica cristiana que son escasos a excepción de El mercader de Venecia, Medida por Medida, Macbeth y Enrique VIII; mientras su más dramática realización queda ilustrada arriba. Aquí puede dársele el nombre de un desahogo de pasión. Equilibrándolo, tenemos el "honor del guerrero", un alto valor pero tendiente al exceso como sucede con Coriolano. Lo que se puede decir del "Amor" y la Verdad, es que su efecto es mágico en la "Realeza". Todavía más arriba están las entidades supremas: "la eterna juventud" en pasajes de Cuento de Invierno y la "Resurrección" allí, en Pericles por otra parte; y en Próspero (cuya estatura es políticamente importante) como un "Superhombre". La alta colaboración del "Pueblo londinense" nos es impuesta en Enrique VIII, pero también cubre más ampliamente la temeridad general de esa humanidad tosca y con sentido del humor que crea Shakespeare en relación a los Reyes. Su posición entre las jerarquías hace de ella un punto necesario. Los "dioses" y "Ángeles" (Diana, Apolo, Júpiter y los ángeles de la visión de la Reina Catalina) funcionan como visitantes y no merecen una posición más alta que la que se les ha dado ya que su estado presupone estados más bajos: se les muestra cerca de la línea de la poesía o de la Eternidad. Las áreas marginales deno-

tan efectos discutidos en este volumen. La mitad de arriba de nuestro plano muestra los valores fijos del mundo de Shakespeare y corresponden a lo que recientes estudios académicos llaman la "Cadena del ser"; aunque también es necesariamente diferente puesto que depende por entero de fuerzas tomadas del drama de Shakespeare. Cuando vemos hacia arriba, observamos las aspiraciones de los personajes de este autor.

La mitad de abajo es sumamente clara. La separación del "honor guerrero" y "oposición armada" ha de aparecer muy razonable si recordamos que la primera es un excelente valor y la segunda un suceso temible. Tanto las "Brujas" como "mujeres malignas" y "fantasmas", se nos muestran como fuerzas del desorden (o efectos), sin embargo nunca es así en ningún ser humano. Las fuerzas oscuras están colocadas hacia abajo en forma correspondiente a la colocación de arriba; porque la "nada" es una experiencia psíquica o espiritual en Macbeth; la "posesión demoníaca" se aplica a Lady Macbeth y otros ejemplos para "Hécate" y la "música del mal" y el "mar" como una infinitud oscura. Todos estos son absolutos y, por ello, entidades de armonía; aunque los que queden a la izquierda amenacen tener implicaciones sociales, "los fantasmas", que son dramáticamente violentos, han sido colocados en otra parte.

Nuestro plano ilustra no solamente entidades y posiciones sino que muestra poderes y direcciones y debe ser sentido dinámicamente. Por lo tanto debemos considerar no solo aspiración sino acción; de otra manera habremos interpretado el pensamiento de Shakespeare pero habremos olvidado su teatro. Por supuesto que los personajes aspiran hacia arriba y sin embargo el movimiento dramático normalmente no va hacia arriba sino

hacia abajo, excepto en la comedia Romántica que aspira al "Amor". (15)

Como dijimos anteriormente, esta es la explicación que a Wilson Knight le conviene dar para justificar los fines que persigue al escribir su obra. Para nosotros este cuadro no sería tan complicado; simplemente es importante por el señalamiento que no ha podido dejar de hacer el autor, -aunque su estudio no tenga nada que ver con el nuestro- de esta serie de valores y jerarquías presentes y valederos en la obra de Shakespeare, y que en un momento dado entran en conflicto unos con otros, como Wilson Knight señala, tendiendo siempre hacia la parte inferior del cuadro o sea hacia el Mal organizado; afirmación de lo que nosotros hemos estado llamando desorden; para que al final Shakespeare, el trágico, pueda proponernos, como solución, la parte superior de éste o sea el Bien organizado y pueda obtenerse así lo que nosotros llamamos orden.

Después de presentar toda esta serie de ejemplos, datos y citas, creemos poder llegar a varias conclusiones:

1. Orden entendido como la secuencia lógica de una determinada jerarquía propuesta por una época o un autor que busca el equilibrio y que comprende en la época a la que nos referimos la aceptación de fuerzas positivas y negativas que escapan al manejo del hombre.

2. Desorden entendido como el conflicto provocado al trasgredir el ser humano, debido a su carácter y circunstancias especiales, la secuencia lógica de esta determinada jerarquía.

3. Esta trasgresión o provocación del ser humano puede llevarse

a cabo al ser propuesta por las ya nombradas fuerzas superiores, sean estas positivas o negativas y que tienen un lugar dentro de esa misma jerarquía. El ser humano entonces, acoge o no, estos estímulos, dependiendo, como dijimos antes, de su carácter y de su circunstancia especial. Esta provocación del orden es identificable también con la idea de la pasión o pecado o hybris; y por lo tanto el conflicto se presentará entre la pasión y la razón, el pecado y la virtud, la hybris y la némesis.

4. Los elementos orden y desorden están presentes siempre que se habla de tragedia. Ahora bien, podemos tener varios esquemas; habrá unas tragedias en las que el orden mismo se rompa a lo largo de la anécdota y quede restablecido al final de ésta, como se ve en el Rey Lear; habrá otras en que el desorden esté funcionando ya desde antes de que comience nuestra anécdota, por ejemplo Ricardo III y que terminen con un restablecimiento final del orden. Los autores citados tienen razón, tragedia significa caos en cuanto que comprende un ciclo de desorden y una visión del orden, los cuales se dan como si fueran círculos concéntricos, un orden que se rompe, un desorden que se abre, un desorden que se cierra, un orden que se establece y así, ad infinitum.

## CAPITULO II

### ORDEN Y DESORDEN EN LA CELESTINA,

### TRAGICOMEDIA DE CALISTO Y MELIBEA

"Calisto fue de noble linaje, de claro ingenio, de gentil disposición, de linda crianza, dotado de muchas gracias, de estado mediano. - Fue preso en el amor de Melibea, mujer moza, muy generosa, de alta y se rensísima sangre, sublimada en próspero estado, una sola heredera a su padre Pleberio y de su madre Alisa muy amada. Por solicitud del punjido Calisto, vencido el casto propósito de ella (interviniendo Celestina, mala y astuta mujer, con dos sirvientes al vencido Calisto, engañados y por ésta tomados desleales, presa su fidelidad con anzuelo de codicia y deleite) vinieron los amantes y los que les ministraron en amargo y desastrado fin. Para comienzo de lo cual dispuso la adversa fortuna lugar oportuno, donde a la presencia de Calisto se presentó la deseada Me libea".(1)

Aquellos que pretendan hacer un estudio acerca de La Celestina saben de fijo que ello implica el enfrentarse necesariamente a una serie de problemas que aún no han sido resueltos del todo por los críticos o por los especialistas dedicados a tales estudios. Existen, por ejemplo, múltiples afirmaciones acerca de la fecha en que fue escrita; quién fue su verdadero autor o autores, cuáles fueron las verdaderas fuentes en las que se inspiró este autor, fuentes entre las que se cuentan los lati nos Plauto, Terencio, Ovidio, las comedias humanísticas de fines de la Edad Media, Boccacio, el Arcipreste de Hita, etc. Cuáles sus influencias, las correcciones y la interpolación de cinco actos más, sus múltiples ediciones, etc. etc., y finalmente la más discutida: ¿es novela o es drama? El autor la titula tragicomedia por las razones que da a "un

su amigo"; la idea de la acción es definitiva en la dramaturgia junto con su forma dialogada; la de la narración y su gran extensión es definitiva para la novela. Lo cierto es que está allí y que lo ha estado desde hace cuatro siglos, desafiando el paso del tiempo, compitiendo con el Quijote, dando material para escribir, investigar, sentir, rechazar, constituyendo un movimiento inacabable y universal sea cual fuere el autor y los motivos y condiciones en las que fue escrita.

Pensamos poder darnos el lujo de dejar a un lado estos problemas, puesto que nos interesa un punto de vista en especial, el orden y el desorden que en esta obra pueden plantearse o no, es decir, nos interesa el texto en sí y su significado, para ser exactos la edición de Gochs de 1842, ya modernizada, revisada con la de Diaz Canedo publicada por la Casa Calleja con prólogo de Juan B. Bergua.

Para poder llegar a la demostración de la existencia de un desorden y la proposición de un orden y por lo tanto demostrar que La Celestina es una tragedia según se encuentren en ella estos elementos o no, partamos de la opinión de Ramiro de Maeztu: "Si las actividades de La Celestina llevasen consigo aparejada la probabilidad de una tragedia como la que le cuesta la existencia, preferiría calificarla de mártir del utilitarismo o del hedonismo".<sup>(2)</sup> Partamos entonces de esta idea del hedonismo.

Vivir en toda la plenitud de la palabra es el objetivo principal de todos los personajes de La Celestina, vivir para realizar los actos cotidianos como son el comer, el dormir, el sentir amor, deseo, odio, el mentir o el trabajar. ¿Por qué? Porque en todos estos actos está implícita la idea del Placer y del placer definido como la satisfacción corporal lograda. La misma Celestina dice: "Dispuestos para todo

linaje de placer, en que más los mozos que los viejos se juntan: así como para jugar, para vestir, para burlar, para comer y beber, para negociar los amores, juntos de compañía. ¡Oh, si quisieses Pármeno, que vida gozaríamos!". (2 Bis)

Se habla aquí entonces del placer que resulta de vivir con intensidad, con una fuerza arrolladora en donde las emociones y los sentimientos nacen espontáneamente y rigen los comportamientos de los personajes sin importar las posibles consecuencias porque la muerte, el fracaso o la destrucción están implícitos ya en la acción misma de vivir, en la forma de ser, de existir y además aparecen lejanos bajo el velo del placer.

