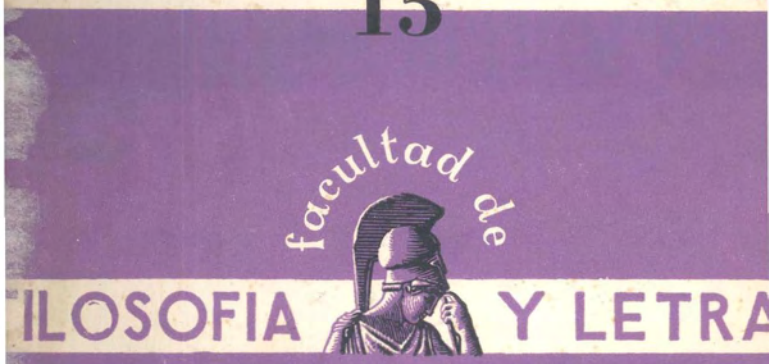
MARGARITA QUIJANO TERAN

# LA CELESTINA Y OTELO

Estudio de Literatura Dramática Comparada



15




UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO
DIRECCION GENERAL DE PUBLICACIONES

# EDICIONES FILOSOFIA Y LETRAS

Opúsculos preparados por los maestros de la Facultad de Filosofía y Letras y editados bajo los auspicios del Consejo Técnico de Humanidades de la Universidad Nacional Autónoma de México.

1. *Schiller desde México*: Prólogo, biografía y recopilación de la Dra. M. O. de Bopp.
2. Agostino Gemelli: *El psicólogo ante los problemas de la psiquiatría.* Traducción y nota del Dr. Oswaldo Robles.
3. Gabriel Marcel: *Posición y aproximaciones concretas al misterio ontológico.* Prólogo y traducción de Luis Villoro.
4. Carlos Guillermo Koppe: *Cartas a la patria.* (Dos cartas alemanas sobre el México de 1830). Traducción del alemán, estudio preliminar y notas de Juan A. Ortega y Medina.
5. Pablo Natorp: *Kant y la Escuela de Marburgo.* Prólogo y traducción de Miguel Bueno.
6. Leopoldo Zea: *Esquema para una historia de las ideas en Iberoamérica.*
7. Federico Schiller: *Filosofía de la historia.* Prólogo, traducción y notas de Juan A. Ortega y Medina.
8. José Gaos: *La filosofía en la Universidad.*
9. Francisco Monterde: *Salvador Díaz Mirón.* Documentos. Estética.
10. José Torres: *El estado mental de los tuberculosos y Cinco ensayos sobre Federico Nietzsche.* Prólogo, biografía y bibliografía por Juan Hernández Luna.
11. Henri Lefebvre: *Lógica formal y lógica dialéctica.* Nota preliminar y traducción de Eli de Gortari.
12. Patrick Romanell: *El neo-naturalismo norteamericano.* Prefacio de José Vasconcelos.
13. Juan Hernández Luna: *Samuel Ramos. Su filosofar sobre lo mexicano.*

14. Thomas Verner Moore. *La naturaleza y el tratamiento de las perturbaciones homosexuales.* Traducción y nota preliminar del Dr. Oswaldo Robles.

15. Margarita Quijano Terán. *La Celestina y Otelo.*

# LA CELESTINA
# Y OTELO

MARGARITA QUIJANO TERAN

# LA CELESTINA Y OTELO

## Estudio de Literatura Dramática Comparada



MÉXICO, 1957

Primera edición: 1957



UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTONOMA DE MEXICO
DIRECCION GENERAL
DE PUBLICACIONES

•

Printed and made in Mexico
Impreso y hecho en México
por la
Imprenta Universitaria
Bolivia 17. México, D. F.

## *INTRODUCCION*

*El presente ensayo tiene por objeto plantear una solución diferente de la que han dado hasta ahora los críticos españoles al estudiar* La Celestina, *la cual es a menudo comparada con las obras de Shakespeare.* [1]

*La mayoría de ellos al hacer la comparación toman una posición más patriótica que crítica, pero la autoridad de que gozan merecidamente, me impulsó a estudiar estas obras a fin de averiguar si había un fundamento para estas opiniones, o si podían y debían apreciarse a distinta luz de la que generalmente se acepta.*

---

1. B. Croce, *Poesia Antica e Moderna*, p. 211. "È un luogo comune, nato della critica romantica tedesca e passato nella spagnola, il ravvicinamento di questo dramma di Calisto e Melibea allo shakespeariano di Romeo e Julietta... e forse opportuno è ora il contrario invito a tener distinti due drammi, di ben diversa tonalità..."

