

**LA TRAGEDIA DE ROMEO Y JULIETA Y
EL CABALLERO DE OLMEDO**

Laura Ana Leo de Belmont

El propósito de este trabajo es reconocer, describir y explicar las posibles convergencias entre *El Caballero de Olmedo* (ca. 1620) de Lope de Vega y *La tragedia de Romeo y Julieta* (1595) de William Shakespeare.¹ En efecto, un acercamiento a las dos obras revela desde el comienzo una comparación satisfactoria. Muchas son las similitudes. El argumento es el mismo. En la literatura es la leyenda de Tristán e Isolda.² En la tradición poética, es la pasión que desemboca en la muerte.³ Y en la estructura, la comedia de los primeros actos cede a la tragedia. Los juegos y las simulaciones del prin-

1 *Castelvines y Monteses* es la obra de Lope de Vega que la crítica generalmente cita como el equivalente de la tragedia shakespeariana. Sin embargo, la comparación es menos fértil que con *El Caballero de Olmedo*. Véase Laura Ana LEO de BELMONT. "Romeo y Julieta en Lope de Vega y William Shakespeare". En *Revista de Literaturas Modernas*, n^o 16. Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras, 1983.

2 Bruce WARDROPPER. "The Criticism of the Spanish 'Comedia': *El Caballero de Olmedo* as Object Lesson". En *Philological Quarterly*, vol. 51, n^o 1, 1972. p. 177-97; lo menciona en relación al *Caballero* en p. 196.

3 Para una cabal explicación del significado de este tema, véase WARDROPPER, *op. cit.*

cipio se transforman en una sombría realidad ⁴ Pero más allá de tales coincidencias hay paralelos entre ambas obras que no surgen de las mismas fuentes. Por ejemplo, las imágenes utilizadas para retratar el amor de los jóvenes son las mismas. Es el meteoro que cruza brevemente y se desintegra en la noche de la realidad cotidiana. ⁵ Además, tanto los amantes ingleses como los españoles utilizan imágenes de luz para referirse a sus amados. Por último, la presencia de otras coincidencias, ya sea estilísticas, temáticas o de estructura, hacen de esta comparación un verdadero desafío de análisis literario.

En común con el arquetipo de Tristán e Isolda, el amor que une a Romeo y Julieta y al Caballero y Doña Inés es imperioso, secreto y segado por una muerte temprana y desgraciada. Hay una predisposición del alma hacia el amor que Borges subraya en *Romeo y Julieta*. ⁶ En *El Caballero* se impone desde el principio, expresamente sugerida por el dramaturgo. Es el amor que nace como un flechazo y que hiere a ambos amantes simultáneamente. Es el amor que ignora la barrera de los convencionalismos. En su abandono, los amantes viven en un mundo de su propia creación indiferentes al peligro y al beneplácito de la sociedad. Cortejan el peligro y la muerte. ⁷ La realidad es su enemiga, convirtiéndose al final en su némesis. ⁸ Erskine nos dice al respecto:

"Out of much experience of what is typical in passion, the race has chosen to remember chiefly that where the union of hearts seems most imper-

4 Mark ROSE. *Shakespearean Design*. Cambridge, Harvard University Press, 1972; lo nota en relación a *Romeo y Julieta* en la p. 146.

5 Para un análisis de las imágenes utilizadas en *Romeo y Julieta*, véase Caroline SPURGEON. "The Imagery of *Romeo and Juliet*". En Leonard F. DEAN. *Modern Essays in Criticism*. New York, Oxford University Press, 1961. p. 72-79.