Ahora bien, ligada íntimamente con la palabra placer, tenemos la palabra pasión, sentimiento que crece dejando atrás a los otros y se apodera del alma. Hay buenas y malas pasiones. La Celestina es un despliegue de éstas últimas y sin embargo se pueden señalar muy claramente dos, encarnadas en diversos personajes y con diferentes intensidades: la lujuria, que se presenta en todos los personajes, con excepción de Pleberio, Alisa y Tristán y la codicia que llega a su punto cumbre con Celestina, seguida por Pármeno y Sempronio. Con Celestina ocurre esto y mucho más, pero vayamos por partes. Atendamos a las palabras de Don Marcelino Menéndez y Pelayo: "Desde que La Celestina entra en escena, la domina y rige con su maestría infernal". (3) Bien, ¿quién es esta Celestina infernal y qué es lo que hace? "Es una puta vieja alcoholada... si pasa por los perros aquello suena su ladrido, si está cerca de las aves, otra cosa no cantan, si cerca los ganados, balando lo pregonan; si cerca las bestias rebuznando dicen: ¡puta vie-

ja: Las ranas de los charcos otra cosa no suelen mentar; si va entre los herreros, aquello dicen sus martillos; carpinteros y armeros, herradores, caldereros, arcadores, todo oficio de instrumento forma en el aire su nombre".<sup>(4)</sup> Rojas, pues, o quien quiera que sea el autor, nos está dando de entrada y como personaje principal a alguien que tiene como oficio y sinónimo "la prostitución del amor", el utilitarismo del que habla Maeztu. Y aún hay más, porque Celestina es la complejidad misma del carácter, una mujer que tiene mil oficios y en consecuencia está dotada de valor, astucia, simpatía, y sobre todo, de una gran vitalidad. Celestina goza al hablar con la gente y su lenguaje es exuberante, atractivo, envolvente. Celestina es feliz cuando vende por virgen a quien no lo es; pone en sus actos todo el ardor y el fuego de que todavía es capaz y eso la llena y la complace, le da fuerzas para seguir existiendo, porque sabe que está cumpliendo con la meta que ella misma se ha fijado: el logro del bienestar corporal. Toda la falta de escrúpulos que tiene le funciona para lograr una sola cosa: bienes; la pasión de Celestina es pues la codicia, pero también es ésta la que la graperderla finalmente. A Celestina se le pide que obtenga cosas y lucha por conseguirlas en tanto que sabe o sospecha la ganancia que se le proporcionará al lograrlas. Su lema es: "Dile que cierre la boca y empiece a abrir la bolsa". Sempronio y Pármeno la acompañan en su codicia; Pármeno.- "Riqueza deseo, pero quien torpemente sube a lo alto, más afina cae que subió. No quería bienes mal ganados". Celestina responde: "Yo sí, a tuerto o a derecho nuestra casa hasta el techo".<sup>(5)</sup> Para Maeztu, Celestina es "un ministro del placer. Su función de mediadora consiste en tratar de satisfacer las pasiones, los caprichos y los deseos amorosos de los hombres que soliciten sus servicios y en procurar enamorados y clientes a las mujeres por quienes se interesa".<sup>(6)</sup>



Esto es claro. Celestina no puede lograr directamente el placer físico que resulta de una unión sexual, porque Celestina está envejecida, porque su época de esplendor ya pasó; pero aún tiene sus sentidos despiertos y es capaz de oír, ver, tocar y aún más: de transformarse. Celestina convertida en Calisto es quien habla con Melibea, es quien convertida en Pármeno toca y excita a Areusa y es ella misma quien disfruta intensamente con la satisfacción física de estos dos últimos.

Es curioso que Maeztu, pensando que para Celestina "no hay más Dios que el placer" no esté de acuerdo con Menéndez y Pelayo cuando éste afirma que "Celestina es el genio del mal encarnado en una criatura baja y plebeya, pero inteligentísima y astuta, que muestra en una intriga vulgar, tan redomada y sutil filatería, tanto caudal de experiencia mundana, tan inversa y ejecutiva y dominante voluntad, que parece nacida para corromper el mundo y arrastrarlo encadenado y sumiso por la senda lúbrica y tortuosa del placer".<sup>(7)</sup> La palabra placer trae a nuestra mente la palabra pecado y ésta el pensamiento de que el pecado proviene del Mal, de allí el hecho de que Menéndez y Pelayo pinte a la Celestina como "El más singular de los diablos predicadores". Maeztu sostiene que lo que le falta a La Celestina "son realmente las virtudes teologales o aquel reflejo humano de las virtudes teologales que mejor se expresa con la palabra honor que es fe en el bien, esperanza en su triunfo, y ardiente caridad en su ejercicio".<sup>(8)</sup> Estamos hablando entonces de potencias negativas que han entrado en juego a base de fuertes conjuros e invocaciones que van a extenderse y a marcar una norma de conducta, negativa por supuesto, a la que obedecen todos los demás personajes. No en balde Celestina tiene tantos atributos, tanto poder de dominación, tanto poder hipnótico sobre los seres con quienes trata. Así pues, hemos llegado a dilucidar cual es el verdadero oficio

de esta mujer: la invocación y la práctica del Mal, por lo mismo, del desorden.

"Conjúrote, triste Plutón, señor de la profundidad infernal, emperador de la corte dañada, capitán soberbio de los condenados ángeles, señor de los sulfúreos fuegos que los hirvientes étneos montes manan, gobernador y veedor de los tormentos y atormentador de las pecadoras ánimas. Yo, Celestina, tu más conocida cliéntula te conjuro, por la virtud y fuerza de estas hermejas letras; por la sangre de aquella nocturna ave con que están escritas, por la gravedad de aquellos nombres y signos... y esto hecho, pido y demando de mí a tu voluntad, Si no lo haces con presto movimiento, ternáme por capital enemiga, heriré con luz tus cárceles tristes y oscuras... y otra vez y otra vez de conjuro... Oh diablo, a quien yo conjuré, como cumpliste palabra en todo lo que te pedí". (9)

¿Sobre quienes se extiende este poder infernal tan potente, que perdura a pesar de la muerte de lainvocadora? Sobre todos los demás personajes con excepción, como hemos dicho ya, de Pleberio y Alisa, puesto que sus papeles son los de comentadores y testigos del suceso acaecido. Los otros personajes, Calisto, Melibea, Sempronio, Pármeno, Elicia, Areusa y Lucrecia, tienen ya una disposición hacia el mal o lo que es lo mismo, carecen de vocación para el bien; y cada uno de ellos va a entrar en contacto con el mal de maneras distintas. Veamos primero a Calisto y a Melibea.

Menéndez y Pelayo piensa que la pasión de Calisto y Melibea "no es ciertamente inmaculada y casta", que "Melibea es una mujer furiosamente enamorada cuya pasión llega hasta la impiedad". (10)

Para Maeztu se trata aquí de un "amor-pasión" que lógicamente tiene que acabar mal ya que "la voluntad sale vencida por la naturaleza".<sup>(11)</sup> Aquí podríamos apuntar dos cosas: Melibea tiene una naturaleza hedonista o Melibea es vencida por la naturaleza del mal. Tomemos las dos cosas juntas y apliquémoslo también a Clisto. El encuentro de Calisto y Melibea es una forma del placer, el deseo sexual satisfecho; sin embargo también el dolor que este sentía al no poseerla, es otra forma del placer; Calisto se regodeaba en él porque era un sufrir por Melibea, un estar esperanzado pese a todo, una tensión necesaria, un acicate a ese deseo que surge en el instante mismo de verla y que es tan fuerte que lo obliga a realizar lo que más tarde hará también Melibea: "una monstruosa confusión de lo humano y lo divino".<sup>(12)</sup>

Para Maeztu Calisto es un místico; sí, pero solo que un místico del mal. Las primeras palabras que le dirige a Celestina, el espíritu del mal, son verdaderamente aterradoras: "Abre, oh, Pármeno, ya le veo, sano soy, vivo soy. ¿Miras que reverenda persona? ¿Que acatamiento? Por la mayor parte, por la fisonomía es conocida la virtud interior. ¡Oh vejez virtuosa! ¡Oh virtud envejecida! ¡Oh gloriosa esperanza de mi deseado fin! ¡Oh fin de mi deleitosa esperanza! ¡Oh salud de mi pasión, reposo de mi tormento, regeneración mía, vivificación de mi vida, resurrección de mi muerte! Deseo llegar a tí, codicio besar esas manos llenas de remedio. La indignidad de mi persona lo embarga. Desde aquí adoro esta tierra que huellas y en reverencia tuya la beso".<sup>(13)</sup> Calisto ha hecho ya una profesión de fe.

Don Juan Valera expresa: "Buscar Calisto para tercero de sus amores a una empecatada bruja zurcidora de voluntades y maestra de mujeres de mal vivir, tiene algo de monstruoso, que ni en el siglo XV ni en ningún

siglo se comprende no siendo Calisto vicioso y perverso y sintiéndose muy tierno y poéticamente enamorado". (14)

Sabemos que nunca se ha pensado o hablado de matrimonio a pesar de la posibilidad de efectuarlo, dado el linaje de las familias, el patrimonio de ambas, etc. Calisto busca solamente la entrega de Melibea y la desea por un medio rápido y no honrado como es el trato con Celestina.

Calisto nos habla de las virtudes de Melibea, sabemos que es graciosa y tiene ingenio; pero en cambio, se recrea hablando de su hermosura física para proporcionar, con todo detalle, su presencia, sus manos y aún sus uñas y cada pedazo de su cuerpo. "Comienzo por los cabellos: ¿ves tú las madejas del oro delgado que hilan en Arabia? Más lindos son y no resplandecen menos. Su longura hasta el postrero asiento de sus pies; después, crinados y atados con la delgada cuerda, como ella se los pone, no ha más menester para convertir a los hombres en piedras... Los ojos verdes rasgados; las pestañas luengas; las cejas delgadas y alzadas; la nariz mediana, la boca pequeña, los dientes menudos y blancos; los labios colorados y gordezuelos, el torno del rostro poco más luengo que redondo; el pecho alto; la redondez y forma de las pequeñas tetas, ¿quien te la podría figurar? ¡Que se despereza el hombre cuando las mira! La tez lisa, lustrosa, el cuero suyo oscurece la nieve; la color mezclada, cual ella la escogió para sí... Las manos pequeñas en mediana manera, de dulce carne acompañadas; los dedos luengos; las uñas en ellos largas y coloradas que parecen rubíes entre perlas; aquella proporción que ver ya no pude, sin duda por el bulto de fuera juzgo incomparablemente ser mejor a la que Paris juzgó entre las tres de esas". (15)

Se nos ha descrito al Dios de Calisto, puesto que "Melibeo soy, y a Melibea adoro y en Melibea creo y a Melibea amo". (16) La idolatría de Calisto es muy explícita.

Una muestra de la lascivia y cinismo de Calisto es el diálogo que tiene con Melibea en el huerto: Melibea.- ¿"Como mandar a mi lengua hablar y no a tus manos que estén quietas? ¿Porqué no olvidas estas mañanas? Mándalas estar sosegadas y dejar su enojoso uso y conversación incomfortable. Deja estar mis ropas en su lugar". Calisto responde: "Señora, el que quiere comer el ave, quita primero las plumas". (17)

Calisto y Melibea están dispuestos a irse por la senda de la destrucción, sus malas inclinaciones están ya asomando al mundo, cuando llega Celestina, sólo tiene que tomarlos de la mano y conducirlos a su perdición. Calisto fornicaba, reniega de Dios, de su religión, goza, con su nuevo Dios, se muestra iracundo, soberbio y finalmente es destruido por haber estado en contacto con el mismo mal. Melibea, que lo acompaña todo el tiempo en el placer, los dos rodeados por el cordón de la lujuria, es destruida también. Decimos cordón de la lujuria porque un cordón fue el medio empleado por la Celestina para atarlos a los dos. "Señor, yo soy la que gozo, yo la que gano; tú, señor, el que me haces con tu visitación incomparable merced". (18) "Melibea, al caer en las redes de la pasión como fascinado pajarillo, obedece a una sugestión diabólica". (19)

Rojas trata a Melibea de la misma manera que trata a Calisto, o sea, la mujer puesta a la misma altura que el hombre, capaz de desear y gozar, capaz de tener iniciativa propia, de aceptar y rechazar, dejando de comportarse como un ser lleno de sumisión. Incluso después de muer-

to Calisto, Melibea se lamenta de manera muy especial: "¿Como no gocé más del gozo?" Calisto y Melibea están deslumbrados por el mal y sucede con ellos lo que sucede siempre en situaciones similares: sufren y se recriminan así mismos cuando están solos, pero pronto lo olvidan para volverse a unir y transformarse en el receptáculo del goce total: "Oh miserable contentamiento!... ¿Porqué no estoy contento? Pues no es razón ser ingrato a quien tanto bien me ha dado". "¿Como has querido que pierda el nombre y corona de virgen por tan breve deleite?"<sup>(20)</sup> Y sin embargo el goce se suicida para seguir al goce: Melibea.- "Bien se ha aderezado la manera de mi morir; algún alivio siento en ver que tan presto seremos juntos yo y aquel mi querido y amado Calisto".<sup>(21)</sup>

Maeztu opina: "Me imagino que Calisto y Melibea se hallarán a estas fechas en algún purgatorio, donde tendrán que aprender a bastarse a sí mismos".<sup>(22)</sup>

Sempronio y Pármeno, criados que siguen la tradición de los Davos, y Siros latinos, consejeros, confidentes y camaradas de su señor, futuros graciosos españoles y franceses hacen reflexionar también sobre el peso que tiene el goce sexual y la avaricia en su comportamiento. Celestina, haciendo uso de sus mañas, logra aprovecharse de las debilidades de estos dos y los atrae al lugar que ella se ha fijado como meta: el placer. Aún a Pármeno, quien al principio tiene destellos de virtud; Areusa es la trampa, la perdición. Los pasos siguientes de los dos criados son la ambición y el asesinato. A estos también los ha hipnotizado el Mal.