*Sólo después de estudiar detenidamente* La Celestina *y* Otelo *puedo contestar negativamente con este trabajo a la afirmación hecha por Menéndez y Pelayo: "En lo que pudiéramos llamar infierno estético, entre los tipos de absoluta perversidad que el arte ha creado, no hay ninguno que iguale al de Celestina, ni siquiera el de Yago. Ambos profesan y practican la ciencia del mal por el mal; ambos dominan con su siniestro prestigio a cuantos les rodean, y los convierten en instrumentos dóciles de sus abominables tramas. Pero hay demasiado artificio teatral en los crímenes que acumula Yago, y ni siquiera su odio al género humano está suficientemente explicado por los leves motivos que él supone para su venganza."* [2]

*Esta perversidad que Menéndez y Pelayo le atribuye a Celestina ha sido rebatida por críticos como Azorín;* [3] *pero la extraordinaria inteligencia de este personaje que es motivo de admiración para Menéndez y Pelayo y Maeztu, y la com-*

---

2. M. Menéndez y Pelayo, *Orígenes de la novela*, p. 93.

3. Azorín, Obras Completas, *Los valores literarios*, vol. IX, p. 94. "No sé cómo puede imputar a Celestina la muerte de Calisto (mera casualidad), ni tampoco podemos hacerla responsable de la bárbara codicia de unos criados... ¿Qué queda, pues, de este genio del mal, de este abismo de perversidad?

*paración de Celestina con Yago, quedan en pie y deben ser aclaradas.*

*Por otra parte, los críticos no se han puesto de acuerdo tampoco sobre el problema de si* La Celestina *es novela o drama y si debe ser estudiada clasificándola en uno u otro género.*

M. Menéndez y Pelayo, *ibid.*, p. 91: "Bellamente lo dijo Gervinus en su *Historia de la poesía alemana*: 'No es, en verdad, un drama perfecto en la forma, sino una novela dramática en veintiún diálogos; pero si prescindimos de la forma exterior, es una acción dramática admirablemente trazada...' "

M. Menéndez y Pelayo, *ibid.*, p. 248: "No es *La Celestina* obra picaresca..., sino tragicomedia..."

R. de Maeztu, *Don Quijote, Don Juan* y *La Celestina*, p. 182: "Aquí hay una visión sespiriana del mundo... no cambiaría yo la Tragicomedia por dos cualesquiera de las mejores tragedias o comedias de Shakespeare."

B. Croce, *op. cit.*, p. 219: "Nessuna catarsi morale accade nello svolgimento e nella conclusione del dramma."

*Estas afirmaciones y la insistencia en la comparación con obras dramáticas como las tragedias de Shakespeare, me han movido a presentar un análisis de su estructura.* [4]

---

4. El estudio de la estructura de *Otelo* ha sido hecho en repetidas ocasiones y puede consultarse el de H. Granville-Barker en su libro *Prefaces to Shakespeare, Othello*, o el de A. C. Bradley, *Shakespearean Tragedy*.

## ESTRUCTURA DE *LA CELESTINA*

El primer acto puede dividirse para su análisis, en las siguientes escenas: la primera, que es muy breve, es un diálogo entre Calisto y Melibea. Calisto declara estar enamorado y Melibea responde con airadas palabras atribuyéndole intenciones que no ha expresado Calisto, pero que tampoco desmiente. Y queda planteado el conflicto en forma escueta.

La segunda escena es por el contrario muy larga y en ella participan Calisto y Sempronio, su criado. Calisto se muestra excesivamente altanero y déspota, cayendo luego en una profunda melancolía. Sempronio se da a conocer en su primer monólogo como un pícaro. Viene luego un diálogo entre amo y criado en que éste se burla solapadamente del mal que aqueja a Calisto, quien coloca a Melibea por encima de los dioses. Sempronio, afectando devoción, critica las supuestas herejías de Calisto y lo distrae con bromas, y haciendo el elogio del hombre en comparación con los defectos atribuibles a la mujer, según Aristó-

teles. Ante la descripción que Sempronio hace de Celestina de que "A las duras peñas promoverá y provocará a lujuria si quiere", Calisto recobra la esperanza de lograr el amor de Melibea y lo recompensa con largueza, despertando así la codicia de su confidente. Es en esta escena donde comienza la exposición.

La tercera escena es en casa de Celestina. Vemos a su pupila Elicia aprovechar la ausencia de Sempronio, engañándolo con otro. Celestina desvía con zalamería el enojo de éste. Es una escena movida y cómica, en oposición con la anterior, que es estática y de largos parlamentos. El diálogo en ésta es vivo, lleno de picardía; al momento se muda el medio ambiente melancólico del aposento de Calisto, en uno de libertad. Sempronio se transforma de criado en amigo cuya presencia se desea y a quien hay que halagar. Pero por encima de esto tenemos la presentación de Celestina, hecha en pocas líneas. Es el personaje que tiene mayor fuerza dramática; pero no evoluciona.

La cuarta escena se efectúa entre la casa de Celestina y la de Calisto. Rojas se vale de estas escenas para las confidencias de dos personajes o para monólogos en que explican o traman sus planes. En ésta, primera de su especie, Sempronio le descubre la idea de explotar a Calisto, satisfaciendo sus deseos y enriqueciéndose a su costa.