6 Jorge Luis BORGES y M. E. VAZQUEZ. *Introducción a la literatura inglesa*. Buenos Aires, Editorial Columba, 1965. p. 21

7 WARDROPPER, *Op. cit.* . p.190.

8 Mark Van DOREN. *Shakespeare*. New York, Doubleday and Co., 1953. p. 51-61. p. 56.

ative, the barriers to it seem insurmountable.”⁹

“Tanto este amor como su trágico fin son representados como algo más allá de la capacidad del ser humano de inducirlos o prevenirlos por un acto deliberado o abstención de ello.”¹⁰ Es la clase de amor cuyas consecuencias son inexorables.¹¹

Pero hay otros puntos de contacto. Uno es la presencia del disfraz y la máscara en el primer encuentro. En *El Caballero, Fabia, the go-between*, ve a Don Alonso en la feria “perdido / tras una cierta doncella / que en forma de labradora encubría el ser señora, / . . . ” (vv. 62—65). En *Romeo y Julieta*, Romeo asiste enmascarado a la tradicional fiesta en donde se enamorará perdidamente. Pero la realidad no tardará en imponerse. Es el peregrinaje desde las tinieblas hacia la luz.¹² Y el móvil es el amor.¹³ Pero la realidad es cruel. Al respecto Hazlitt nos recuerda que “la pasión, el amor y la esperanza del placer son infinitos e inexhaustibles hasta que la experiencia llega para destruirlos.”¹⁴ El amor de los jóvenes, que es tan sólo un sueño, es su única realidad, mientras que el mundo que los rodea es un sueño lejano.¹⁵ Se enfrentan con la verdad, pero una amarga verdad donde la felicidad eterna no tiene cabida.

Desde el punto de vista temático, el amor de los jóvenes presenta algunas de las características del mito del *amour-passion* que Denis de Rougemont define en *L'Amour et l'Occident* (París, 1939). Entre ellas podemos mencionar el elemento bélico. En efecto, nu-

9 John ERSKINE. “*Romeo y Julieta*”. En B. MATHEWS y A. N. THORNDIKE. *Shakespearian Studies*. N. W., Columbia University, 1916. p. 214—234. p. 217.

10 E. K. CHAMBERS. *Shakespeare: A Survey*. London, Sidgwick and Jackson, 1947. p. 74.

11 WARDROPPER, *op. cit.*. p. 196.

12 John VYVYAN. *Shakespeare and the Rose of Love*. London, Chatto and Windus, 1960. p. 154.

13 Harry LEVIN. “Form and Formality in *Romeo and Juliet*”. En Frank KERMODE. *Four Centuries of Shakespearean Criticism*. New York, Avon, 1965. p. 386—400.

14 William HAZLITT. *The Round Table and Characters of Shakespeare's Plays*. London, Dent and Sons, 1957. p. 249.

15 El sueño y la realidad se alternan y se mezclan fácilmente en ambas obras con un juego de planos que nos recuerda a Cervantes en el mismo siglo y a Borges en la actualidad.

merasas son las referencias a esto en *Romeo y Julieta*, especialmente en la relación entre *Rosaline* y *Romeo* en donde:

“She ’ll not be hit
 With Cupid’s arrow; she hath Dian’s wit,
 And in strong proof of chastity well—armed,
 From Love’s weak childish bow she lives unharm’d.
 She will not stay the siege of loving terms,
 Nor bide th’ encounter of assailing eyes,
 Nor ope her lap to saint—seducing gold.”
 (I, i, 201—7) ¹⁶

En el primer encuentro *Romeo* y *Julieta* adoptan actitudes extremas de ataque y defensa (I, v, 92—108). Al respecto, Harbage nos recuerda que son amantes renacentistas y como tales esgrimen su verdad mediante una metáfora. ¹⁷ En *El Caballero*, el primer encuentro entre *Don Alonso* y *Doña Inés* en la feria de *Medina* se asemeja a un verdadero duelo. Así lo aprendemos de labios de *Don Alonso*, en cuyos versos sumamente estilizados el dramaturgo concentra su belicismo.