Rojas muestra dramáticamente la magnitud del mal, logrando que sus personajes "enfermen" como de una epidemia a la cual no es posi-

ble escapar. Si hubiera exceptuado a algunos de ellos, dado el contexto de la obra, este personaje inmune debía de haber sido un ser excepcional alrededor del cual girara la obra. El Ser Excepcional está presente, pero es el mismo Jesucristo; y no entra en funcionamiento sino hasta el final de la obra.

Para Menéndez y Pelayo "Elicia y Areusa están haciendo el aprendizaje del vicio", (23) Es claro. Para nosotros son el producto lógico de una Celestina; ella las maneja como si fueran títeres, las corrompe, las mimó y las arroja también a la misma senda por la que ha arrojado a los otros. Celestina es incansable, trabaja para lograr su propia destrucción y la de los otros. Las dos prostitutas no mueren como sucede con los demás personajes, pero su destrucción queda bien implícita; Celestina ha sido su ejemplo, su ideal, han vivido años bajo la protección del Mal y esto les ha hecho tanto daño que ha matado en ellas la chispa más pequeña de sinceridad y, consecuentemente, la posibilidad de amar verdaderamente. El pacto de Elicia y Areusa con Centurio, significa solamente el triunfo del placer que provoca la venganza, el placer de hacer daño, el producto de la envidia; el luto por Celestina dura poco y ambas se alegran de estar libres para proseguir sus andanzas y demostrar que las enseñanzas de Celestina no han caído en saco roto.

"Véate Dios que tanto placer me hace en venir como vienes, mudado el hábito de tristeza. Ahora nos gozaremos juntas". (24)

Lucrecia, criada de Melibea, también ha sido contagiada por el Mal. Sus parlamentos son definitivos al oír a Calisto y a Melibea: "Mala landre me mate si más los escucho. ¿Que vida es ésta? ¡Que me esté yo deshaciendo de dentera y ella esquivándose porque le rueguen! Ya, ya, apa-

ciguado es el ruido, no hubieron menester departidores. Pero también me lo haría yo, si estos necios de sus criados me hablasen entre el día, pero esperan que los tengo de ir a buscar".<sup>(25)</sup> El placer de Lucrecia está así en "si yo estuviera en su lugar" o en el "puede suceder" o "de seo que suceda".

¿Qué hemos visto entonces en las acciones de todos estos personajes? Que trabajan para formar desorden, el más profundo desorden que se haya podido escribir jamás. Rojas ha presentado un mundo en donde la única manera de comportarse es la de seguir los pasos del Mal que lo ha infectado todo; desorden que dura hasta la destrucción de todos los personajes que han seguido a la Celestina, desorden producido por el ejercicio de la lujuria, de la ira, de la soberbia, de la avaricia, de la envidia. La Celestina es un despliegue de fuerzas negativas, la muestra minuciosa del lado malo. Maeztu, habiendo aceptado a Rojas como el autor de La Celestina, alega que "su mundo está regido por fuerzas ciegas como la codicia y la pasión amorosa, mundo que carece de ordenación y sentido".<sup>(26)</sup> Arriesga también la hipótesis de que la razón para escribir esta obra, creación de un judío converso, sea "no solo la pérdida de la fe, sino un cambio de bandera y de nación... No se si Rojas se propone conscientemente decir a los judíos escondidos de su tiempo que los bienes que admiran: la diligencia, la riqueza, el ingenio, la sutileza, pueden darse en la más vil de las mujeres".<sup>(27)</sup> Recordemos nosotros que todo parece indicar que La Celestina fue escrita en el último decenio del siglo XV, cuando en 1492 se había decretado el destierro de los judíos de España y en 1483 habían surgido ya Torquemada y la Santa Inquisición.

Creemos que el autor de La Celestina va más allá de todo esto: no referida a un pueblo judío sino a toda una humanidad; la obra no acaba



con la muerte de Calisto y Melibea sino con la pregunta final de Pleberio, que resume todas sus lamentaciones: "¿Porqué me dejaste triste y solo in hac lachrymarum valle?"

Y recibe inmediata respuesta del autor:

"Pues aquí vemos cuan mal fenecieron  
 aquestos amantes, huyamos su danza,  
 amemos aquel que espinas y lanza  
 azotes y clavos su sangre vertieron.  
 Los falsos judíos su faz escupieron,  
 vinagre con hiel fue su potación;  
 porque nos lleve con el buen ladrón,  
 de dos que a sus santos lados pusieron.

No dudes ni hayas vergüenza, lector,  
 narrar lo lascivo que aquí se te muestras:  
 que siendo discreto verás que es la muestra  
 por donde se vende la honesta labor.  
 De nuestra vil masa con tal lamedor  
 consiente cosquillas de alto consejo,  
 con motes y trufas del tiempo más viejo  
 escritas a vueltas le ponen sabor.

Y así no me juzgues por eso liviano;  
 mas antes celoso de limpio vivir,  
 celoso de amar, temer y servir  
 al alto Señor y Dios soberano.  
 Por ende si vieres turbada mi mano,  
 turbias con claras, mezclando razones,

deja las bulas que es paja y granzones,  
sacando muy limpio de entrellas el grano". (28)

Melibea y los otros mueren porque con sus comportamientos han aca-  
rreado un desorden cuyo sinónimo es la corrupción y la invocación diabó-  
lica; y mueren, repetimos, porque es necesario demostrar la existencia  
de un campo positivo, la existenci2 del orden, que para Rojas es sinóni-  
mo de Pureza y Amor, puesto que culmina la obra con la imagen de Cristo  
en la Cruz. Menéndez y Pelayo explica: "La Celestina existe conside-  
rándola como una obra altamente idealista en que Fernando de Rojas hace  
abstracción de todo menos del Amor, a fin de que el Amor se manifieste  
con toda su fuerza y resplandezca en toda su gloria". (29)

Compréndese con ello, un amor divino correspondiente a la concep-  
ción místico-cristiana de los poetas y místicos del siglo XVI, Juan de  
la Cruz y Teresa de Avila.

### CAPITULO III

#### ORDEN Y DESORDEN EN LA TRAGEDIA DE

#### ROMEO Y JULIETA

John Vyvyan, en su libro Shakespeare and The Rose of Love, explica que los conflictos o desórdenes en ciertas obras de Shakespeare, se llevan a cabo gracias a "la oposición existente entre las fuerzas del Cielo y del Infierno infiltradas en un problema amoroso. Esquemáticamente podemos ilustrar este método en términos generales como un juego entre lo Blanco y lo Negro:

Blanco	Negro
en la tragedia	
Amor	Odio
Vida	Muerte
Paraíso	Infierno
Cosmos	Caos (1)

Para comenzar nuestro análisis de Romeo y Julieta recordaremos la primera parte del esquema de Vyvyan: Amor y Odio.

"En la bella Verona esto sucede:  
dos casas ambas en nobleza iguales  
con odio antiguo hacen discordia nueva.  
La sangre tiñe sus civiles manos  
por mala estrella de estos enemigos  
nacieron los amantes desdichados:  
solo su muerte aniquiló aquel odio  
y puso término a la antigua cólera.

Nada sino la muerte de los hijos  
pudo llevar los padres a la paz".<sup>(2)</sup>

Este prólogo es importante puesto que al hablarse en él tanto de odio como de amor, deja asentado que el autor va a mostrarnos como funciona cada uno de estos valores; nos habla de un desorden ya antiguo, provocado por los adultos y cuyos efectos van a hacerse visibles en un grupo de jóvenes. Recordemos que los muertos aquí son: Romeo, Julieta, Paris, Mercucio, Tybaldo, y un solo adulto, la madre de Romeo que muere de dolor ante el destierro de su hijo. No podemos dejar de señalar como causantes del desorden a los jefes de las familias enemistadas: el viejo Montesco y el viejo Capuleto, quienes han dejado como herencia a la generación joven un mundo corrupto lleno de odio, en donde todos los valores pueden entrar en juego con excepción del amor.

"Enemigos de la paz, rebeldes súbditos!

Con sangre ciudadana habéis manchado  
las espadas! ¿No oís? Hombres no sois,  
sino bestias sedientas cuyo encono  
quiere apagar su fuego con la sangre  
de vuestras propias venas.

Con riñas, hijas de palabras vanas,  
tú, viejo Capuleto, tú, Montesco,  
tres veces habéis roto la quietud  
de nuestras calles y habéis incitado  
a los viejos de Verona  
a arrojar sus severos paramentos  
poniendo en viejas manos armas viejas,

aquellas que la paz había oxidado,  
ahora las oxida el odio vuestro". (3)

T.J.B. Spencer hace notar que no se nos habla acerca de "los orígenes de la enemistad entre Capuletos y Montescos, simplemente existe, sin explicaciones y desde hace largo tiempo". (4)

La riña entre los criados, quemarca el principio del primer acto no es mas que una llamada de atención hacia esta enemistad jurada y al mismo tiempo hacia esta mezcla de "distorsión del amor", que en última instancia es odio, y que persiste a lo largo de la obra, desencadenada en distintos personajes:

Sansón.- "De veras. Por eso a las mujeres que son frágiles cristales, hay que empujarlas contra el muro. Yo sacaré de la pared a los hombres de los Montesco y a sus mujeres las arrimaré contra la pared.

Gregorio.- La pelea es entre nuestros amos y también entre nosotros los sirvientes.

Sansón.- Es lo mismo. Quiero que me tomen por tirano. Cuando ha ya peleado con los hombres, seré cruel con las muchachas. Les romperé las cabezas.

Gregorio.- ¿Las cabezas de las muchachas?

Sansón.- Sí, las cabezas de las muchachas o bien, les romperé algo mejor. Tómalo como quieras.

Gregorio.- Ellas lo tomarán como lo sientan.