La quinta escena comienza en el momento en que Sempronio llama a la puerta de su amo y aparece Pármeno hablando con Calisto. El autor

toma como motivo de esta larga conversación la presencia de Celestina; pudo, con todo, evitar la improbabilidad de esta situación, haciéndola simultánea con la visita de Sempronio a Celestina y dándole fin al aparecer éstos en escena; pues es muy difícil de creer que, dado el temperamento arrebatado de Calisto, tuviera éste paciencia para oír las larguísimas descripciones de Pármeno, estando a la puerta la que tanto esperaba. Pármeno relata cómo la conoció años atrás y los múltiples oficios que tiene. Continúa la exposición, dominando la escena Celestina, sin estar presente, y Pármeno, quien se muestra en contraste con Sempronio, fiel y sincero con su amo.

La última escena del primer acto ocurre en casa de Calisto y comienza valiéndose de la puerta que lo separa de Sempronio y Celestina, para que éstos, a sabiendas de que Calisto los está escuchando, le den fingidas muestras de fidelidad; y para que Sempronio y Celestina a su vez se enteren de que Pármeno no aprueba sus planes. Es inaudita la forma en que expresa Celestina su desprecio de Calisto, pero concuerda con el modo de Sempronio, quien antes que ella se ha burlado de su amo en su presencia y lo desprecia también, sin que Calisto se entere de ello. Así pues, el único que entiende y se acongoja de las desvergonzadas palabras de Celestina es Pármeno y a él van dirigidas todas las zalamerías de la vieja, cuando salen por dinero Calisto y Sempronio. Hasta aquí, Calisto sólo ha sido capaz de inspirar el desprecio, la burla o la conmi-

seración de los demás, y tiene el soborno como medio de convencer a sus inferiores. Termina la escena pagándole Calisto a Celestina y creyendo contar ésta entre sus aliados, con Pármeno.

El segundo acto es una sola escena. Por ella vemos el ascendiente que tiene ya Sempronio y el desengaño que sufre Pármeno, con los malos tratos de Calisto; pues parece que en ausencia de Celestina continúa teniendo la misma opinión que antes de hablar con ella y que es Calisto el que ayuda con su manera de portarse a que Pármeno deje de aconsejarle y se dedique a medrar a su sombra.

El tercer acto es, en realidad, la segunda escena del segundo acto. Sempronio alcanza a Celestina camino de su casa, y ésta le confía sus temores sobre el buen fin de la empresa. Sempronio, al oír que puede perjudicar aun a los sirvientes, trata de disuadirla allegando varios ejemplos para demostrar que Calisto olvidará a Melibea, pues todo se olvida y es mudable. Sempronio se muestra por primera vez cobarde como buen pícaro; pero es convencido por Celestina, quien, cambiando de asunto, relata de nuevo los menesteres de su oficio y cómo descollaba en él la madre de Pármeno. Luego habla de su larga experiencia y del conocimiento que tiene de las flaquezas femeninas en materia de amor y esto le devuelve la confianza en que todo saldrá bien. Llegados a su casa, llama a Elicia y hace el famoso conjuro, del que no vuelve a acordarse hasta que está en presencia de Melibea.

El cuarto acto es la tercera escena del segundo acto. Comienza con un monólogo de Celestina, que va en camino a la casa de Melibea y hace suyas las aprensiones antes expresadas por Sempronio. Teme ser empicotada si es descubierta, pero se consuela creyendo advertir buenos agüeros a su paso. Es recibida por Lucrecia con palabras desabridas, y queda a la puerta mientras Lucrecia la anuncia con su ama, a quien previene contra Celestina, a semejanza de Pármeno. Alisa, la madre de Melibea, se burla de la prudencia de su sirvienta y hace pasar a Celestina quien le ofrece un poco de hilado. Rojas inventa un pretexto y sale de escena Alisa sin poner el menor reparo a que su hija quede sola con una mujer de mala fama. El que Celestina atribuya esta oportunidad al poder de su conjuro, no es sino tratar de encubrir una falla dramática.

Dueña de la situación, Celestina empieza con largos rodeos y digresiones sobre la vejez, la riqueza, etc., antes de hacer su petición. Al nombre de Calisto, Melibea se sobresalta y encoleriza como en la entrevista en el jardín, con la misma facilidad que él. Celestina invoca por tercera vez al diablo e inventa para salir del paso la enfermedad de Calisto. La ira de Melibea se torna en compasión. Escucha el elogio de Calisto olvidando al punto todas las prevenciones que justificadamente tiene contra la vieja. Tan redondo es el éxito de Celestina que le pide que regrese por la oración, cuando no esté presente su madre.

El quinto acto es la primera escena del tercer acto. Difiere en todo de los anteriores, en los

que Sempronio y Celestina se mostraban recelosos. En cambio, aquí Celestina se muestra confiada a causa del buen éxito alcanzado y trata a Sempronio con desdén. Este, que no fue capaz de animarla en un momento de duda, al reclamarle su parte y no recibirla, la injuria para sus adentros pero confía en cobrarse de un modo o de otro.