La religiosidad es otro de los elementos que constituyen la esencia del mito del *amour—passion*. El ejemplo clásico en *Romeo y Julieta* es nuevamente el primer encuentro:

Romeo	“If I profane with my unworhiest hand This holy shrine, the gentle fine is this: My lips, two blushing pilgrims, ready stand To smooth that rough touch with a tender kiss.
Julieta	Good pilgrim, you do’ wrong your hand too much, Which mannerly devotion shows in this; For saints have hands that pilgrims’ hands [do touch, And palm to palm is holy palmers’ Kiss. ‘Grant thou, lest faith turn to despair.’

16 Edición de John INGLEDEW. London, Longman, 1977. Para el *Caballero* me remito a la edición de Joseph PEREZ. Madrid. Clásicos Castalia, 1970.

17 Alfred HARBAGE. *William Shakespeare*. New York, The Noonday Press, 1963, p. 147.

- Romeo Have not saints lips, and holy palmers too?
 Julieta Ay, pilgrim, lips that they must use in prayer.
 Romeo O then, dear saint, let lips do what hands do: They pray, 'Grant thou, lest faith turn to despair.'
 Julieta Saints do not move, though grant for prayers'sake.
 Romeo Then move not, while my prayer's effect I take." (I, v, 92-105)

"Ambos, [. . .], son peregrinos de su propio destino." ¹⁸ Pérez Gallego nota que las imágenes usadas convierten la relación afectiva en la veneración de una estatua, "y que por cierto aparecerá al final de la obra, cuando Romeo descubra el cadáver de su amada." ¹⁹ Lo mismo puede decirse del *Caballero*. Don Alonso se refiere a su amada como el "ángel" (v. 57) cuya luz es más brillante que la que emana el sol, la luna o el cielo mismo. Inés es ensalzada en sus recuerdos (vv. 503-10). La veneración de la estatua se manifiesta al escuchar el relato de Tello al final de la obra. La sublimación del amor se concreta en amor por lo divino con la adopción del hábito por Inés y la transformación del sufrimiento de Alonso en la pasión de Cristo. ²⁰

El tercer elemento del mito del *amour-passion* es *Passio als Leidenschaft*, que en la tradición poética desemboca en la muerte. ²¹ Willard F. King lo nota:

"We might only say broadly that love itself leads Alonso to his death, as it led Romeo and Juliet to theirs." ²²

18 Cándido PEREZ GALLEGO. "El primer encuentro de Romeo y Julieta". En *Cuadernos Hispanoamericanos*, n^o 373. Julio 1981. p. 150-158. p. 158.

19 *Ibid.*, p. 151.

20 Willard F. KING. "El Caballero de Olmedo: Poetic Justice or Destiny?". En David ROSSOFF y José AMOR y VAZQUEZ. *Homenaje a William L. Fichter: Estudios sobre el teatro antiguo hispánico y otros ensayos*. Madrid, 1971. p. 367-79.

21 En cuanto al valor de este tema para la estructura de la obra, Leech menciona que se convierte en la solución al problema estético del dramaturgo de reconciliar la sensación de vitalidad humana con la sensación de predestinación desde el comienzo. Véase Clifford LEECH. *Tragedy*. London, Methuen, 1972.

22 KING, *Op. cit.* . p. 375.

Romeo sufre al estar enamorado de *Rosaline*. Pero experimenta deleite en su sufrimiento y por ende recrea las circunstancias que prolonguen el dulce dolor del amor. Huye de la hermosa luz del día, se encierra en su propio dormitorio y se forja a sí mismo una noche artificial. "Mucho ha de sufrir quien ama" (v. 400), dice Fernando, recordándonos que el amor más imperioso es el más auto-destructivo.²³ El amor es una enfermedad (vv. 34—35), las fiebres tercianas o cuartanas que amenazan a Alonso de muerte a menos que se prive de la presencia de Inés (vv. 899—909). Para los jóvenes amantes ingleses es muy sencillo poner fin a su angustia eligiendo la muerte. Y Don Alonso anhela un alivio similar según la glosa de Tello (vv. 1104—08).