Sansón.- A mí me sentirán cuando me tengan encima. Ya se sabe que

tengo bien puesto mi pedacito de carne". (5)

Ideas como las de los criados las encontramos también en otros personajes y son importantes porque van en contra del amor. Pero ¿cuál es el amor en este mundo donde reina el odio y cuál es el verdadero valor del amor y la razón de su existencia, si es que existe? Para poder llegar a estas respuestas, vayamos por partes y tratemos de analizar primero a los personajes que rodean a nuestros héroes, Romeo y Julieta, puesto que según hemos visto, gracias a su muerte se logra la reunión de ambas familias. También, para no olvidarnos de que lo que tratamos de analizar es la función de los valores ya nombrados como representantes de un desorden y un orden cósmicos. De no ser así, nos quedaríamos en la parte en que se quedan la mayoría de los análisis de Romeo y Julieta: señalar una "mala muerte" presente todo el tiempo, un "destino fatal del héroe", que nos llevarían a pensar que Romeo y Julieta puede clasificarse dentro de los grandes melodramas románticos y no como la primera de las grandes tragedias shakespearianas.

Veamos primero el mundo que rodea a Julieta: su padre, su madre y su aya, quienes la han encerrado en un aparador de cristal donde cada movimiento o acción suya han sido programados desde hace tiempo, para seguir, por así decirlo, un patrón de la época: las hijas crecen y hay que colocarlas bien. M.M. Mahood dice a este respecto: "El amor en Verona puede ser un culto, un misterio o una locura. El matrimonio es un negocio". (6)

Mucho se ha hablado acerca de los primeros parlamentos del viejo Capuleto con el Conde Paris:

"Te repito lo que antes te dijera:  
 mi hija no conoce aún el mundo,  
 ni siquiera ha cumplido catorce años,  
 que dos veranos más le den sosiego,  
 aún no ha madurado para esposa". (7)

Y sin embargo resulta más esencial el pasaje donde Lady Capuleto y el aya tratan de convencer a Julieta de que ya es tiempo de tomar marido, porque justamente ahí se demuestra que las relaciones de Julieta con su madre son meramente formales, faltas de un afecto y de una comunicación sincera y maternal. Del viejo Capuleto, Derek Traversi opina que al igual que el viejo Montesco se comportan con una mezcla de "seni-lidad y susceptibilidad particularmente desagradables". Sus mujeres tienen un mejor conocimiento de esa actitud: cuando Capuleto intenta pedir una espada para intervenir en la reyerta, su mujer responde irónicamente:

"Una muleta, una muleta!  
 ¿Porqué pedís espada?"

Y Lady Montesco igualmente detiene a su marido con un

"No moverás un pie hacia el enemigo!" (8)

No obstante, son estos dos viejos susceptibles y vanidosos los que han llenado el mundo de estímulos negativos que otros personajes han sabido acoger, como en el caso de Tybaldo. Es el mismo susceptible y vanidoso Capuleto quien posteriormente es capaz de perder los estribos con su única y amada hija, echándole en cara lo que ha hecho por ella, insultándola y finalmente desterrándola de su casa:

"Calma! Calma! Quiero entender!  
 ¿Como? ¿Lo ha rechazado? ¿No agradece?  
 ¿No se siente orgullosa? ¿No comprende  
 que aunque es indigna de él, hemos logrado  
 convencer a este noble caballero  
 para que la tomara por esposa?"(9)

Aquí tenemos un Capuleto en la intimidad, con su esposa, su hija y la antigua aya familiar, de lo que se deduce que el Capuleto citado con anterioridad, aquel que pide a Paris "dos veranos más" y que le aconseja

"Míralas a todas  
 y que te agrade la que más merece.  
 Una más entre tantas es mi hija".(10)

es el Capuleto que acepta a Romeo en su casa, contrariando los deseos de Tybaldo

"Ni por todo el dinero de Verona  
 aquí en mi casa yo le ofendería.  
 No pienses más en él.  
 Esa es mi voluntad!  
 ¿Y quieres provocar entre mis invitados una riña?  
 Magnífico muchachos!  
 Más luz, más luz!  
 Alegría muchachos!"(11)

Es este Capuleto, repetimos, como ciudadano principal de la ciudad de Verona y atendiendo a sus intereses sociales y sobre todo personales,<sup>e/</sup> que con su actitud es capaz de repetir, aunque con menor intensidad, las pa-



labras de Macbeth: "Vamos! Y que se trasluzcan los más risueños semblantes a los ojos del mundo... Un rostro falso debe ocultar lo que sabe un falso corazón!"<sup>(12)</sup>

¿Y que es lo que oculta el corazón de Capuleto?

"Me vuelvo loco, por la Santa Hostia,  
y tarde, temprano, de noche, de día,  
viajando, en casa, solo, acompañado,  
mi único afán fue verla desposada  
y ahora que la pide el Conde Paris,  
un joven de familia principesca,  
rico, hermoso, educado con nobleza,  
ésta increíble necia lo rechaza?"

Y claro, Julieta lo rechaza, porque, ¿donde está el Amor? El matri  
monio aquí es un negocio.

El padre Capuleto prosigue en esa tónica: nada de amor, nada de pa  
labras dulces:

"Que te ahorquen, putilla criatura,  
desobediente, oye bien lo que te digo,  
estarás este jueves en la iglesia,  
o no me mirarás más a la cara!  
No me contestes, no hables, no repliques!  
Ya me comen las manos, mujer mía!  
Nosotros que hasta hoy nos parecía  
bendición del Señor esta hija única  
ahora vemos que una es demasiado  
y es una maldición que la tengamos!"

Fuera de aquí, ramera!  
 Vete a comer el pasto donde quieras  
 porque en mi casa no pondrás los pies!  
 No estoy bromeando, el jueves, está cerca!  
 Piensa con una mano sobre el pecho:  
 si eres mi hija te daré a mi amigo  
 y si no, que te cuelguen, que te mueras  
 de hambre y miseria en medio de la calle!  
 ¿Oyes? Jamás te reconoceré,  
 nada de lo que tengo será tuyo!  
 Piénsalo bien, soy hombre de palabra!"(13)

Este parlamento es coherente según la lógica de Capuleto; para este hombre el amor es una maldición y ahora lo destierra de su casa.

Por su parte, Lady Capuleto es digna compañera de su marido. Como dije antes, los lazos que la unen con Julieta no son afectuosos o íntimos; necesita de la presencia del aya para poder hablar con ella de matrimonio, y aún así, lo hace en términos totalmente metafóricos, ininteligibles para una Julieta de trece años. Parlamentos en donde se habla de libros, plumas, leyendas y peces dorados que esconden su belleza bajo el agua, pero que "extienden su gloria a muchos ojos". Traversi mismo sostiene que en esta escena, Lady Capuleto "echa una mirada retrospectiva y complaciente al destino que en un pasado la entregó al viejo Capuleto y que está lista para introducir a su hija dentro de estemismo patrón universal". (14)

"Por esta edad, en que eres aún doncella  
 yo era tu madre".

G.B. Harrison afirma que Lady Capuleto es también "una mujer vengadora".

tiva<sup>(15)</sup> y creemos que con iniciativa suficiente para exigir una justicia primitiva "ojo por ojo y diente por diente", realidad única que le ha enseñado su marido.

A la muerte de Tybaldo exclama:

"Es mi primo, es el hijo de mi hermano!  
Oh Príncipe! ¡Oh esposo! Esta es la sangre  
de mi pariente amado! Si eres justo,  
Príncipe, por esta sangre nuestra,  
que se derrame sangre de Montescos<sup>(16)</sup>

Lady Capuleto va más lejos aún, es capaz de buscar esta clase de justicia por sus propios medios y tratar de envenenar a Romeo desterrado.

"Tomaremos venganza... Voy a enviar a una persona a Mantua, donde vive ese desterrado vagabundo, a quien dará tan extraña bebida que pronto hará compañía a Tybaldo y entonces juzgo que quedarás contenta".<sup>(17)</sup>

Esta falta de comunicación entre madre e hija se hace más patente cuando después de los insultos del padre, Julieta se vuelve hacia su madre buscando ayuda y obtiene la respuesta siguiente:

"No me hables! Yo no quiero hablar contigo!  
Esto se ha terminado! Haz lo que quieras!"<sup>(18)</sup>

Toda esa aureola de odio que Capuleto ha destilado, ha sido acogida por su mujer y es por eso mismo que ella encuentra después su destrucción:

"Ay de mí, este espectáculo de muerte es como una campana que llama

mi vejez al sepulcro!"(19)

El otro personaje que forma el mundo de Julieta es el aya. T.J.B. Spencer piensa que esta mujer "realmente no entiende la clase de amor que la heroína siente. Para ella el amor es algo natural y algunas veces duradero, relacionado con la idea del placer y del embarazo y parte de los intereses que rodean la vida de una mujer".(20)

Para Derek Traversi el aya es una combinación "de sentimientos vulgares y de cinismo arraigado y profundo, cuya creencia a la vez normal y senil en su presentación discursiva, es la de concebir al Amor como el despertar de la carne para encontrar una posición social a través de un concertado y conveniente matrimonio".(21) Después de estas dos opiniones que consideramos acertadas, nos inclinamos a pensar que tanto el aya como Mercucio forman una pareja en cuanto a su función dramática de acentuar las nociones que ambos tienen del Amor como sinónimo de sexo, de belleza exterior, de "uso". Cuando se le participa a Julieta su próximo matrimonio, el aya hace frecuentes alusiones a las palabras que su marido le dirigió a Julieta hace cerca de once años:

"Caiste ahora de bruces,  
más adelante caerás de espaldas".

Lo que el ama ve en Paris es también su belleza:

"Y que hombre! mi muchacha, si parece  
que fuera el mundo, un hombre tan bonito  
que parece recién hecho de cera".

También aprovecha las palabras de Lady Capuleto para declarar sus propias creencias:

"¿Disminuir? ¡Que va! Si las mujeres engruesan, es por culpa de los hombres!"

Y finalmente, no porque trate de que Julieta acepte a Paris con un:

"Anda, muchacha, busca felices noches a los felices días."(22)

podemos decir que el aya sea una mala persona; al contrario; es notorio que el aya suple a Lady Capuleto, quiere a Julieta, juega con ella, la acompaña y la embroma, pero el mal está en que ejerce una de las funciones de la Celestina, es una correveidile que propicia cualquier encuentro amoroso y posiblemente por lo mismo, va en detrimento del Amor. Su posición es altamente inmoral cuando aconseja el matrimonio de Paris y su ama, ya que sabe que Romeo y Julieta están casados y unidos por el Santo Sacramento y sin embargo pasa por alto esta situación por razones que ella misma explica:

"... Romeo desterrado,  
te apuesto el mundo contra cualquier cosa,  
ya no se atreverá a acercarse a tí.  
Y si llega a venir será en secreto.  
Mirando bien las cosas como están  
es mejor que te cases con el Conde.  
Que hermoso caballero! Tu Romeo  
parece junto a él un estropajo!  
Un águila no tiene ojos tan verdes,  
tan luminosos como los de Paris!  
Maldita sea mi alma, mi señora,  
sino pensara en tu felicidad:  
Es mejor este nuevo casamiento  
que el primero, y aunque así no fuera,

está ya muerto tu primer esposo,  
 No te sirve de nada aunque esté vivo". (23)

Parece ser que para el aya este "No te sirve de nada aunque esté vivo" es definitivo. En cambio Paris vive; esta "flor en el verano de Verona" se encuentra aquí y viene a desposarla:

"Señora novia! ¡Corazón! ¡Levántate!  
 Como, ¿ni una palabra? ¡Ni por esas!  
 Duérmete una semana, por ahora,  
 el Conde Paris ya se decidió  
 a que en lo sucesivo duermas poco!  
 Yo debo despertarla! Señorita,  
 deja que el Conde te lleve a su cama,  
 te asustarás, ¿verdad? ¿No te parece?  
 Ay, socorro! ¡Está muerta! ¡Auxilio, vengan!  
 No quisiera jamás haber nacido!" (24)