El sexto acto es la segunda escena del tercer acto. Llegados a la casa de Calisto, presenciamos el disgusto creciente de los mozos por el provecho que saca Celestina de este negocio. La descripción de la entrevista con Melibea y los comentarios del enamorado Calisto recuerdan la de Sancho con Dulcinea. Tal vez ésta sea una parodia de aquélla.

Celestina hábilmente acrecienta el peligro en que se vio para aumentar su ganancia y Calisto queda embelesado con la prenda que le envía su amada, extendiéndose en prolijas alabanzas, que causan las burlas de sus criados.

En esta ocasión, como en los discursos de Sempronio y de Celestina (actos I y III) se tilda al sexo femenino de ser inferior al masculino, por no poder prescindir de éste, y por los afeites de que usan las mujeres. Diríase que el autor escribió su obra para evitar a los hombres jóvenes caer en las asechanzas que les tienden las mujeres en general. El hecho de que sea precisamente Calisto el que prorrumpa en denuestos contra el sexo femenino indica la intromisión del autor, que falsea, así, el sentir de sus personajes.

El séptimo acto es la tercera escena del tercer acto. Pármeno acompaña a Celestina, camino de su casa y ella lo convence, no sin trabajo, de las ventajas que lograría teniéndola por aliada y siendo amigo de Sempronio. El argumento decisivo no son los elogios que hace de la madre de Pármeno, ni la prometida herencia, sino la presencia de Areusa. Vuelve a crearse en casa de la joven el ambiente ligero, despreocupado y sensual que hay en las escenas en casa de Celestina y el diálogo pierde su habitual lentitud, para trocarse de nuevo en algo vivo, ágil y real. Esta escena en que Celestina aboga por Pármeno, es semejante a la que tuvo antes con Melibea, abogando por Calisto. Emplea la misma técnica que le hemos visto en ocasiones parecidas: la adulación y los argumentos en que expresa su credo material y egoísta. Es, por otra parte, el de Sempronio y el de todo el mundo picaresco: falta absoluta de aspiraciones ideales; la astucia empleada como arma para explotar a sus semejantes; el placer sensual codiciado como el sumo bien; y la posesión de la riqueza.

Esta escena, por la clase social de los amantes y la presencia y comentarios de Celestina, es un anticipo cómico de las escenas de amor entre Calisto y Melibea. Tienen la libertad que no existe entre personas de alcurnia que viven sujetas a críticas y están inhibidas por una serie de prejuicios que les impiden seguir sus impulsos naturales. Esto, por otra parte, da cierta profundidad a la pasión que arde en sus amos. Este acto ter-

mina con una escena superflua de Elicia y Celestina.

El octavo acto es la primera escena del cuarto acto. En ella aparecen Pármeno y Areusa despidiéndose. Escena igualmente superflua porque no se adelanta la acción, ni la caracterización de los personajes. Podría empezar con el diálogo entre Sempronio y Pármeno, en el que se repite la situación de Pármeno cuando amonestaba a su amo, sin entender que estaba enamorado. Pármeno, al fin, cuenta su aventura con Areusa y promete no intervenir en contra de Celestina y le anuncia a Sempronio la comida que tendrán todos en casa de ella. Sempronio se muestra satisfecho y cordial, lo informa del estado insomne de Calisto y ambos hacen mofa de la tristeza de su amo. La transformación de Pármeno esta vez es verdadera y comparte por completo, de ahí en adelante, las malas intenciones de Sempronio. Calisto es motivo de nuevas burlas al quejarse en un estilo rebuscado. Sempronio lo amonesta diciendo que nadie entiende lo que dice. Calisto sale a la iglesia, dejando, así, en libertad a sus criados para acudir a la cita concertada.

El noveno acto es la segunda escena del cuarto acto. En ella Pármeno y Sempronio se dirigen a casa de Celestina, censurándola en el camino; pero concuerdan en que deben callar en provecho propio. Son recibidos con grandes muestras de cariño, las cuales corresponden con la misma hipocresía con que fueron dichas; y entramos de lleno nuevamente en el mundo de la picaresca

alegre y despreocupada para asistir a una bacanal. Celestina principia haciendo el elogio del vino. Sobreviene una disputa provocada por los celos de Elicia al oír a Sempronio alabar a Melibea, y ella y su prima la llenan de vituperios. Muda el asunto, conténtanse las parejas y Celestina describe los escarceos de las mismas, que son interrumpidos por la llegada de Lucrecia. Esto motiva una digresión de Areusa sobre las incomodidades y los malos tratos que padecen las que se dedican al servicio doméstico. Es una pintura realista, pero no tan llena de movimiento como la anterior, pues es un relato del que ya Celestina había dado su versión, hablando con Pármeno (acto VII). Rojas retarda la acción una vez más para dar lugar a toda clase de situaciones inverosímiles, lo natural era que Celestina estuviera impaciente por saber las nuevas de que era portadora Lucrecia, y la hiciese entrar en vez de escuchar algo ya sabido de labios de Areusa. Entra al fin Lucrecia y en vez de preguntarle a qué había ido, Celestina hace una interminable comparación entre su estado actual y el que tuvo en mejores días. Aquí la crítica se extiende temerariamente a los clérigos y a las consideraciones que éstos le guardaban por sus pupilas. Consolada de lo perdido, Celestina recuerda que está Lucrecia presente y le pregunta el motivo de su visita. Al saberlo, se prepara a llevar el remedio que pide Melibea. Lucrecia, por lo bajo, la culpa de haberla hechizado.

