

ROMEO Y JULIETA EN LOPE DE VEGA Y WILLIAM SHAKESPEARE

Laura Leo de Belmont

Una revisión de las opiniones de crítica comparada sobre las obras *Castelvines* y *Monteses* de Lope de Vega y *La tragedia de Romeo y Julieta* de Shakespeare nos enfrenta con una disyuntiva aparentemente irreconciliable. En efecto, algunos críticos argumentan a favor de las nutridas semejanzas entre ambas obras y otros, con igual convicción, a favor de sus disimilitudes. Entre los primeros figura Koch (1894:344—345), quien aun en su brevísimo artículo nos hace notar la similitud no sólo entre los dramas mencionados sino también de otros como: *Cuento de invierno* y *El mármol de Felisardo*; *Como gustéis* y *Las flores de Don Juan* y *Rico y Pobre trocados*, etc. Para Villarejo (MS 1953) *Castelvines* y *Monteses* fue escrita entre febrero y mayo de 1588, *Romeo y Julieta* entre 1591—1597. Corroboro de esta forma a Klein quien sostenía que Shakespeare había, sin duda alguna, conocido la obra española antes de componer su propia tragedia. Sustenta sus conclusiones el hecho de que Morgan, en un ensayo publicado en *Shakespeare Survey* 16 (1963:118—120), ha demostrado que dos de los amigos íntimos de William Shakespeare, Leonard Digges y James Mabbe, estuvieron viviendo en España entre los años 1611 y 1614. En 1613 hicieron comentarios sobre la inmensa popularidad de ambos dramaturgos como los más famosos de la época. Más aún, Villarejo enumera ciertas semejanzas en ambas obras que no se encuentran en ninguna de las fuentes que Lope o Shakespeare tuvieran a su alcance (1978:829—867). Por último Wadley

(MS 1977) nos demuestra que ambas son prácticamente idénticas menos en el final; cómico en Lope, trágico en Shakespeare. Entre los críticos que señalan sólo diferencias mencionamos a Senne y Saix (1913:707—730) quienes las atribuyen a las idiosincrasias diferentes de los dramaturgos. Lope prefiere un final feliz. Lo mismo puede decirse de Ludwig (1919:382—391) para quien el afecto que Lope alimenta para sus personajes, su forma de entender el lazo amoroso y el predominio de otros valores sobre los sentimientos, hacen de la famosa leyenda una comedia esencialmente española de una época sin espíritu trágico.^{1 2} Lo mismo puede decirse de García—Prada (1917:67—87) para quien las diferencias surgen, por un lado, por la visión profunda, grave e idealista que Shakespeare tiene de la vida y el universo, y por el otro, por la gracia y el optimismo con que Lope nos invita a reírnos del lado impotente frente a una vida armónica, luminosa y esencialmente amable. Para Leech (1941:171—187) se desprenden de los contextos sociales o ideológicos de estos autores. En Shakespeare la comedia y la tragedia se superponen continuamente. En Lope prevalece la comedia. También Moore (1950:123) menciona la “disimilitud absoluta de las dos obras”. Por último, Pujals (1952:25—45) para quien el único punto de convergencia entre los dos dramaturgos es “la combinación en ambos de elementos cómicos y trágicos, en su atinado y humano vaivén entre la gravedad y la llaneza, la risa y el llanto. . .”

El propósito de este trabajo es explicar las razones por las cuales encontramos opiniones tan dispares en la comparación de obras cuyo argumento es evidentemente el mismo: ambas nos cuentan la misma historia del amor contrastado por el odio. Sin embargo las diferencias son notorias. ¿En qué consisten estas últimas? Para dar cuenta de las similitudes y de las diferencias encuentro útil recurrir a un análisis temático—estructural de las dos obras. Desde el punto de vista temático *Castelvines y Monteses* y *Romeo y Julieta* son idénticas hasta casi el final. Desde el punto de vista estructural son totalmente diferentes puesto que usan distintos recursos para el desarrollo de la acción. Temáticamente hablando ambas obras nos presentan los mismos hechos casi en idéntica secuencia. Estructuralmente, las diferencias se desprenden del hecho de que en *Castelvines y Monteses* la acción se desarrolla mediante la sucesión causal de hechos dentro de circunstancias favorables, regida por una férrea voluntad humana; mientras que en *Romeo y Julieta* se lleva a cabo por medio de

1 Los juicios de estos últimos críticos son perfectamente justificables porque pertenecen a una corriente determinista difícil de refutar debido a las diferentes idiosincrasias.