Otro de los personajes que debemos colocar dentro del mundo de Julieta, es su primo Tybaldo. Su presentación es la de un hombre impulsivo e irracional; ante el ruego de Banvolio de mantener la paz, responde:

"Yo odio  
 esta palabra paz como al infierno,  
 como a tí y los Montesco. ¡Ven cobarde!" (25)

Y en efecto, Tybaldo odia todo aquello que signifique paz o amor. Absolutamente todos sus parlamentos van acompañados de las palabras muerte, cólera, hiel, enemigo, villano, espada, diablo, ofensa. Para algunos críticos como G.B. Harrison, Tybaldo significa solamente una fatal casua-

lidad, un "si Tybaldo no hubiera encontrado a Mercucio en un mal momento". (26) Lo que equivaldría a decir como Benvolio:

"Hace calor! Andan los Capuleto  
suetos, y si con ellos nos hallamos  
habrá gresca, porque con estos días  
de calor, llega a hervir la sangre loca". (27)

Para otros, como para Traversi, la presencia de Tybaldo significa "que la muerte hace su entrada, pero esta vez no sólo en palabras sino de hecho" (28) cerrando con un círculo perfecto la intervención de Tybaldo en la obra, intervención que comienza con el rompimiento que él mismo hace de ese descubrimiento de los ojos de Romeo en la fiesta de los Capuleto:

Romeo.- "¿Amó mi corazón hasta este instante?  
Que lo nieguen mis ojos. ¡Hasta ahora  
nunca ví la belleza verdadera!"

Tybaldo.- Me parece un Montesco por la voz!  
Niño, trae mi espada! ¿Que este infame  
se atreviera a venir enmascarado  
a escarnecer nuestra solemne fiesta?  
Por el nombre y honor de mi familia  
no pecaré si aquí lo dejo muerto!" (29)

Benvolio ha hablado de "sangre loca", refiriéndose desde luego no solo a Mercucio a quien va dirigido este parlamento, sino también a Tybaldo:

Tybaldo.- "Romeo, es tanto lo que yo te quiero,

que no tengo otro modo de expresarlo  
sino decirte que eres un 'villano'".

Romeo.- "Tybaldo, las razones que yo tengo  
para quererte, excusarán la rabia  
de tu saludo. ¡No soy un villano!  
por eso adiós! ¡Tal vez no me conoces!

Tybaldo.- Muchacho! Esto no excusa las ofensas  
que me has hecho! ¡No sigas! ¡Ponte en guardia!

Romeo.- Te aseguro que nunca te he ofendido  
y que te quiero más que lo que piensas.  
Pronto sabrás la causa de mi afecto:  
buen Capuleto, deberá bastarte  
que tu nombre lo estimo como el mío!"(30)

Hemos visto a Tybaldo fuera de las miradas del viejo Capuleto y, en efecto, Tybaldo padece de esta "sangre loca" porque es un joven que ha captado y aceptado la irradiación de estímulos negativos que lo han rodeado; se mueve en el odio y la guerra ya que sigue una tradición, un patrón de conducta en el que el odio, como dice él mismo, es "el nombre y honor de mi familia".

Vayamos ahora con Mercucio, a quien ya hemos nombrado anteriormente, dejando para el final del análisis las posiciones y funciones de Paris y el padre Lorenzo, puesto que Benvolio es un personaje que dramáticamente funciona en el sentido de la objetividad y la cordura, informador de sucesos o apoyo para poder contemplar el carácter de los otros.



Mercucio, como dijimos arriba, hace pareja con el aya de Julieta en cuanto a obscenidad se refiere. Spencer afirma que "la lengua lasciva de Mercucio raramente se encuentra inactiva".<sup>(31)</sup> Agrega que su "brillante inteligencia se torna ridícula y se ve absorbida totalmente por una pasión basada por completo en el sexo".<sup>(32)</sup> M.M. Mahood afirma que "el propósito dramático de Mercucio es afirmar su idea cínica y agresiva del sexo en contra del amor idólatra de Romeo".<sup>(33)</sup> Lo cual coincide con lo dicho por Spencer. John Mansfield piensa que el carácter de Mercucio es por así decirlo, un poco menos que inconstante y alega que "el carácter de Mercucio en los parlamentos dedicados a la Reina Mab, es distinto al posterior, puesto que allí se ve lleno de talento y fantasía".<sup>(34)</sup> Vyvyan acepta que Mercucio sirve para "contrastar dos planos en el análisis de la realidad" en los cuales tenemos en Mercucio "al hombre terrestre" y en Romeo "el hombre espiritual".<sup>(35)</sup>

Al reunir todas estas acertadas observaciones y siguiendo las acciones y palabras de Mercucio, podemos llegar a la conclusión de que este "Mercucio, familiar del Príncipe", es una persona valiente, rebelde, impulsiva, llena de vitalidad, alguien que realmente no está involucrado en la riña de las dos familias, puesto que es amigo de Romeo y por otra parte es invitado a la fiesta de los Capuleto; alguien capaz de bromear constantemente, de tener una fantasía deliciosa y también una idea brutal del sexo; el principio del parlamento de la Reina Mab y su final tienen un enorme contraste, como si quisiera elevar con él a Romeo hasta la quintaescencia de un mundo delicioso y feérico y luego dejarlo caer de golpe en una cruda realidad; cosa que hace también en otros parlamentos.

"Ah, me doy cuenta que la Reina Mab,  
partera de las hadas, vino a verte.  
Es pequeñita como piedra de ágata  
que brilla en el meñique de un obispo,  
tiran su coche atómicos caballos..."

Y finaliza:

"Esta es la bruja, que cuando las doncellas  
duermen de espaldas, las oprime, y las enseña  
a resistir por primera vez, haciendo de ellas  
mujeres de buen llevar". (36)

Y sin embargo, Mercucio es más que todo eso: Mercucio muere porque su carácter alevoso e impulsivo no le permite soportar la "sumisión vil y deshonrosa" de Romeo al no aceptar éste el reto de Tybaldo; por lo tanto Mercucio deja a un lado su imparcialidad, su alejamiento de la riña y toma la parte de los Montesco, lo que ocasiona su muerte. La importancia de la muerte de Mercucio es suprema porque sus últimas palabras y su actitud van, como han ido las de todos los personajes que hasta ahora hemos visto, en contra del Amor.

"Malditas sean  
vuestras dos familias! ¡Por culpa de las dos  
soy desde ahora carne de gusamos!  
Ya me dieron lo mío! ¡Que familias!" (37)

Mercucio, pues, muere maldiciendo, contagiado por el Odio desencadenado de toda esa opresiva realidad.

Ahora bien, antes de empezar con Romeo y Julieta, creemos necesario, aunque sea reiterativo, repetir lo dicho al principio y a lo largo de

este análisis; en los planes de los personajes que los rodean no entra el Amor, al contrario, las acciones de estas gentes van encaminadas y han estado encaminadas siempre a terminar con él.

Mucho se ha escrito sobre la primera aparición de Romeo, un personaje "puro e inexperto, creador de frases poéticas y lastimeras", según Spencer; (38) "perversamente enamorado de sí mismo y de sus melancólicas reflexiones", (39) según Traversi. Mahood sostiene por su parte que "no hay nada menos amoroso que Romeo en esta escena; nueve partes de las diez que dice son espectáculo. La escena es petrarquista hasta la exageración: Romeo está en pose y Benvolio lo sabe. Como explicarse entonces el parlamento de Romeo:

"¿Cómo el amor con la vista vendada  
puede ver el camino que nos lleva.  
¿Hoy, donde comeremos."(40)

Coinciden estos autores al decir que Romeo sufre una evolución en cuanto a Amor se refiere puesto que con Julieta llega a conocer la verdad y la profundidad de este sentimiento, mientras que con Rosalina no existe nunca tal relación. Esta última lo ha rechazado, por lo tanto en su primera escena, Romeo "imagina" lo que es el Amor, imagina sentir algo que nunca ha probado.

"Vanidad seria! ¡Levedad pesada!  
Informe caos de agradables formas!  
Pluma de plomo! ¡Humo que ilumina!  
Salud enferma! ¡Fuego congelado!  
Sueño de ojos abiertos que no existe!  
Este amor siento y no hay amor en esto".

Para Vyvyan, la clave de lo que ocurre con Romeo, está en el parla  
mento siguiente:

"Chit, me he perdido, yo no estoy aquí:  
no soy Romeo. El anda en otra parte".<sup>(41)</sup>

Vyvyan sostiene que "el amor y el ser van invariablemente enlazados, íntimamente unidos. Si Romeo ha perdido la conciencia de sí mismo, entonces no ha encontrado la realidad del Amor".<sup>(42)</sup> Lo cual equivale a decir que si Romeo no se conoce a sí mismo porque está perdido y no sabe quién es, entonces tampoco puede conocer y saber lo que es el Amor, quedándose en la superficie de éste y pensando solo que es "una nube hecha por el vapor de los suspiros". La trayectoria de Romeo será entonces avanzar hacia el conocimiento del Amor, cuyo sujeto presentido es Julieta; en este avance, Romeo sufrirá caídas y logros hasta terminar por alcanzarlo.

Hemos hablado de "avance" y podríamos emplear otra palabra más correcta: "camino". Romeo es el "peregrino del Amor". En su primer encuentro con Julieta, después de haberla descubierto como "la belleza ver  
dadera", Romeo se manifiesta así:

Romeo.- "Si yo profano con mi mano indigna  
este santuario, mi castigo es éste:  
mis labios peregrinos se disponen  
a borrar el contacto con un beso!"

Julieta.- "Injusto con tu mano, peregrino  
eres, porque ella se mostró devota!  
No olvides que los santos tienen manos  
y que se tocan una mano y otra

y palma a palma en el sagrado beso  
de los romeros en la romería".

Romeo.- "¿No tienen labios, santos y romeros?"

Julietta.- "Solo para rezar, ay peregrino!"

Romeo.- "Entonces, dulce santa, que los labios  
hagan también lo que las manos hacen!  
Ellos ruegan, concédeles la gracia!  
Y así no desesperen de su fe!

Julietta.- "Los santos no se mueven, aunque otorguen!"

Romeo.- "Entonces no te muevas, que mis ruegos  
van a obtener la gracia que esperaban!  
Ahora por la gracia de los labios  
quedan mis labios libres de pecado!"(43)

Así pues, el primer encuentro entre Romeo y Julieta, Santuario del Amor, termina con la redención de Romeo, un producto del Odio, purificado ahora por Julieta.

Mahood dice al respecto: "... se saludan en la religión del Amor, y Vyvyan opina que "la imagen religiosa es demasiado insistente" y que por lo tanto Romeo está más que "románticamente enamorado, espiritualmente alterado". (45)

Estas ya son palabras mayores; estamos situados en un plano superior al humano y en él vamos a seguir para poder proponer también el desenlace de un desorden y la apertura de un Orden que sea universal y quizá, al final del análisis, poder decir que religioso. En el plano religioso no só

lo hemos sido introducidos por la idea, que desde un principio se nos da, de repudiar el Odio y aceptar el Amor como sentimientos representantes de lo Bueno y lo Malo, Maldad contra Bondad, Dios contra el Diablo, dualidad típica de la época medieval. También las primeras palabras de Benvolio son significativas, en las cuales Vyvyan cree ver, en cierta forma, las palabras del Evangelio, donde el "Odio mayor es dominado por la crucifixión del Amor":

"Apártense, idiotas!