El décimo acto es la tercera escena del cuarto acto. En ella Melibea se muestra enamorada ya

de Calisto, en el monólogo con que empieza este acto, y se duele de haber quebrantado su honestidad. Llegan Celestina y Lucrecia, que permanece como mudo testigo de las razones que pasan entre su ama y Celestina sobre el mal que aqueja a la joven, hasta que es despedida por convenirle así a Celestina, quien una vez a solas, puede revelarle con habilidad no igualada y en lenguaje poético, pero que no suena mal en ella, la causa de su desasosiego. Melibea cae desmayada al oír que el remedio es Calisto, y Celestina tiembla al pensar que puedan culparla. Llama a Lucrecia, y Melibea, volviendo en sí, le pide mayor cautela y le declara sin empacho el fuego que la consume. Celestina le promete una cita para medianoche; y Lucrecia, el encubrir sus amores. Termina este acto con la llegada de Alisa que tarde repara en lo inconveniente de dejar a su hija en tal compañía. Es evidente la mudanza psicológica que se advierte en Melibea, pues ha dejado de ser una doncella ingenua para convertirse en una mujer apasionada, dispuesta a fingir ante sus padres para satisfacer su amor.

El acto décimoprimero es la cuarta escena del cuarto acto. Celestina va por la calle en pos de Pármeno y Sempronio, quienes entran en la iglesia y hablan todos con Calisto, dándole las nuevas del cambio de los sentimientos de Melibea. Este no cree que sea verdad, pero a instancias de Sempronio da las albricias a Celestina, regalándole una cadena de oro, que será causa de nuevas envidias de los mozos. Estos se burlan

de su amo, y Celestina se despide alabando la generosidad de Calisto mientras sus criados quedan pensando en los riesgos de caer en una emboscada planeada por Melibea y los suyos, y Calisto los contradice diciendo que ningún mal les puede venir de ella. Termina con un breve diálogo entre Elicia y Celestina, que podría suprimirse.

Este acto podría resumirse en unas cuantas líneas en las que Calisto se refierese al mensaje traído por Celestina y se preparase a acudir a la cita, pues los comentarios de los criados sobre la codicia de Celestina y la estupidez de su amo son ya conocidos.

El acto décimosegundo es la primera escena del quinto acto. Hay una sensación de premura, cuando Calisto pregunta la hora con insistencia; mientras en los precedentes parece disponerse de toda la eternidad, a juzgar por la longitud de los diálogos.

Llegado Calisto a la puerta de Melibea, le dice a Pármeno que se acerque, pero éste, que teme aún por su vida, pretende que sería un desacato presentarse él en lugar de su amo y celebra con Sempronio el haberse escapado de un peligro cierto, confesándose mutuamente el miedo que ambos tienen. Pierden el recelo que se tenían y quedan más amigos que nunca, gracias a Celestina, según lo reconoce Sempronio. Mientras tanto, ha salido Melibea y manda a Lucrecia a hablar a la reja. Esta le confirma que está allí Calisto, y principia el diálogo entre los amantes con una aparente frialdad de Melibea, quien sólo espera

que Calisto le declare su amor para confesarle el suyo. El diálogo de los amantes es interrumpido por el de los criados, quienes lo comentan irónicamente, haciendo el papel de coro. Esta oposición de los diálogos produce una impresión antirromántica, pues establece un ambiente incrédulo y prosaico, en el que el lenguaje del amor tiene visos ridículos.

En cambio, está muy bien lograda la pintura que hace del miedo que embarga a los mozos; y es sumamente cómica la escena en que salen huyendo de un enemigo ficticio.

Al terminar este acto, entra en escena por primera vez el padre de Melibea, quien indaga el porqué del bullicio que hay en la cámara de su hija y se tranquiliza con el pretexto que le dan. Los padres de Melibea quedan apenas esbozados.

El acto décimotercero es la segunda escena del quinto acto. Comienza con la llegada de Calisto a su casa y la descripción de los peligros pasados por sus *leales* servidores. Despedidos por Calisto con la promesa, que no realiza, de que les recompensará debidamente sus servicios se dirigen a casa de Celestina para cobrar su parte y llegan al amanacer. Entérase por ellos de los peligros que han arrostrado y de los muchos servicios hechos a Calisto, y pídenle a Celestina parte de lo recibido. Esta pretende desviar sus intenciones, y al fin se enfurecen contra ella, hablando con toda claridad por primera vez, dejando a un lado hipocresías y defendiendo cada cual lo suyo. Celestina trata luego de apaciguarlos prometiéndoles

nuevos amoríos, pero le falla esta estratagema y, ya temerosa, llama a Elicia, quien sólo llega a presenciar su muerte. En esta escena hay tensión durante la lucha que sostienen y una culminación o "climax" con la muerte de Celestina, que es causada por el choque de dos intereses contrarios. En cambio, la llegada del alguacil es absolutamente accidental, como lo es la muerte de los criados. Con la muerte de Celestina se acaba el personaje principal de la obra y queda tan sólo en escena el mundo convencionalmente apasionado de los amantes. Comienza el desenlace.