2 Véase, sin embargo, Alfredo HERMENEGILDO. *La tragedia en el Renacimiento español*. Barcelona, Planeta, 1973.

la sucesión arbitraria de hechos rodeada de circunstancias desfavorables, regida por la presencia constante de un sino ineludible.

Análisis Temático de "Castelvines y Monteses" y "Romeo y Julieta": las semejanzas

En ambas obras el espectador es introducido inmediatamente al odio atávico que divide la alta sociedad de Verona en dos bandos. El hijo y heredero de una de las dos familias entra acompañado de un grupo de amigos en el palacio del poderoso jefe del bando contrario donde se celebra una espléndida fiesta. Enmascarado, se mezcla fácilmente entre los invitados donde resaltan hermosísimas mujeres. Dos de las miembros más ancianos de la casa anfitriona se entretienen conversando. El protagonista es atraído por la belleza de la hija de su mortal enemigo de la cual se enamora a primera vista. Ambos descubren demasiado tarde pertenecer a bandos contrarios. Inadvertidamente, el héroe se quita la máscara y es reconocido por un miembro de la casa. Pero el sentido común de uno de los anfitriones prevalece y se evita todo derrame de sangre. Seguidamente, el fraile de Verona amigo de las dos familias, los une en secreto. En ambas obras prevalece la esperanza de que el matrimonio ha de poner término a las sangrientas luchas.

Una disputa sin importancia al principio, se agrava y se transforma en un verdadero duelo con espadas en las calles de Verona. El primo de la heroína insulta al héroe quien no demuestra estar muy ansioso de participar en la contienda. Por el contrario, trata de interponerse entre los dos grupos rivales para calmar los ánimos agitados. Su comportamiento es interpretado como verdadera cobardía. Nadie sabe, por supuesto, de su reciente matrimonio. Los vituperios cada vez más mordaces de su enemigo le impiden rehusarse por más tiempo a pelear. En Lope saca su espada y Otavio es mortalmente herido. En Shakespeare, Romeo lo hace después de la muerte de su amigo *Mercutio*. Entonces aparece el Señor de Verona quien reconoce que la pelea no fue instigada por el héroe. Sin embargo, por ser la enemistad entre las dos familias responsable de este hecho sangriento, ordena que el héroe sea exiliado de Verona.

En Lope, Teobaldo, padre del joven muerto, jura vengar su muerte. En Shakespeare es la madre de la heroína quien busca represalias. En las dos obras al protagonista renuncia a todo para asirse tan sólo al vínculo del matrimonio.

Sus lágrimas por la separación de su marido son interpretadas como un inconsolable sentimiento de tristeza por su primo. Su padre decide desposarla con el opulento Conde París.

En ambas obras se suscita un encuentro entre el Conde y el protagonista, quien, desesperado se ve obligado a defender su vida cuando en realidad desea la muerte. Asimismo, se entera del proyectado

matrimonio entre París y su amada. Esto quizás es demasiado elaborado en Lope pero muy sucinto y extremadamente conmovedor en Shakespeare. Se manifiesta como un recuerdo tan sólo borroso instantes antes de su muerte cuando ya su mente ha cedido a la desesperación.

En ambas obras se pretende persuadir a la heroína de que se case con París. Ella se rehúsa insistentemente y oculta siempre la causa de sus negativas. Acosada por el disgusto de su padre, finalmente consiente pero piensa en darse la muerte para evitar tan deshonorosas circunstancias. Busca la ayuda del fraile de Verona, quien la provee de una poción que le ocasionará un sueño semejante a la muerte. El fraile le escribe al héroe pidiéndole que rescate a su amante esposa de la tumba de los Capuletos—Castelvines.

Es aquí que ambas obras se alejan temáticamente. Prevenida y tranquilizada por el fraile Julieta no realiza ningún acto de heroísmo al tomar el narcótico. En Lope, Julia ignora que es tan sólo un soporífero. Su obra adquiere aquí connotaciones verdaderamente trágicas, mientras que en Shakespeare no es así (Senne y Saix 1913:723). Roselo sabe que Julia vive aún y parte para Verona inmediatamente para rescatarla de la tumba donde habrá despertado ya del sueño. Romeo cree que *Juliet* ha muerto en realidad y se apresura a volver después de adquirir un flacón de veneno. Llega a la tumba antes de que despierte y lo ingiere después de un último abrazo. *Juliet* despierta, rehúsa separarse del cuerpo de Romeo y se suicida con su daga. La trágica muerte de los jóvenes pone fin a la enemistad entre las dos familias.