Guarden las espadas! ¡No saben lo que hacen!"(46)

Lo que vamos a ver aquí es precisamente eso: "la crucifixión del Amor". Spencer alega que "... el público sabe que la obra termina con la reconciliación de las dos familias, pero solamente a costa de la muerte de los amantes".(47)

Situados ya en este plano universal podemos arriesgar la hipótesis de que este "odio antiguo" entre Capuletos y Montescos, es un reflejo de la humanidad entera.

Así pues, Romeo y Julieta están situados en un plano especial y superior (ya que son el Amor humanizado), plano en donde tienen relación directa con los astros y con otros niveles superiores; unos autores sólo ven aquí los sueños de Romeo, las premoniciones de ambos, la mala suerte, y el destino fatal de los amantes. Si nos quedáramos en esto último, tendríamos de nuevo la tan discutida idea del hombre solo y desamparado frente a un destino que no puede cambiar. Shakespeare supera esta idea: Los amantes forman parte de un estrato superior que los "humanos", (para emplear una palabra concreta), Capuleto y Montesco, han vejado a

causa de su carácter y de su iniciativa propia. La belleza de Julieta, por ejemplo, está comprendida como un valor divino.

"Para gozarla demasiado rica,  
para la tierra demasiado bella!"(48)

Mahood nos dice que en la escena del balcón "Romeo y Julieta se astralizan uno al otro".(49) Vyvyan declara que "cada imagen es celestial".(50) Esto sucede, claro, porque lo que estamos viendo es el Bautismo y la Comunión del Amor. Romeo ha penetrado al jardín de Julieta para poder hallar la esencia de sí mismo y resulta que la encuentra;

"¿Como puede ir más lejos si se queda  
aquí mi corazón? Vuélvete atrás,  
busca tu propio centro, oscura tierra!  
Silencio! ¿Qué ilumina  
desde aquella ventana las tinieblas?  
Es Julieta, es el sol en el Oriente!  
Surge, espléndido sol y con tus rayos  
mata a la luna enferma y envidiosa,  
porque tú, su doncella, eres más clara.  
¿No estarán en su rostro las estrellas  
y sus ojos girando por el cielo?  
El fulgor de su rostro empañaría  
la luz de las estrellas, como el sol  
apaga las antorchas.  
Ved como su mejilla está en su mano!  
Ay, si yo fuera el guante de esa mano  
y pudiera tocar esa mejilla!  
Ha hablado ahora!

Habla otra vez, oh angel luminoso:  
 En la altura esta noche te apareces  
 como un celeste mensajero alado  
 que en éxtasis, echando atrás la frente,  
 contemplan hacia arriba los mortales  
 cuando pasa entre nubes perezosas  
 y navega en el ámbito del aire".

Julietta, por su parte, el Santuario del Amor, contesta sin saberlo  
 a Romeo:

"¿Oh, Romeo, ~~porque~~ ¿eres tú Romeo.  
Reniega de tu padre y de tu nombre!  
 Quitate ese nombre  
 y por tu nombre que no es parte tuya  
 tómame a mí Romeo, toda entera.

Romeo.- "Te tomo la palabra. Desde ahora  
llámame sólo Amor. Que me bauticen  
otra vez, deajo de ser Romeo". (51)

Shakespeare, sin duda alguna, está presentando aquí el nacimiento de una fuerza suficientemente poderosa, y este poder es La Gracia del Amor, capaz de reconciliar las dos familias, poder aceptado y santificado por la Iglesia con el matrimonio de los amantes.

Para algunos autores, como Spender y Traversi, Julietta es siempre la más fuerte, la práctica, la realista; Romeo es el joven poético.

Es claro que tiene que ser así: Julietta es el Amor y Romeo el peregrino de ese Amor. Un peregrino que habiendo ya probado lo que es el pa



raíso, en cierto momento se extravía debido a la intervención de Mercucio y Tybaldo que lo hacen exclamar:

"Mercucio muerto y tú vivo y triunfante!

Al diablo que se vaya mi cordura,

que los ojos de fuego de la cólera

dirijan desde ahora mi conducta!

Te devuelvo el "villano" que me diste!"<sup>(52)</sup>

Aquí empieza el verdadero destierro de Romeo; el paraíso de Julieta ha desaparecido, la cólera y la justicia primitiva han tomado de nuevo su lugar; el Odio ha vuelto a aparecer, las familias nunca se reconciliarán y tanto Romeo como Julieta entienden que algo muy grave ha pasado; uno escondido en la celda de Fray Lorenzo y la otra confinada en su alcoba:

"Ha sido la palabra 'desterrado'

la que en verdad mató diez mil Tybaldos!

Romeo 'desterrado'. Esa palabra

significa que madre, padre, primo,

y Romeo y Julieta han muerto todos.

Romeo 'desterrado': ¡No hay medida,

no hay límite, no hay fin, no tiene término

la muerte que contiene esa palabra,

no hay palabra que exprese ese dolor!"<sup>(53)</sup>

Para Julieta, el destierro de Romeo significa que todos han muerto para el Amor.

Romeo, por su parte, sabe también el significado de la palabra destierro:

"¿Me destierra? ¡Ten lástima de mí!  
 Dime 'muerte'. ¡El destierro es más terrible  
 que la muerte! ¡No me hables de destierro!  
 No hay mundo sin los muros de Verona,  
 sino tortura, purgatorio, infierno!  
 No es clemencia, es tormento! Aquí está el cielo,  
 donde vive Julieta!  
 La palabra destierro me desgarrá!"(54)

Romeo, entonces, necesita reiniciar su caminata hacia el Amor; su noche de bodas con Julieta es el primer movimiento positivo para recuperar este paraíso perdido, ya que el Amor tiene la posibilidad de seguir su curso libre y natural, puesto que el Amor es dinámico y no estático. Esto es precisamente lo que hace que varios autores señalen en Julieta una "madurez" lograda a lo largo de la obra y que queda demostrada tanto en la invocación siguiente como en sus acciones posteriores:

"Oh noche protectora del Amor,  
 extiende tu cortina negra, oh noche!  
 Que se cierren los ojos acechantes  
 para que así, en silencio y en secreto,  
 pueda llegar Romeo hasta mis brazos!  
 Cubre con tu mantón la sangre indómita  
 que sube y se amotina en mis mejillas  
 y dale audacia al temeroso amor  
 para que con pureza se abandone!"(55)

Es cierto que no volverán a verse "vivos" nunca más, pero, gracias a Dios, como dice Vyvyan: "la muerte no es el término de todo para Sha-

kespeare, puesto que cree en la inmortalidad"<sup>(56)</sup> y como dice Mahood: "Romeo y Julieta dejan de morir, muriendo",<sup>(57)</sup>

Al ingerir el veneno, Julieta inicia la etapa final de esta lucha en contra del Odio, lucha en la que se verán reunidos los exponentes de ambas partes, en un lugar especial: la cripta de los Capuleto. Antes de caer desvanecida por los efectos de la pócima, las últimas palabras de Julieta llaman a esta reunión:

"En esa bóveda se amontonaron  
 los huesos de los míos hace siglos,  
 y ahora Tybaldo, aún ensangrentado,  
 comienza a corromperse en su mortaja.  
 Ay, aquí está! ¡Es el espectro de mi primo  
 persiguiendo a Romeo, cuya espada  
 atravesó su cuerpo! ¡No Tybaldo!  
 ¡Detente! ¡Voy! ¡Estoy aquí, Romeo!  
 Por tí bebo esta droga, mi Romeo".<sup>(58)</sup>

Y Romeo vuelve, Romeo desafía el mandato del Príncipe, "desafía a las estrellas", a la misma muerte, y hace efectivo su:

"Contigo dormiré esta misma noche, Julieta".

En este faro que es el sepulcro de Julieta, Romeo encuentra a Paris, quien muere a manos del esposo de Julieta.

De Paris se ocupan poco los críticos; es sólo el pretendiente rechazado por Julieta; Spencer dice de él que es un: "... hombre joven, agradable y romántico".<sup>(59)</sup> Es posible que así sea por las dos primeras cualidades; en cuanto a la tercera, nosotros sabemos que Paris ha concertado

este matrimonio con el viejo Capuleto, sin tomar en cuenta a Julieta, por lo tanto ha concertado un negocio y no una unión por amor. Así lo demuestra al encontrársela en la celda de Fray Lorenzo, donde tiene ha cia ella una actitud bastante impertinente:

Paris.- "Feliz encuentro, mi señora esposa!"

Julieta.- "Llámame así cuando yo sea esposa.

Paris.- "Ese 'yo sea' será el jueves próximo!"

Julieta.- "Lo que ha de ser será!"

Paris.- "¿Vienes a confesarte con el padre?"

Julieta.- "Responder eso es como confesarme!"

Paris.- "No le niegues que tú me amas a mí!"

Julieta.- "Te confesaré a tí que lo amo a él.

Paris.- "Y también le dirás que a mi me amas.

Julieta.- "Si lo hiciera sería más valiosa  
mi confesión cuando no estés presente.

Paris.- "Pobrecilla, se ve como las lágrimas  
han causado perjuicios en tu cara!"

Julieta.- "Pequeño ha sido el daño que le han hecho,  
ya estaba mal antes de que corrieran,

Paris.- "Lo que has dicho es más duro que las lágrimas!"

Julieta.- "No es calumnia, yo he dicho la verdad.

Lo que he dicho a mi cara se lo dije.

Paris.- "Tu cara es mía, tú la calumniaste!

Julieta.- "Podría ser, pues no me pertenece!

Padre, dime si ahora tienes tiempo  
o si debo volver después de misa.

Fraille.- "Mi pensativa niña, tengo tiempo!

Señor, déjanos solos un momento.

Paris.- "No quiero perturbar las devociones.

Iré de madrugada a despertarte,

Julieta, el jueves. Hasta entonces, pues,

guarda este santo beso."(60)

Es cierto que Paris ha sido rechazado por Julieta porque, dramáticamente, su unión con ella hubiera producido, en el mejor de los casos, una unión igual a la de la pareja Capuleto; y aquí de lo que se trata es de organizar un movimiento supremo que ilustra las palabras del prólogo:

"Nada sino la muerte de los hijos  
pudo llevar los padres a la paz". (61)

Cuando volvemos a encontrarnos con el Conde, está llorando, ante la tumba de Julieta y ofreciendo flores a la muerta, posteriormente muere en lucha con Romeo. Paris abandona el mundo de los vivos porque a última hora no puede permanecer imparcial y toma partido por la casa de los Capuleto:

"Este es el desterrado de Verona,  
el soberbio Montesco, el asesino

del primo de mi amada:

Debes morir, ven conmigo, obedece!"(62)

Le sucede lo mismo que a Mercucio, toman partido; sin embargo su final es bien distinto: Mercucio muere maldiciendo y Paris y Romeo mueren perdonando en el seno de Julieta. Creemos que Paris ha realizado, igual que Romeo, en menor escala y en distintas circunstancias, un pequeño peregrinaje hacia el Amor. Es sólo así y allí cuando pueden llegar a amar realmente y encontrar un final victorioso.