En el acto décimotercero, tercera escena del quinto acto, despierta Calisto, dudando aún de su buena fortuna y deseando que los testigos de su entrevista lo confirmen en su creencia, mas no encontrándolos vuelve a dormirse. En ese momento llega el mozo de espuelas y le cuenta a Tristán el fin de sus compañeros, lo cual debiera hacer delante de Calisto para evitar su repetición. Calisto queda apesadumbrado con la noticia, a sabiendas de que su nombre y sus amores andarán de boca en boca. Esto lo confirma en el credo pesimista, que es expresado en distintas ocasiones por casi todos los personajes, y así exclama: "Mucho había anoche alcanzado; mucho tengo hoy perdido. Rara es la bonanza en el piélago. Yo estaba en título de alegre, si mi ventura quisiera tener quedos los ondosos vientos de mi perdición." Se consuela pensando que ellos habían de morir en una de tantas luchas callejeras y que Celestina

era "mala y falsa". Cómo puede mudar tan presto de opinión sobre la que recibía con tantas muestras de admiración, está totalmente fuera de toda justificación dramática y debemos pensar que el autor se apresura en confirmar la moraleja, puesto que el fin se acerca, venga a cuento o no, con el personaje.

En el acto décimocuarto, primera escena del sexto acto, Melibea está llena de malos presentimientos respecto de la tardanza de Calisto, quien aparece al fin después de escalar la tapia. El diálogo de los amantes es, como anteriormente, comentado por los criados, quienes expresan el sentir del autor e intercalan de nuevo un ambiente picaresco, perjudicial al clima romántico. Melibea hace tantas citas, que carece de naturalidad y por ello creo sincero al autor cuando confiesa que le es "extraña labor" el escribir dichas escenas. En cambio, tiene una gran facilidad para tipos y escenas picarescas.

Tomando la primera versión, que es la que se presta a representaciones dramáticas, con algunos "cortes", Calisto muere al descender apresuradamente la escala. Esto es, muere accidentalmente y fuera de escena. No se produce ninguna tensión, ni culminación, por ser inesperada. Melibea prorrumpe de nuevo en el tema pesimista, antivital, considerando todos los bienes terrenos pasajeros y deleznables.

Melibea.—"¡Oh, la más triste de las tristes! ¡Tan tarde alcanzado el placer, tan presto venido el dolor!"

En el acto décimoquinto, segunda escena del sexto acto, comunica Lucrecia al padre de Melibea el extraño mal que aqueja a su hija y éste viene acongojado y accede a su deseo de dejarla subir a la alta torre y traerle músicos para mitigar su dolor. Sigue un monólogo de Melibea que, con lo aumentado en la interpolación, se alarga excesivamente con citas que no concuerdan con el personaje ni con la situación en que se halla, pero una vez más el autor, en su afán de moralizar, traduce largos párrafos del Petrarca, desvirtuando la emoción del momento con alardes de erudición. [1]

Pleberio regresa sólo para oír la confesión de su hija desde lo alto de la torre —que no es menos impropia que el monólogo— y para verla arrojarse de ella.

El acto décimosexto, tercera escena del sexto acto, es propiamente un epílogo, pues todos los personajes principales han muerto y sólo quedan Alisa y Pleberio. Para reforzar el tema, que durante toda la obra se viene insinuando a menudo y que, desde la muerte de Celestina se convierte rápidamente en tema dominante —salvo en la escena del jardín—, esto es, el de la vanidad de las cosas mundanales, los engaños y celadas que tiende el mundo a los hombres, y los innumerables dolores que causa. Siguen las citas de personajes antiguos y vuelve a arremeter contra la vida, in-

1. Véase Castro Guisasola, *Las fuentes de la Celestina*, p. 126.

crepando al amor por el trato dado a su hija. Relata la muerte de todos los protagonistas, sin que falte una nueva alusión a personajes clásicos y bíblicos, y termina en una posición moral completamente negativa.

## PERSONAJES

### Celestina

Celestina tiene el arte de convencer y de dar razones de peso para ganarse la confianza de los demás: "los bienes si no son comunicados no son bienes". Esto es una gran verdad, pero en su boca es un sofisma porque no piensa ponerla por obra. Es sólo un medio para alcanzar su propio provecho.

Celestina hace gala de sus artes por primera vez, tratando de convencer a Pármeno de la necesidad de unirse a ella contra su amo. Apela primeramente a hacerle ver que él mismo está sujeto a la ley natural del amor; luego despierta su interés con la promesa de una supuesta herencia; y, por último, incita su egoísmo previniéndolo contra Calisto y haciendo que le pierda el respeto y la confianza. Ante las dudas que aún tiene Pármeno, Celestina arremete prometiéndole placer: la posesión de Areusa. Pármeno claudica, como Calisto, por la promesa de conseguir a la mujer

deseada; mientras que a Sempronio lo mueve siempre el provecho económico.