Un análisis estructural de ambas obras revela la pericia similar de sus respectivos dramaturgos. En su concepción persiguen un movimiento dual. El primero atañe el crecimiento del amor y es cómico en su forma. El segundo es trágico. Rose nos dice que éste es el caso de Romeo jugando al amor y enamorándose de verdad, o *Mercutio* encontrando su muerte en un desafío simulado:

"The initial movement, concerned with the growth of love, is comic in tone; the latter is tragic. Built into the overall design is thus the motif of sport turning serious which informs so many aspects of the play. Romeo, playing at love, acting the role of the conventional, despairing worshipper of cruel beauty, suddenly finds himself loving in earnest. Mercutio, meaning merely to teach an affected bully a lesson, is mortally wounded."²⁴

En *El Caballero*, vemos a Fabia ufanándose de urdir su trampa de amor con su canastilla, conjuros y disfraz de religiosa, y que luego se transforma en una "premonición de horror" en la boca del labrador. Fernando y Rodrigo huyendo derrotados ante el cómico arrojado de Tello en el duelo junto a la reja de la casa de Inés, para más tarde sufrir una siniestra derrota delante del Rey que sellará el destino de ambos contendientes y de los amantes. O Inés que pretendiendo ser religiosa fingida para librarse del mundo que la rodea se recluye finalmente en un convento.

Más allá de estas similitudes encontramos otras más notables, por ejemplo en la serie de imágenes que ambos dramaturgos utili-

23 WARDROPPER. *Op. cit.* . p. 192.

24 ROSE. *Op. cit.* . p. 146.

zan para designar el amor de los jóvenes, o cuando los jóvenes recuerdan a sus amados. El amor que une a los protagonistas está caracterizado por la brevedad y la imprudencia. Es un amor que tiraniza el espíritu. Escasos cuatro o cinco días pasan desde el primer encuentro hasta el desenlace trágico. El tiempo apremia y Fabia acude presurosa a sus menesteres de hechicera porque "importa a la brevedad / deste amor" (vv. 595-96). Imágenes tomadas del mar anticipan desastre.

Alonso "Leandro pasaba un mar
todas las noches, por ver
si le podía beber
para poderse templar.
Pues si entre Olmedo y Medina
no hay, Tello, un mar, ¿qué me debe
Inés?" (vv. 919-924)

a lo cual Tello responde: "A otro mar se atreve / quien al peligro camina / en que Leandro se vio (vv. 925-27). Romeo nos dice:

"I am no pilot; yet, wert thou as far
As that vast shore washed with the farthest sea,
I should adventure for such merchandise." (II,i,124
-26)

El curso de su amor se asemeja al de un barco sin timón, que necesariamente terminará en el naufragio.²⁵ Además de abrasar el alma, tiraniza el espíritu:

"Mas bien se ve que es león
amor; su fuerza, tirana;
pues con esta quartana
se amansa mi corazón." (vv. 907-10)

nos dice Don Alonso, a lo que hacen eco las palabras de Benvolio:

"Alas, that love, so gentle in his view,
Should be so tyrannous and rough in proof."
(I, i, 162-63)

Al referirse a sus amantes los jóvenes utilizan imágenes de luz. Alonso es el sol que brilla en la noche para Inés:

25 M. M. MAHOOD. "Wordplay in *Romeo and Juliet*". En Laurence LERNER. *Shakespeare's Tragedies*. Middlesex, Penguin, 1963. p. 17-33. p. 18.