Paris.- "Me muero! Por piedad abre la tumba  
y colócame al lado de Julieta!

Romeo.- "Lo haré, te juro! ¿Julieta debía  
desposar al Conde París?  
Oh, dame tu mano,  
se escribieron unidos nuestros nombres  
en el libro fatal de la desdicha!  
Yo te daré un sepulcro victorioso!  
¿Un sepulcro? No, un faro, joven muerto!  
Oh, Tybaldo, respóndeme, ¿eres tú,  
dormido en tu sudario ensangrentado?  
Primo mío, perdóname!  
Amor mío, salud! Mi agonía  
termina con la muerte y con un beso!"(63)

Romeo ha llegado por fin al término de su peregrinaje, su misión y la de Julieta ha terminado; su relación fue "inmediata, violenta y final" porque era necesario demostrar rápidamente que la gracia del Amor es un poder efectivo que se mueve en un vasto plano.

Capuleto.- "Montesco, esta es la dote de mi hija:  
hermano mío, estréchame la mano,  
ya no tengo otra cosa que pedirte!

Montesco.- "Pero yo puedo darte mucho más.  
Levantaré en recuerdo de Julieta  
su estatua construída en oro puro.  
No habrá imagen más bella y venerada  
como la de la pura y fiel Julieta  
mientras dure la vida de Verona!

Capuleto.- "Con igual esplendor haré a Romeo  
otra, junto a la estatua de su esposa!"(64)

El orden, pues, ha sido restablecido; la última imagen que el autor deja en nosotros es la imagen plástica del Amor, en dos estatuas de oro. Shakespeare ha propuesto al Amor como sinónimo del orden.

Precisamente deseábamos llegar a este final para poder comprender mejor la presencia de Fray Lorenzo en la obra. Anteriormente hemos dejado implícito que es el encargado de legalizar la unión de Romeo y Julieta.

"Voy a ayudarte en una cosa,  
si alcanza el matrimonio que me pides  
a cambiar, dando pruebas de su dicha,  
en puro amor este odio de familias".(65)

Las intenciones de Fray Lorenzo, son pues, excelentes, sólo que escoge el camino equivocado, el camino del ocultamiento, de la intriga y quizás hasta de la soberbia. Es cierto que es uno de los representantes de Dios en la tierra, pero su problemática consiste en tratar de hacer más de lo que le está permitido hacer, o de lo que humanamente puede efec-

tuar. Al final hemos visto que el matrimonio de los amantes no fue suficiente para la reconciliación de las familias como Fray Lorenzo creía; era necesaria su muerte concreta, se necesitaba un movimiento más fuerte y más poderoso, algo que él fraile no podía manejar con los hilos de su filosofía, de su sentido común, de la autoridad que lo investía, o de su buena voluntad, por la sencilla razón de que el desorden era demasiado grande, la violencia demasiado extensa y sinónimo de un poder destructivo, y para acabar con ella era necesario, repetimos, un movimiento universal que culminara con la coincidencia de lo divino: la Gracia del Amor.



## CAPITULO IV

### C O N C L U S I O N E S

Hemos analizado dos obras que aparentemente no tienen nada que ver una con la otra salvo en las cuestiones superficiales que son las que con más frecuencia notamos. Por ejemplo, el hecho de que sean dos amores juveniles que terminan con la muerte de las parejas, las entrevistas ocultas en huertos y jardines, las escalas usadas o las terceronas empleadas. Ha llegado entonces el momento de dilucidar cuales son las diferencias y las semejanzas profundas y verdaderas en cuanto al punto que ha llamado nuestra atención: orden y desorden.

1. Primeramente debemos hacer notar que nos encontramos en presencia de dos tragedias profundamente simbólicas. Es cierto que Shakespeare es conocido universalmente como dramaturgo, no así Rojas; pero dadas las afirmaciones del primer capítulo de este estudio y la demostración que se ha hecho en el segundo y en el tercero del mismo, de esta existencia del orden y el desorden en ambas obras, podemos afirmarlo así. Aristóteles expone la diferencia entre la epopeya, la tragedia y la comedia. ¿Es acaso La Celestina una epopeya? ¿Por qué no comprenderla dentro de los géneros dramáticos? Es verdad que estamos ante un texto inmenso, si es la extensión lo que se propone para colocarla entre las grandes novelas; podemos entender también que a la novela y a sus personajes no les está vedado de ninguna manera tener trayectorias dramáticas, por ejemplo, ¿qué trayectoria puede haber más trágica que la de Madame Bovary de Flaubert o la del Cónsul y su esposa en Bajo el volcán de Malcom Lowry.

Decimos que son dos tragedias profundamente simbólicas, porque no

hay duda alguna de que están representando el comportamiento y la situación de toda una humanidad y de la eterna lucha que ésta ha librado siempre para poder alcanzar la Eternidad, por medio de lo que en algunas épocas, como decíamos en el primer capítulo, se llama Razón o se llama Virtud. En Romeo y Julieta encontramos una mayor dificultad de interpretación, debido, posiblemente, a que los símbolos de Shakespeare están en ocasiones más ocultos y más trabajados, para permitir que las cosas parezcan ser lo que no son y para dar un mayor margen para cuestionar si no estaremos pasándonos de listos al buscar una dificultad en donde no la hay. La Celestina es mucho más obvia en el sentido de que presenta "grandes símbolos" a primera vista; símbolos que estamos acostumbrados a interpretar debido a una tradición y a una educación recibida y creemos que es aquí, precisamente, donde radica la verdadera diferencia entre estas obras, en la manera de presentar estos símbolos:

La Celestina presenta la solución del Amor dentro de un esquema teológico que inmediatamente salta a la vista. En el texto se hace uso directamente de la idea del Demonio que se ha posesionado del mundo, lo que hace por lo tanto necesaria la presencia de un Redentor, un Cristo que redima este mundo del desorden, la voluptuosidad y el placer. La condición de la humanidad es trágica porque siempre tendemos hacia esa parte de la balanza y necesitamos que el Hijo de Dios lave nuestras faltas con Su propia sangre. Esta forma de presentar así la tragedia de la humanidad, se debe, creemos, a la cercanía que se tiene con la Edad Media en la época en que fue escrita la obra, por otra parte, si se acepta la idea de que Rojas es su verdadero autor, a su condición de judío converso y a las razones que debido a esta situación propone Ramiro de Maeztu. (1)

En Romeo y Julieta se presenta la solución del Amor dentro de un es-

quema de valores humanos positivos y negativos. Podríamos decir que esto es debido a que fue escrita en pleno Renacimiento Inglés, donde se tiene un patrón mucho más amplio en cuanto a creencias y comportamientos humanos; sin embargo preferimos dejarlo todo bajo la idea de la complejidad de Shakespeare y su habilidad de dramaturgo. Hay obras posteriores a Romeo y Julieta como lo son Ricardo III y Macbeth que están escritas totalmente bajo un esquema teológico, con esta idea medieval, llámese así, de la Bondad Divina y la Maldad Demoníaca, tan clara y patente que estas obras son hermanas directas de los autos sacramentales medievales. Podemos arriesgar que Shakespeare se dio el lujo de escoger un esquema determinado o que tal vez, esto es más complicado, y no nos compete por ahora, sufrió toda una evolución en sus trabajos, evolución que tendió hacia la religiosidad y que solo está apuntada en Romeo y Julieta, si es que aceptamos las proposiciones de Vyvyan<sup>(2)</sup> Lo cierto es que a primera vista, así como en La Celestina tenemos el esquema teológico, en Romeo y Julieta tenemos los valores humanos. En concreto el Amor, entendido como una esencia cósmica y perdurable, lo que equivale a decir divina.

2. Expondremos las semejanzas que puedan existir entre ambas obras:

a). Notemos este desorden ya existente en las familias veronesas y este desorden ya existente en La Celestina. Por un lado hay un "odio antiguo" declarado así por el autor y por el otro nosotros, nos damos cuenta de que nos ha tocado ver la decrepitud y la muerte de la "Celestina infernal" y no el principio de sus andanzas, no la llegada al mundo de la provocadora del desorden, no el nacimiento del espíritu del mal, con esa fuerza juvenil que ella misma describe jactándose de ella. Es tan clara la presencia de este desorden ya existente que en ambas obras, los per-

sonajes analizados, tienden de una manera natural a marchar hacia el desorden. Las soluciones que proponen a sus conflictos son siempre violentas y negativas, como si buscaran a propósito la peor de las formas para resolverlos. Aquí cabría señalar desde luego, la trayectoria de Romeo y Julieta, pareja contraria en movimiento a Calisto y Melibea, puesto que recorren caminos opuestos: mientras estos últimos son corruptos en sí, se ponen luego en contacto con la maldad misma y ésta se termina decretando por tanto sus muertes y su condenación, Romeo y Julieta constituyen la pureza, que por ser exactamente eso, la pureza, no puede sobrevivir en la corrupción y se ven condenados a morir físicamente igual que los otros, pero a salvarse espiritualmente. Esa es precisamente su tragedia, o lo que es lo mismo, la afirmación de que la presencia de la corrupción es mortal y sólo puede ser vencida con movimientos cósmicos verdaderamente extraordinarios como los que estas dos obras nos plantean.

b). Ambas obras terminan con la proposición plástica de un orden: la imagen del Cristo y las dos imágenes de oro de Romeo y Julieta, o sea, las imágenes del Amor crucificado en ambos casos.

c). La Celestina y Romeo y Julieta son finalmente, la misma cosa, puesto que como dice Ramiro de Maeztu: "No se trata de elegir entre mundo y ultramundo sino de ordenar el mundo en el ultramundo tal como este se nos revela en nuestros juicios de valoración"<sup>(3)</sup>, y que resulta claro en ambas obras.

## NOTAS

### CAPITULO I

1. Kitto, H.D.F. Form and meaning in drama, Methuen and Co., London, 1956. p. 238.
2. Idem. p. 285.
3. Tillyard, EMW. The Elizabethan world picture, New York, Sin fecha, V- 162. p. 9.
4. Sófocles, "Edipo Rey" en El teatro de Sófocles, Traducción Aurelio Espinosa Polit, Editorial Jus, México, 1960. p. 44.
5. Bentley, Eric. La vida del drama, Traducción de Alberto Vamasco, Edit. Paidós, Buenos Aires, 1971. p. 271. (Col. Letras Mayúsculas No. 21)
6. Mc Collom cita Hegel al hablar del héroe trágico y sus características, Mc Collom, William G. Tragedy, The Macmillan Company, New York, 1957. p. 46.
- 6.Bis. Mc Collow, Op.cit., p. 11.
7. Tillyard, EMW. Op.cit., p. 9.
8. Idem. p. 30.
9. Ibidem. p.41.
10. Burton's long chapter, Anatomy of melancoly, I, ii, 1, 2 citado por Tillyard en Op.cit., p. 51.
11. Peachman. The complete gentleman, Was published in 1634, Nota de Tillyard en su Op.cit., p. 30.
12. Rojas, Fernando de. La Celestina, tragicomedia de Calisto y Melibea. Edición y prólogo de Juan B. Bergua, España, Sin fecha, p. 33.
- 12 Bis. Tillyard. Op.cit., p. (71)
13. Tillyard. Op.cit., p. 20.
14. Discurso de Ulises al Rey Agamemón en el campamento griego en la obra de Troilo y Crésida, Shakespeare, William, "Troilo y Crésida" en Obras Completas, Trad. Luis Astrana Marín, Aguilar, Madrid, 1951. p. 1412.
15. Wilson Knight, G. "Chart of Shakespeare's Dramatic Universe", University paperback, Great Britain, 1971, UP 345, p. XIV-XIX.