Pármeno, y no así Melibea, necesita dos entrevistas con Celestina para ser reducido a sus deseos. En la segunda, Celestina empieza hablando sobre el respeto que los mozos les deben a los ancianos, ya que en ellos radica —según Celestina— la sabiduría y son fuente de buenos consejos; y termina amenazándolo con dejarlo solo y en espera de un supuesto castigo que le llegará por porfiado. El convencimiento de Pármeno, que tan largo trecho ocupa en la obra, lo coloca entre los personajes más importantes, pues estas escaramuzas nos permiten conocerlos a él, como a Celestina, por medio de acciones y no de relatos, es decir, no en forma rígida sino flexible, acometiéndose y defendiéndose.

Una vez asegurada la victoria, Celestina le prodiga toda suerte de alabanzas, en las cuales es sumamente pródiga de acuerdo con su hipocresía y no duda en calificar de "venerable" la cara del padre de Pármeno.

El siguiente aspecto que conocemos de Celestina es el de hechicera en funciones; no deja de ser cómico, por la forma en que hace la invocación, pues coloca a Plutón en una situación muy desairada. A Celestina la recordamos, pese a la opinión de Menéndez y Pelayo,[1] como tercera

1. M. Menéndez y Pelayo, *Orígenes de la novela*, p. 32. "Esta obra de iniquidad se consuma con intervención de las potencias del abismo, requeridas y obligadas por Celestina con enérgicos conjuros, aunque el lector

mas no como bruja, pues predomina un ambiente de incredulidad y no de misterio en el conjuro que hace.

Aun antes de hacer frente a Melibea, Celestina se muestra temerosa a pesar de disponer de la ayuda de los poderes infernales. Yago, por el contrario, en presencia de peligros cada vez mayores aumenta su audacia y se arriesga a intrigas cada vez más difíciles.

Compárese la audacia y temeridad de Yago, la soltura con que maneja a un marido enamorado y violento, que es la autoridad más alta en una isla solitaria, con el recelo de Celestina para tratar a personajes incautos como Calisto y Melibea.

La táctica de Celestina con Melibea es apelar a su compasión diciéndole haber ido por una oración para curar a Calisto. Desvía así el enojo de ésta, haciendo aparecer a la joven como una persona demasiado suspicaz. Esto desarma a Melibea,[2] quien sintiéndose apenada por haberla ofendido oye de buen grado, aunque un tanto recelosa, las alabanzas que Celestina tributa a Calisto.

La inexperiencia de Melibea y la imprudencia de su madre al dejarla sola con Celestina permiten que ésta se presente tal cual es. Usa por todo

---

queda persuadido de que Celestina sería capaz de dar lecciones al diablo mismo."

2. R. de Maeztu, *op. cit.*, p. 122. (Melibea) "Ha sido víctima de una de las tretas más ingeniosas de que tengo noticia."

arte la adulación que prodiga a manos llenas y aparenta inocencia y buenas intenciones, cuando se enfurecen con ella. Protesta, como Yago, su honradez cuando enciende sospechas y una vez vencida la resistencia continúa destilando el filtro amoroso, esto es, la alabanza de las cualidades que adornan a Calisto. Yago, en cambio, necesita verdadera maestría para trocar las virtudes de Desdémona en vicios y mudar la opinión de un marido enamorado.

Con Pármeno usa un procedimiento semejante, haciéndole creer que si le pidió recompensa a Calisto fue para que su amo le regalara a él un sayo, y le pondera todas las ventajas que le traería su amistad: "Buen acorro es una vieja conocida" —dice—, "amiga, madre y más que madre, buen mesón para descansar sano, buen hospital para sanar enfermo, buena bolsa para necesidad...", en lo cual, en términos generales, no falta a la verdad, pero aplicándoselo a ella misma es del todo falso. Esta es la artimaña de Celestina en sus argumentos: generalizar siempre, con lo cual queda a salvo de haber dicho falsedad.

Con Melibea, explota su pobreza y su vejez para excitar su compasión; con Pármeno, se muestra generosa y astuta para excitar su interés. En realidad, se está sirviendo de todos para lograr sus propios fines.

Cuando al fin es constreñida a cumplir las promesas que había hecho sin pensar en cumplirlas —como le sucede a Yago cuando es apremiado

por Rodrigo para entrevistar a Desdémona— habla con sinceridad expresándoles todo el desprecio que siente hacia ellos, [3] en lugar de deshacerse ingeniosamente de sus enemigos como lo hace Yago:

Celestina.—"¡Gracioso es el asno! Por mi vejez que si sobre comer fuera, que dijera que habíamos todos cargado demasiado... ¿Qué tiene que hacer tu galardón con mi salario...? ¡A osadas, que me maten si no te has asido a una palabrilla que te dije el otro día!"