“Flores y aguas, les decía,
 dichosa vida gozais,
 pues aunque noche pasais,
 veis vuestro sol cada día.
 Pensé que me respondía
 la lengua de una azucena
 — ¡qué engaños amor ordena! —:
 si el sol que adorando estás
 viene de noche, que es más,
 Inés, ¿de qué tienes pena?” (1043—52)

Lo mismo es Julieta para Romeo:

“... What light through yonder window breaks?
 It is the east, and Juliet is the sun!
 Arise, fair sun, and kill the envious moon,
 ...” (II, i, 43—45)
 “The brightness of her cheek would shame those stars
 As daylight doth a lamp; her eyes in heaven
 Would through the airy region stream so bright
 That birds would sing and think it were not night.”
 (II, i, 61—64)

Similarmente, Romeo resplandece como el día, en la noche:

“Come, night; come, Romeo; come, thou day in
 night, ...”(III, ii, 17)

Lo mismo ocurre con Inés, cuya belleza más luminosa que el amanecer (vv. 75—78; 1123) brilla más que el mismo sol (v. 1325) y que aun ausente resplandece y se refleja como el astro en las estrellas:

“Y lo dice el resplandor
 que da el sol a las estrellas.” (vv. 2117—18)

Hay otras imágenes de luz que revelan semejanzas en las dos obras. Tello descubre que el cielo desea trocar las “flores” de Inés por sus estrellas:

“Andrés, después que las bellas
 plantas de Inés goza el valle,
 tanto florece con ellas
 que quiso el cielo trocalle
 por sus flores sus estrellas.
 Ya el valle es cielo, después
 que su primavera es,
 pues verá el cielo en el suelo
 quien vio, pues Inés es cielo,
 ‘en el valle a Inés’ ” (vv. 1110—19)

Romeo, que el firmamento desea trocar los ojos de Julieta por sus estrellas:

“Two of the fairest stars in all the heaven,
Having some business, do entreat her eyes
To twinkle in their spheres till they return.
What if her eyes were there, they in her head?
(II, i, 57-60)

En la escena de despedida en ambas obras hay una igual “intervención del ambiente como elemento psicológico”.²⁶ Y en ambas se repiten iguales imágenes de luz. En *El Caballero* el alba es

“... aurora necia,
de todo amante envidiosa!” (vv. 1321-22)

En *Romeo y Julieta*:

“... Look, love, what envious streaks
Do lace the severing clouds in yonder east.”
(III, v, 7-8)

En *El Caballero* el amor ilumina los ojos de Inés que brillan como el fuego. Don Alonso dice:

“Si matas con los pies, Inés hermosa,
¿qué dejas para el fuego de tus ojos?” (vv. 515-6)

En *Romeo y Julieta*, Romeo utiliza la misma imagen al explicarle a Benvolio que el amor, cuando es correspondido, es

“a fire sparkling in lovers’ eyes;” (I, i, 184)

Además hay otras coincidencias en las imágenes utilizadas:

— Lope recrea para el andar de Inés el mismo brío y gentileza de la tan discutida imagen shakespeariana con la que se indica la llegada de Julieta para la ceremonia nupcial. Fray Lorenzo dice:

“... O, so light a foot
Will ne’er wear out the everlasting flint.”²⁷
(II, v, 16-17)

En la casa de las jóvenes, Fabia elogia su belleza y dice acerca de su andar:

26 BORGES y VAZQUEZ. *Op. cit.* .p. 21.

27 Para una detallada interpretación de los varios significados de esta expresión ver MAHOOD. *Op. cit.* . p. 32.

“Que cada día que os veo
con tanta gala y aseo
y pisar de tan buen aire. . .” (vv. 264—66)

— La belleza de Julieta es una ocasión de envidia para la luna:

“Arise, fair sun, and kill the envious moon,
Who is already sick and pale with grief
That thou her maid art far more fair than she.”
(II, i, 46—48)

y la belleza de Inés es ocasión de envidia para el sol:

“Es tan bella que tiene
envidia de sí misma,
pudiendo estar segura
que el mismo sol la envidia,
pues no la ve más bella
por su dorada cinta
ni cuando viene a España
ni cuando va a las Indias.” (vv. 1627—1634)

— En la escena de la despedida en Shakespeare, al despuntar el día la alondra canta *dividiendo* a los amantes:

“Some say the lark makes sweet division:
This doth not so, for she divideth us.” (III,v,29—30)

La ausencia de la amada suscita la misma congoja en Alonso:

“¡Ay riguroso estado,
ausencia, mi enemiga,
que dividiendo el alma
puedes dejar la vida!” (vv. 1607—1610)

— Pero la separación puede ser ocasión para que los amantes arranquen dulzura hasta de una despedida: ²⁸

“Good night, good night. Parting is such sweet sorrow,
That I shall say ‘good night’ till it be morrow.”