### CAPITULO II

1. Rojas, Fernando de. Op.cit., p. 37.

2. Maeztu, Ramiro de. "La Celestina o el saber" (en) Don Quijote, Don Juan y La Celestina: Espasa Calpe, Undécima Edición, Madrid, 1972, p. 130, (Col. Austral No. 31)
- 2 Bis. Rojas, Fernando de. Opus cit., Acto I, p.64.
3. Menéndez y Pelayo, Marcelino. La Celestina, Espasa Calpe, Cuarta Edición, Madrid, 1970, p. 52, (Col. Austral No. 691)
4. La Celestina, Acto I, p. 53.
5. La Celestina, Acto I, p. 58.
6. Maeztu, Ramiro de. Op.cit., p. 130.
7. Menéndez y Pelayo, Marcelino. Op.cit., p. 135.
8. Maezty, Ramiro de. Op.cit., p. 137.
9. La Celestina, Acto III, p. 81.
10. Menéndez y Pelayo, Marcelino. Op.cit., p.55.
11. Maeztu, Ramiro de. Op.cit., p. 108.
12. Menéndez y Pelayo, Marcelino. Op.cit., p. 162.
13. La Celestina, Acto I, p. 58.
14. Marcelino Menéndez y Pelano está por cierto en contra de esta manera de pensar y por ello mismo hace la cita de Valera. Op.cit., p. 155.
15. La Celestina, Acto I, p. 48.
16. La Celestina, Acto I, p. 45.
17. La Celestina, Acto XIX, p. 238.
18. La Celestina, Acto XIX, p. 138.
19. Menéndez y Pelayo, Marcelino. Op.cit., p. 138.
20. La Celestina, Acto XIV, p. 202.
21. La Celestina, Acto XX, p. 243.
22. Maeztu, Ramiro de. Op.cit., p. 112.
23. Menéndez y Pelayo. Op.cit., p. 141.
24. La Celestina, Acto XVII, p. 222.
25. La Celestina, Acto XIX, p. 237.
26. Maeztu, Ramiro de. Op.cit., p. 141.

27. *Idem.* p. 149.
28. La Celestina, Acto XXI, p. 252.
29. Menéndez y Pelayo. Op.cit., p. 156.

### CAPITULO III

1. Vyvyan, John. "Romeo and Juliet" (en) Shakespeare and The Rose of Love, Chatto and Windus, London, 1968., p. 139.
2. Shakespeare, William. Romeo y Julieta, Trad. de Pablo Neruda, Losada, Buenos Aires, 1964, p. 9.
3. Romeo y Julieta, Acto I, p. 15.
4. Shakespeare, William. Romeo and Juliet, Edited by: TJB. Spencer, Penguin Books, Great Britain, 1973, p. 25. (New Penguin Shakespeare ISBN 014, 0707.18)
5. Romeo y Julieta, Acto I, p. 12.
6. Mahood, M.M. "Wordplay in Romeo and Juliet" (en) Shakespeare's tragedies, an anthology of modern criticism, Edited by Laurence Lerner, Great Britain, 1963, p. 22. (Penguin Books, A645)
7. Romeo y Julieta, Acto I, p. 20.
8. Traversi, Derek. "Romeo and Juliet" (en) An approach to Shakespeare, Hollis and Carter, Third Edition, Volume I, Great Britain, 1968, p. 110.
9. Romeo y Julieta, Acto III, p. 83.
10. Romeo y Julieta, Acto I, p. 21.
12. Shakespeare, William. "La tragedia de Macbeth" (en) Obras Completas, Traducción de Luis Astrana Marín, Aguilar, Madrid, 1951, p. 1592.
13. Romeo y Julieta, Acto III, p. 84.
14. Derek Traversi. Op.cit., p. 119.
15. Harrison, G.B. "Romeo and Juliet" (en) Shakespeare's tragedies, Routledge Paperbacks, London, 1961, p. 59.
16. Romeo y Julieta, Acto III, p. 66.
17. Romeo y Julieta, Acto III, p. 296.
18. Romeo y Julieta, Acto III, p. 85.
19. Romeo y Julieta, Acto V, p. 83.

20. Shakespeare, William. Note by T.B.J. Spender. Romeo and Juliet. Op.cit. p.9.
21. Derek Traversi. Op.cit. p.119.
22. Romeo y Julieta. Acto I. p.25.
23. Romeo y Julieta. Acto III. p.86.
24. Romeo y Julieta. Acto IV. p.98.
25. Romeo y Julieta. Acto I. p.14.
26. G.B. Harrison. Op.cit. p.48.
27. Romeo y Julieta. Acto III. p.61.
28. Derek Traversi. Op.cit. p.129.
29. Romeo y Julieta. Acto I. p.33.
30. Romeo y Julieta. Acto III. p.62.
31. Shakespeare, William. Romeo and Juliet. Note by T.B.J. Spender. p. 16.
32. Ibidem. p.9.
33. Mahood, M.M. Op.cit. p.22.
34. Mansfield, John. "Romeo and Juliet" (en) W. Shakespeare. Mercury, 1964, Great Britain, p.p. 59-63 (Mercury Book No. 49)
35. Vyvyan. Op.cit. p.154.
36. Romeo y Julieta. Acto I. p.43.
37. Romeo y Julieta. Acto III. p.64.
38. Shakespeare, William. Romeo and Juliet. Note by T.B.J. Spender. p. 11.
39. Traversi, Derek. Op.cit. p.118.
40. Idem. p.21.
41. Romeo y Julieta. Acto I. p.8.
42. Vyvyan, John. Op.cit. p.147.
43. Romeo y Julieta. Acto I. p.36.
44. Vyvyan, John. Op.cit. p.23.
45. Idem. p.151.
46. Ibidem. p.145.





47. Shakespeare, William. Romeo and Juliet. Note by T.B.J. Spencer. p. 9.
48. Romeo y Julieta. Acto I. p.33.
49. Mahood, M.M. Op.cit. 0.28.
50. Vyvyan, John. Op.cit. p.158.
51. Romeo y Julieta. Acto II. p.42.
52. Romeo y Julieta. Acto III. p.65.
53. Romeo y Julieta. Acto III. P.71.
54. Romeo y Julieta. Acto III. p.73.
55. Romeo y Julieta. Acto III. p.68.
56. Vyvyan, John. Op.cit. p.182.
57. Mahood, M.M. Op.cit. p.32.
58. Romeo y Julieta. Acto IV. p.73.
59. Shakespeare, William. Romeo and Juliet. Note by T.J.B. Spencer. p. 8.
60. Romeo y Julieta. Acto IV. p.90.
61. Romeo y Julieta. Prólogo. p.9.
62. Romeo y Julieta. Acto V. p.103. •
63. Romeo y Julieta. Acto V. p.104.
64. Romeo y Julieta. Acto V. p.109.
65. Romeo y Julieta. Acto II. p.50.

#### CAPITULO IV

1. Maeztu, Ramiro de. Op.cit. p.27.
2. Vyvyan, John. Op.cit. p.46.
3. Maeztu, Ramiro de. Op.cit. p.158.

## BIBLIOGRAFIA

1. ARISTOTELES.  
Poética, Aguilar, 2da. Edición, Madrid, 1966, pp. 109.
2. BENTLEY, Eric.  
La vida del drama, Traducción de Alberto Vanasco, Paidós, Buenos Aires, 1971, pp. 326. (Colección Letras Mayúsculas No. 2)
3. ESQUILO.  
Tragedias, Traducción Jorge Montsiá, Iberia, Barcelona, 1948, pp. 220. (Col. Obras Maestras)
4. FERNANDEZ, Sergio.  
"La comunicación del bien" (en) Las grandes figuras españolas del Renacimiento y el Barroco, Pormaca, Primera edición, México, 1966, pp. 1-10. (Col. Pormaca No. 30)
5. FERNANDEZ, Sergio.  
"El amor condenado" (en) Ensayos sobre Literatura Española de los siglos XVI y XVII, UNAM, México, 1961, pp. 5-22. (Filosofía y Letras No. 54)
6. FERNANDEZ, Sergio.  
"El amor transferido" (en) Ensayos sobre Literatura Española de los siglos XVI y XVII, UNAM, México, 1961, pp. 23-42, (Filosofía y Letras No. 54)
7. HARRISON, G.B.  
"Romeo and Juliet" (en) Shakespeare's tragedies, Routledge Paperback, London, 1961, pp. 47-64.
8. KITTO, H.D.F.  
Form and meaning in drama, Methuen and Co., London, 1956, pp. 337.
9. KITTO, H.D.F.  
Greek tragedy, University paperback, Third repinted, Great Britain, 1971, pp. 398. (UP. No. 140)
10. MAEZTU, Ramiro de  
"La Celestina o el saber" (en) Don Quijote, Don Juan y La Celestina, Espasa Calpe, Undécima edición, España, 1972, pp. 107-160. (Col. Austral No. 31)
11. MAHOOD, M.M.  
"Wordplay in Romen and Juliet" (en) Shakespeare's tragedies, an Anthology of Modern Criticism, Edited by Laurence Lerner, Great Britain, 1963, pp. 17-32. (Penguin Books No. A645)

12. MAC COLLOM, William G.  
Tragedy, The MacMillan Company, New York, 1957, pp. 249.
13. MASFIELD, John.  
"Romeo and Juliet" (en) William Shakespeare, Mercury, Great Britain, 1964, pp. 59-63. (Mercury Books No. 49)
14. MENENDEZ Y PELAYO, Marcelino.  
La Celestina, Espasa Calpe, Cuarta edición, Madrid, 1970, pp. 229. (Col. Austral No. 691)
15. ROJAS, Fernando de  
La Celestina, tragicomedia de Calisto y Melibea, Edición y prólogo de Juan B. Bergua, España, Sin fecha, pp. 256.
16. SHAKESPEARE, William.  
Romeo y Julieta, Traducción de Pablo Neruda, Losada, Buenos Aires, 1964, pp. 110. (Col. Teatro en el Teatro)
17. SHAKESPEARE, William.  
Romeo and Juliet, Edited by T.J.B. Spencer, Penguin Books, Great Britain, 1973, pp. 295. (New Penguin Shakespeare ISEN014, 0707.018)
18. SOFOCLES.  
El teatro de Sófocles, Traducción de Aurelio Espinosa Polit, Jus, México, 1960, pp. 642.
19. TILLYARD, E.M.W.  
The Elizabethan world picture, Vintage Books, New York, Sin fecha, pp. 109. (V-162)
20. TRAVERSI, Derek.  
"Romeo and Juliet" (en) An approach to Shakespeare, Hollis and Carter, Third edition, Great Britain, 1968, Volume I, pp. 117-142.
21. VYVYAN, John.  
"Romeo and Juliet" (en) Shakespeare and the Ròse of Love, Chatto and Windus, London, 1968, pp. 141-186.
22. WILSON KNIGHT, G.  
"Chart of Shakespeare's Dramatic Universe" (en) The Shakespearian tempest, University paperb ck, Great Britain, 1971, pp. XVI-XVII. (UP 345)