En Lope, Julia y Roselo se introducen en la casa de campo desierta de Antonio, donde Julia con voz de ultratumba conmueve y aterra al pobre viejo quien da a los amantes su perdón. En efecto, recibe a Roselo como a su yerno y su alegría aumenta al constatar que Julia no ha fallecido. Los bandos se reconcilian y la comedia llega a su fin con otros dos matrimonios, el de Anselmo con Dorotea y Marín con Celia.

Análisis estructural de "Castelvines y Monteses" y "Romeo y Julieta": las diferencias

Hemos visto que los protagonistas tanto en Lope como en Shakespeare se enfrentan con los mismos obstáculos que los someten a hechos similares fieles a la secuencia de la leyenda original. Sin embargo, en Lope predomina la voluntad individual sobre las fuerzas de la adversidad proveyendo a los personajes con "más armas y medios prácticos" para vencerlas (García—Prada 1927:85). El desarrollo de la acción depende del predominio de la razón u otros valores sobre los sentimientos (Ludwig 1919:382—391). Por eso el personaje lo-pesco controla casi siempre las circunstancias dando origen a una

causalidad favorable que lleva la acción hacia un final feliz. Excepto en el caso de Teobaldo, como veremos más abajo, todos los personajes sincronizan sus fortunas con el curso natural de los hechos (Frye 1967:88ff). En Shakespeare, sin embargo, nos enfrentamos con el caso opuesto. Los personajes no son libres sino actúan según los dictados de fuerzas invencibles, tanto internas, como los sentimientos que los mueven, o externas, como el odio y prejuicios que rigen Verona. En Shakespeare los acontecimientos se suceden de forma arbitraria y por la fuerza hacia un final trágico. Las fortunas de los personajes no están sincronizadas con el curso natural de los hechos (*ibid.*). Un sentimiento de irregularidad rítmica se extiende por toda la tragedia inglesa. Según las palabras de Frye:

“The sense of a love that is ‘too rash, too unadvised, too sudden’, of something that explodes and hurls its victims to destruction (the image of gunpowder is frequently used), hangs over the whole play. . .” (*ibid.*: 92)

Roselo Montés, movido por su curiosidad, quiere obligar a su criado Marín a entrar como “al descuido” en el palacio de Antonio Castelvín, jefe del bando contrario, donde se celebra una magnífica fiesta. Ante la incertidumbre y cobardía del sirviente e impelido por su atrevimiento y desafío a los peligros, entra resuelto en la casa de su enemigo. “Los peligros en el gusto/Despiertan siempre el deseo”.³ Luego, en los jardines, atraído por la belleza de Julia, decide acercarse a ella a pesar de estar acompañada de su primo Otavio que la corteja. Entre ellos tiene lugar un diálogo que nos revela una heroína muy diferente de la dulce e inocente *Juliet*. Según García—Prada:

“La heroína de la tragicomedia lopesca es una mujer experimentada en el mundo de la galantería, una ‘dama’ de teatro, vanidosa y utilitarista, coqueta y mentirosa, que conoce bien a fondo las debilidades del corazón humano y se complace en representar bien a menudo una farsa indigna para satisfacer sus livianos caprichos personales. . . y busca las atenciones de Roselo, al principio, sólo para que ‘la envidien las damas’ presentes en el palacio Castelvín”. (1927:77)

Al quitarse momentáneamente la máscara es reconocido por Antonio Castelvín, quien, sin embargo, es prontamente tranquilizado por el sentido común y la prudencia de Teobaldo. Compara la in-

³ *Castelvines y Monteses*, ed. de Hartzenbusch, Rivadeneyra, IV, I.

trusión de Roselo a la de un "simple azor, /(que) Se ha entrado en el palomar/ A ver si puede cazar / Algunas aves de amor". Es significativamente favorable para la tesis expuesta que fuera Antonio y no un miembro de la generación más joven quien se percata de la intrusión. En efecto, Antonio no es el joven belicoso que en Shakespeare pone en movimiento los engranajes de la tragedia. Lo mismo puede decirse de Otavio quien adopta una actitud conciliadora al ver a Roselo.