(II, ii, 226—7)

“Bien había menester
la pena desta partida
para templar el contento
. . .” (2149—51)

“Mas ¡ay! ¿Cómo estoy contenta
si os partís?” (2171—72)

— Fabia nos recuerda a la Nodriza de varias maneras. Para ambas el recuerdo de los difuntos extrae elogios y comentarios piadosos. Fabia alaba la generosidad y piedad de la madre de las jóvenes (vv. 269—91). La Nodriza, la bondad de su única hija y el buen humor de su esposo (I, iii). Ambas son expertas al manejar interrupciones.²⁹ El pedido perentorio de Inés de ir al grano no le impide a Fabia proseguir con sus alabanzas de la ilustre difunta (vv. 277—91). Un pedido muy similar de la madre de Julieta no evita que la Nodriza continúe con sus nostalgias salaces. (I, iii). Ambas saben cómo excitar la curiosidad de las jóvenes para tan sólo frustrar sus expectativas. En *El Caballero*, Fabia, en el momento más crítico, pregunta si el padre de las jóvenes está en casa (vv. 292—3). En *Romeo y Julieta*, la Nodriza pregunta acerca del paradero de la madre (II, v, 57). Ambas, por último, se transforman en una “premonición de horror”. Fabia, en los labios del Labrador, la Nodriza en los labios de Julieta (III, v, 235).³⁰

— Un dilema similar desgarr a ambas jóvenes. En la escena del balcón Julieta vacila entre su temor por la seguridad de su amante y su deseo por retenerlo. Su presencia es literalmente vida para ella pero puede significar la muerte de su amante si los Capuletos lo encuentran en los jardines (II, ii). Inés experimenta un conflicto similar al recordar el valor del Caballero en las fiestas de Medina:

“...
ejemplo de caballeros
y de las damas tormento.
De todas estoy celosa;
que os alabasen quería,
y después me arrepentía,
de perderos temerosa.” (vv. 2153—58)

— La idea de una separación despierta la misma vehemencia en ambos jóvenes. Alonso afirma:

“Inés me quiere; yo adoro
a Inés, yo vivo en Inés.
Todo lo que Inés no es
desprecio, aborrezco, ignoro.

²⁹ *Ibid.* . p. 143.

³⁰ MAHOOD. *Op. cit.* .

Inés es mi bien; yo soy
 esclavo de Inés; no puedo
 vivir sin Inés." (vv. 987—993)

La imaginación de Romeo manipula la misma idea con igual fuerza al enterarse de la decisión del príncipe de su irremediable exilio (III, iii, 29—51). La obstinación de ambos en rechazar cualquier otra alternativa, distinta de que la separación significa muerte, evoca el seco chicotazo de un látigo.³¹

— En la conversación con su madre luego de la partida de Romeo, Julieta habla con astuta ambigüedad. Sus respuestas son interpretadas como elogios a Teobaldo y reproches para Romeo. Pero el espectador no se engaña. Más aún, la duplicidad de la joven presagia un fin siniestro:

"Indeed, I never shall be satisfied
 With Romeo till I behold him; dead
 In my poor heart, so for a kinsman vexed.
 Madam, if you could find out but a man
 To bear a poison, I would temper it
 That Romeo should upon receipt thereof
 Soon sleep in quiet. O how my heart abhors
 To hear him named and cannot come to him
 To wreak the love I bore my cousin
 Upon his body that hath slaughtered him."

(III, v, 92—101)

Romeo encontrará luego forma de obtener el veneno y de "dormir en paz" después de tomarlo. Julieta se dirigirá a él en la realidad, y expresará su amor "en el cuerpo de aquél que le arrebató la vida" a Teobaldo.

En la escena donde Fabia sale de madre religiosa, se da el mismo caso. La astuta ambigüedad de la hechicera desvía la atención del poco perceptivo padre del verdadero móvil de la joven: ella ya tiene a su "Esposo" elegido. Pero el espectador sabe que sus palabras tienen otro valor. En efecto, presagian el fin siniestro del Caballero y la conversión de Inés a una vocación verdadera. En esta escena y en su equivalente shakespeareano se dan los mismos tres niveles de significación: uno para el que habla, otro para el que escucha, y un tercero con un valor absoluto para el espectador.

". . . ¿Quién es
 la señora doña Inés,
 que con el Señor se casa?
 ¿Quién es aquella que ya

31. HARBAGE, *Op. cit.* .p. 155.

tiene su Esposo elegida
y como a prenda querida
estos impulsos le da? (vv. 1408—1414)

“..... Que sea
muchos años y ella vea
el dueño que vos no veis,
aunque en el Señor espero
que os ha de obligar piadoso
a que aceteis tal Esposo,
que es muy noble caballero.” (vv. 1416—1422)

— Volviendo a la escena de despedida en ambas obras, además de repetirse iguales imágenes de luz, ³² se obtienen otras similitudes. Se da en ellas el mismo liricismo, la misma ternura y agonía de la partida. Las despedidas son conmovedoramente cortas, puras y libres de toda sugerencia de sensualidad. ³³ Por último, se dan premoniciones similares. Se nota el mismo uso de las palabras vida—muerte:

“I must be gone and live, or stay and die” (III, v, ll) nos dice Romeo. Y Alonso:

“Parto a morir y te escribo
mi muerte si ausente vivo,
porque tengo, Inés por cierto
que si vuelvo, será muerto,
'pues partir no puedo vivo' ”. (vv. 2210—14)

Julieta intuye una verdad similar:

“O God, I have an ill—divining soul!
Methinks I see thee, now thou art so low,
As one dead in the bottom of a tomb” (III,v,53—55)

— Las palabras de Fabia congratulando a Inés por las buenas nuevas de su próximo casamiento con Alonso, son las mismas de Fray Lorenzo segundos antes de la ceremonia matrimonial:

Fabia: “El parabién te doy,
si no es pésame después.” (vv. 2584—85)

Fray Lorenzo: “So smile the heavens upon this holy act
That after—hours with sorrow chide us
not! ” (II, vi, 1—2)

32 Ver p. arriba.

33 HARBAGE, *Ob. cit.*, p. 156.

Más aún, Inés agrega: “ ¡Qué alegre llego! ” (v. 2587) que nos recuerda a las palabras de Romeo al despertar de la clase de sueños que presagian justamente lo opuesto:

If I may trust the flattering truth of sleep,
My dreams presage some joyful news at hand;
My bosom's lord sits lightly in his throne,
And all this day an unaccustomed spirit
Lifts me above the ground with cheerful thoughts.”
(V, i, 1-5)

— Menciono otras dos coincidencias quizás menores pero no menos interesantes: el temor de Tello al apresurarse —“Voy temblando” (v. 2472), nos dice— evoca el temor similar de Fray Lorenzo al tropezar varias veces con las tumbas sus viejos pies (V, iii, 121-22); y, “el doloroso exceso” (v. 2633) de la muerte del Caballero que ha dejado casi moribundo a su anciano padre, y el excesivo dolor por el exilio de su hijo que ha segado la vida de la dulce *Lady Montague* (V, iii, 210-11).

— Por último falta comentar el final en ambas obras, donde tanto Fray Lorenzo como Tello refieren en detalle la totalidad de la historia trágica. Este relato responde a la misma intención y cumple la misma función, o sea, proporcionarle al espectador un margen de tiempo para el sosiego de sus emociones antes de la caída del telón.