Una vez descubierto el nombre de su atrevido e impulsivo galán, Julia se enfada con él por ser su conducta un agravio al honor y deplora su propia coquetería y liviandad. Las dudas que la invaden son fácilmente repelidas por el optimismo que los alienta. En Lope es Roselo y no el fraile que considera que su casamiento va ciertamente a restablecer la paz en la sociedad. El amor de los jóvenes establecerá la armonía y la paz a los bandos de Verona. El amor llega para inspirarles los medios con que vencer al odio y al destino. (García-Prada 1927:81)

Casados durante varios meses, Roselo visita a su amada con la complacencia de la criada Celia y Julia engaña regularmente a Otavio quien la visita diariamente de diez a doce. El argumento esgrimido para convencer a Aurelio a casarlos fue la amenaza del rapto de la doncella y sus consecuencias posteriores.

La felicidad de los jóvenes se ve ensombrecida por la afrenta que unas señoras Montesas han infligido a Dorotea Castelvín. Han quitado de su puesto su estrado en la iglesia de Verona. Teobaldo, quien anteriormente demostró regirse por la prudencia, se rinde ahora a la furia de este agravio. Sordo a los dictados del sentido común, ciego al curso natural que toman los hechos, hace cómplice de su ira a su hijo Otavio siendo de este modo la causa de su muerte. En efecto, Fesenio, el noble y generoso criado de cuyos labios brotan tan sólo palabras sabias, tiene el valor de señalarle a su amo el exceso que lo anima: "Si en peso de la paz tu quietud pesas". Más aún, para evitar un derramamiento de sangre, Roselo se ofrece para proporcionarle satisfacción a los ofendidos. Se pone "en medio" por un lado porque Julia lo "obliga" (y no por circunstancia fortuita como en el caso de Romeo) y por el otro para que

" Valga esta vez la razón
Pues que tan segura está
La nobleza y la opinión"

Pero todo es en vano. Otavio cae y un padre queda por siempre abrumado. Más aún, todos defienden a Roselo, inclusive el Señor de Verona quien le proporciona protección en su huida al exilio, no ya como castigo sino para no "revolver/La ciudad si se apasiona". Este es el único caso que da un giro trágico a la obra lopesca. En efecto, Teo-

baldo toma una resolución autónoma divorciada de las circunstancias que lo rodean y que siempre es inoportuna (Frye 1967:91—92). Este hecho representa lo que Frye denomina el caso de ruptura del ritmo normal que rige en *Romeo and Juliet*. Este giro trágico está registrado en las palabras de Fesenio que brotan como una sentencia sobre la cabeza de su amo y libran de todo cargo al joven Roselo por “su defensa y su valor”.

La razón prima sobre los sentimientos y el honor sobre la muerte. La muerte de Otavio no perturba en absoluto la serenidad de Julia quien nunca duda de su lugar al lado de Roselo:

“Ni otro remedio me queda.
En ti consiste mi amparo;
Basta que tú me defiendas.
Tú eres el bando que sigo,
No el que mis padres profesan:
Castelvín soy en el cuerpo,
Y en el alma soy Montesa.”

Sorprendida a altas horas de la noche por su padre después de la partida de Roselo, Julia pretende tranquilizarlo diciéndole que estaba llorando la pérdida de su marido. Convencido de que un nuevo y mejor candidato podrá aliviar sus penas, Antonio decide casarla con el Conde París. Los hechos se desencadenan de forma causal.

La suerte acompaña a Roselo. En una emboscada de los Castelvinos Roselo es amparado por el Conde París quien ofrece hasta desviarse de su camino a Verona para acompañarlo hasta Ferrara. En ese mismo momento entra Fesenio trayendo una carta de Antonio Castelvín. Muy generosamente el Conde comparte las buenas nuevas con Roselo, su proyectado matrimonio con Julia, para que:

...“me des el parabien
De cosa de tanto gusto;
Que no por ser yerno aquí
De aquel tu grande enemigo,
Dejaré de ser tu amigo”.

Roselo a pesar de estar profundamente sorprendido no se amilana. Convencido de la infidelidad de Julia decide vengarse de ella cortejando a otra dama como se lo aconseja su criado Marín. Roselo dice: “Ley es de amor que agravie a quien me agravia”. En Shakespeare, *Mercutio* aconseja a Romeo de la misma forma: “*If love be rough with you, be rough with love*” (García—Prada 1927: 84).

En Lope no predominan los sentimientos. Julia le confiesa a su padre no querer casarse con el Conde por estar ofendida con él por razones de honor (“Que si no me estaba bien”, agrega en un aparte). Además es significativo que sea Julia quien decida aceptar al Conde como marido y no que sea aconsejada a hacerlo así como en el caso

de *Juliet*. El centro de gravedad es siempre el individuo y no las circunstancias, y éste gravita siempre sobre ellas. Este episodio sirve también para subrayar una vez más el poder del honor. En efecto, Julia accede cuando su padre le hace notar que no puede romper su promesa y el compromiso matrimonial adquiere el significado de "una cobranza de honor".

En esta escena (III, iii), Julia toma la poción enviada por Aurelio desconociendo su naturaleza o las razones del fraile al enviársela. Ningún temor o recelo empaña su coraje al beber. La razón, como ella misma la expresa, es que no puede, ni quiere ser de otro. Es la fuerza de la voluntad enfrentándose a circunstancias desagradables y adversas.

Una fortuna favorable acompañará el destino de los amantes. Así es como Anselmo no tendrá dificultad alguna en comunicarle a Roselo que Julia no ha muerto en realidad. Aurelio domina realmente la situación y a diferencia de *Laurence* logra una solución adecuada. Por último, los diferentes personajes hacen su aparición siempre a "buen tiempo" haciendo inevitable un final feliz para todos.

En *Romeo y Julieta* vislumbramos ya desde el comienzo cuáles son los resortes que mueven a los personajes. El prólogo nos revela que el destino del héroe está sujeto al odio sanguinario que ha separado a Verona en dos bandos y al predominio de un hado hostil que gobierna el curso de su vida. Esta se hilvana de forma arbitraria neutralizando la voluntad humana y destruyendo la ilusión.

Un sirviente acude a Romeo y Benvolio con la lista de los invitados a la tradicional fiesta de los Capuletos porque es incapaz de leerla. Los invita luego a concurrir sin saber que son *Montagues*. Estará presente también la bella pero altiva *Rosaline* de quien Romeo está desesperadamente enamorado. Benvolio trata de convencer a Romeo a concurrir a la fiesta con la esperanza de curar un viejo amor con uno nuevo. Maldispuesto, Romeo decide, sin embargo, concurrir a la celebración, pero para adorar a la distancia a su casta *Rosaline*. En camino a la casa de los Capuletos Romeo es preso de su melancolía. Triste y abatido revela a sus amigos haber tenido sueños siniestros. Estos presagios, que él interpreta como un destino adverso personificado en una muerte prematura, son tan agobiantes que el solitario Romeo necesita recurrir a toda su fuerza para entrar en el palacio de los Capuletos. Finalmente, se encomienda a ". . . He, that hath the steering of my course, /Direct my sail!"⁴

Romeo ve a *Juliet* y se enamora instantáneamente de ella. *Tybalt* lo reconoce e interpreta su presencia como un insulto. Está por atacarlo cuando el viejo Capuleto lo detiene, agregando que Romeo es

4 *The Tragedy of Romeo and Juliet*, ed. de John Ingledew, 1965, New Swan Shakespeare.

un invitado y por demás muy querido por todos en Verona. Pero todo el veneno del odio atávico entre las dos familias parece concentrarse en Tybalt, quien decide buscarlo al día siguiente para retarlo a duelo. De esta forma ocasionará la muerte de dos desafortunados jóvenes y el exilio de Romeo. Esto es el único ejemplo de causalidad y no de arbitrariedad de los hechos.

A diferencia de la coqueta y calculadora Julia, *Juliet* es:

“Una niña dulce e inocente, que vive alejada del mundo y a la sombra de sus padres, —la cual es sombra de prejuicios y de odios, y, por último es *Juliet* una linda soñadora que piensa en el amor bajo la inspiración de su *Nurse* que conoce admirablemente el arte diabólico y sutil que le enseñara su maestra, la abominable *Celestina*. . .” (García—Prada 1927:82)

Juliet no es libre, es una frágil presa de un destino hostil y terrible.

Los jóvenes conversan brevemente y se besan, pero al final de la fiesta los invade el desaliento. Consternados y aterrados comprenden que están separados por el odio y los prejuicios de sus respectivas familias. Más presentimientos y presagios nefastos enmarcan el encuentro de los desgraciados amantes.

Un nuevo elemento interviene aumentando la implacabilidad del hado. Es el tiempo que Shakespeare utiliza para limitar la acción a tres o cuatro días. Las imágenes usadas enfatizan la brevedad, si bien intensa y luminosa, de la existencia truncada por un destino ciego y pasmoso.

Una vez que *Juliet* ha entregado su alma al soñador y tierno Romeo, nada la detiene. Su pasión la arrastrará a su trágico fin. El corazón prima sobre la razón, el honor y la moral.

El fraile de Verona admite vacilante que la unión entre los dos jóvenes quizás sirva para poner fin al odio entre las dos familias. Ningún otro esfuerzo humano ha logrado aplacarlo. Obviamente bien intencionado, el fraile contribuirá, sin embargo, a la tragedia. Aconseja prudencia para evitar traspies. Sin embargo, en la escena del cementerio, es el único que apurado y asustado tratará en vano de prevenir las consecuencias de sus planes malogrados. El mismo reconoce: “. . . *how oft to-night/have my old feet stumbled at graves!* ” Los instantes que preceden la consagración del matrimonio de los jóvenes están rodeados de temor y peligro. En efecto, poco después de la ceremonia nupcial muere *Tybalt* y luego *Mercutio*.

En el siguiente episodio Romeo es atrapado por circunstancias adversas y una pasión que lo ofusca. De vuelta de la capilla de *Friar Laurence* se encuentra con *Tybalt* que lo reta a duelo. Rehúsa sentirse insultado. Todo lo contrario, comunica que tiene buenas razones para quererlo a él y a todos los otros Capuletos. *Mercutio* malinter-

preta la actitud de su amigo y obliga a *Tybalt* a medirse con él. Romeo trata ineficazmente de impedir el duelo. *Tybalt* logra herir mortalmente a *Mercutio* acometiendo por debajo del brazo de Romeo. "I thought it for the best" se lamenta inútilmente cuando *Mercutio* cae a su lado. Su intervención es inoportuna y fatal. Sus esfuerzos han sido en vano. En efecto, se encuentra aprisionado por dos fuerzas contrarias igualmente poderosas, el odio y el amor, que lo enfrentan con un terrible dilema. Incapaz de resolverlo se abandona a la ira. Abrumado por un sentido de culpa mata a *Tybalt* cuando reaparece y luego huye. El destino del héroe es inevitable. Es el resultado "necesario" de fuerzas poderosas e inexorables que de forma gradual pero constante se extienden hasta envolver y sofocar a todas sus víctimas. Lo malogrado y lo malaventurado se alternan recíprocamente. Romeo es finalmente desterrado de Verona bajo pena de muerte.

La arbitrariedad rige nuevamente sobre la acción cuyo desarrollo toma la forma de un crescendo hasta su conclusión predestinada. El padre de *Juliet*, quien había demostrado todo su amor e inquietud paternal por su adolescente hija, quiere obligarla a casarse con el Conde París. Ella se niega y es abandonada por todos, sus padres primero, su *Nurse* después. Desamparada, acude a *Friar Laurence* quien desgraciadamente nunca ha merecido la confianza del espectador. El fraile sugiere que tome una poción que le producirá una muerte aparente. Desafortunadamente el casamiento es anticipado en un día. La carta enviada por *Laurence* a Romeo, explicándole la situación, no es entregada. La peste ha detenido a *Friar John* y a su compañero. Un sirviente le comunica al joven que *Juliet* ha muerto y ha sido sepultada en la cripta de la familia. Romeo vuelve inmediatamente a Verona, decidido a morir al lado de su amada. París, quien se ha acercado al lugar donde *Juliet* yace sepultada, acusa a Romeo de querer profanar su tumba pero es muerto en duelo. Romeo bebe el veneno despidiéndose de ella instantes antes de la llegada de *Friar Laurence*. *Juliet* se despierta y rehúsa separarse de él. El fraile se retira asustado al oír pasos. *Juliet* se apuñala con la daga de Romeo. Enfrentados con la muerte de sus únicos herederos, los *Capulets* y los *Montagues* se reconcilian.

El propósito de mi trabajo fue indagar las razones por las cuales existen criterios tan divergentes sobre *Castelvines* y *Monteses* de Lope de Vega y *La tragedia de Romeo y Julieta* de Shakespeare. En efecto, las opiniones se dividen nítidamente en dos grupos: aquéllos que detectan tan sólo similitudes hasta el punto de considerar que hubo plagio o que la obra de Lope es una mera parodia de la tragedia inglesa; y los críticos que ven tan sólo diferencias y niegan por consiguiente todo punto de contacto.

Al encarar el problema del punto de vista temático—estructural se perfilaron claramente las similitudes y las divergencias. En efecto,

un análisis temático revela tan sólo semejanzas, un análisis estructural tan sólo diferencias. Desde el punto de vista de su contenido, ambas son idénticas casi hasta el final porque en Lope prima la comedia, en Shakespeare la tragedia. Más aún, los mismos hechos se suceden en casi idéntica secuencia. Desde el punto de vista de su estructura, la causalidad condiciona los acontecimientos en la obra española. Más aún, domina la "fortuna favorable" entendida como una sincronización del curso natural de los hechos con la voluntad humana. Diferentemente de la estructura de la obra española, en la inglesa rige la arbitrariedad que se perfila como una sucesión de circunstancias adversas que aprisionan a los personajes hasta sus consecuencias más trágicas. Sobre toda la obra descuella un sino inexorable que se expresa a través del odio que separa las dos familias y en las diferentes premoniciones y presagios funestos (Charlton 1939:16ff).⁵ La inevitabilidad del destino trágico de los protagonistas se debe a veces a la acción de una "fortuna maligna", pero, la mayoría de las veces, a una mera casualidad. El individuo en Shakespeare es un "*fortune's fool*", la persona a la que suceden cosas, y sobre las que no puede ejercer control alguno (Frye 1967:88).

5 Véase esta obra para una evaluación del uso que Shakespeare hace del Destino y la enemistad entre las dos familias. En efecto, según Charlton la utilización del feudo no es coherente y el sino se manifiesta como una fuerza más bien insignificante.

BIBLIOGRAFIA

- CHARLTON, H. B. "Romeo and Juliet as an Experimental Tragedy." *Annual Shakespeare Lecture*. Great Britain, 1939.
- FRYE, Northrop. *Fools of Time*. Toronto, University of Toronto Press, 1967.
- GARCIA-PRADA, Carlos. "Castelvines y Monteses de Lope de Vega." (En: *Hispania*, X, Number 2, Stanford, 1927, pp. 67-87).
- KOCH, Max "Shakespeare und Lope de Vega". (En: *Englische Studien, Zeitschrift für englische Philologie*, XX, Leipzig, 1895, pp. 344-345).
- LEECH, Clifford. "Catholic and Protestant Drama". (En: *Durham University Journal*, XXIII, Durham, 1941, pp. 171-187).
- LUDWIG, Albert. "Shakespeare, Calderon und Lope de Vega". (En: *Preussische Jahrbücher*, CLXXVII, Berlin, 1919, pp. 382-391).
- MOORE, Olin H. *The Legend of Romeo and Juliet*. Columbus, The Ohio State University Press, 1950.
- MORGAN, Paul. "Our Will Shakespeare and Lope de Vega". (En: *Shakespeare Survey*, 16, Cambridge, At the University Press, 1963, pp. 118-120).
- PUJALS, Esteban. "Shakespeare y Lope de Vega". (En: *Revista de Literatura*, 1, Madrid, 1952, pp. 25-45).
- SENNE, Camille de y Guillot de Saix, "Romeo et Juliette dans le Théâtre espagnol". (En: *Le Grande Revue*, LXXXI, 1913, pp. 707-730).
- VILLAREJO, Oscar. *Lope de Vega and the Elisabethan and Jacobean Drama*. (MS), Columbia, Missouri, 1953.
- VILLAREJO, Oscar. "Shakespeare y los dramaturgos compañeros suyos: las fuentes españolas de varias de sus obras". (En: *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, Madrid, 1978, pp. 829-867).
- WADLEY, Donald Ray. *Lope de Vega and the Elizabethans*. (MS), Boulder, Colorado, University of Colorado Press, 1977.