La primera vez que habla con sinceridad, lo hace en el momento de mayor peligro, enciende la furia de los mozos y la matan a cuchilladas. [4] El error es del autor al imponerse sobre la psicología propia del personaje; la adulación se había convertido en un antifaz permanente y protector y no es creíble que lo desechara sin motivo, frente a dos hombres armados. Este servilismo tiene por complemento un profundo desprecio hacia los demás y un amor propio exagerado, que demuestra en sus censuras sobre los amos, sobre los jóvenes, sobre los ricos con lo cual encubre la envidia que esconde en su pecho. Su amor pro-

3. R. de Maeztu, *op. cit.*, p. 143: "Aquí no cabe duda de que Celestina pierde la cabeza, porque Sempronio no es hombre al que pueda contentarse con palabras, y lo prudente habría sido darle su parte..."

4. R. de Maeztu, *op. cit.*, p. 144: "Una avaricia tan ciega como la que muestra Celestina en sus últimos momentos no se acuerda tampoco con su carácter."

pio se ve satisfecho con las alabanzas que ella misma se prodiga a cada paso:

Celestina.—"Pues si tú quieres ser sana y que te descubra la punta de mi sotil aguja sin temor, haz para tus manos y pies una ligadura de sosiego, para tus ojos una cobertura de piedad... y verás obrar a la antigua maestra de estas llagas." (Acto x.)

O bien en la insolencia con que trata a Calisto en lo que, sin duda, en la mente de Rojas debió de ser un aparte:

Celestina.—"Dile que cierre la boca y comience abrir la bolsa, que de las obras dudo, más de las palabras." (Acto I.)

O en el recuerdo de mejores tiempos en que se vio honrada y servida por hombres de calidad:

Celestina.—"Allí se me ofrecían dineros, allí promesas, allí otras dádivas, besando el cabo de mi manto, y aun algunos en la cara, por me tener más contenta... enviaban sus escuderos y mozos a que me acompañasen, y apenas era llegada a mi casa, cuando entraban por mi puerta muchos pollos y gallinas, anadones, perdices..." (Acto IX.)

Las únicas alabanzas sinceras son las que se prodiga a sí misma; las demás son obligadas por las circunstancias y con fines meramente materiales. En esta exagerada buena opinión que tiene de sí misma, se asemeja también a Yago, quien está henchido de vanidad y desprecio hacia los demás.

## Celestina vista por los demás

El espejo en que se refleja la imagen de Celestina ofrece varias imágenes. Generalmente la buscan los enamorados, para conseguir a la persona amada. En este caso están Calisto, Melibea y Pármeno cuando todos ellos han sido vencidos por el amor y el deseo. Del primero que oímos alabanzas exageradas es de Calisto.

Calisto.—"¿Miras qué reverenda persona, qué acatamiento? Por la mayor parte, por la filosomía es conocida la virtud interior. ¡Oh vejez virtuosa! ¡Oh, virtud envejecida! ¡Oh gloriosa esperanza de mi deseado fin!... Deseo llegar a ti, cobdicio besar esas manos llenas de remedio. La indignidad de mi persona lo embarga. Dende aquí adoro la tierra que huellas y en reverencia tuya beso." (Acto I.)

Calisto continúa durante la mayor parte de la obra en esta posición de franca reverencia y admiración, como lo demuestra esta cita:

Calisto.—"¡Oh maravillosa astucia! ¡Oh, singular muger en su oficio! ¡Oh cautelosa hembra!... ¿Cuál humano seso bastara a pensar tan alta manera de remedio?" (Acto VI.)

Pero, al final, coincide con la idea de los demás y al oír el relato de su muerte, no siente la menor compasión por quien lo sirvió para realizar sus deseos:

Calisto.—"La vieja era mala y falsa, según parece que hacía trato con ellos y así que riñeron sobre la capa del justo. Permisión fue divina, que así acabase en pago de muchos adulterios que por su intercesión o causa son cometidos." (Acto XIII.)

El hecho de que Calisto se enterara de que habían reñido por dinero no es suficiente motivo para que pudiese convertirse en un juez tan áspero, precisamente el día en que había recibido pruebas de amor de Melibea. Es una de tantas intromisiones del autor, que en su afán moral sacrifica la verosimilitud dramática. Calisto termina, pues, compartiendo la opinión general que condena a Celestina, que no es otra que la de Rojas.

Melibea como Lucrecia y Pármeno mudan de opinión, naturalmente, cuando Celestina es favorable a sus amores, y olvidan las argucias de la tercera, cuando les promete ver a la persona amada o la posibilidad de conseguirla embelleciéndose. Y así Lucrecia, viéndola venir por primera vez a casa de su ama, exclama:

Lucrecia.—"¿A eso sólo saliste de tu casa? Maravíllome de ti, que no es esa tu costumbre ni sueles dar paso sin provecho." (Acto IV.)

Celestina trata a Lucrecia con ciertos miramientos para que no entorpezca su negocio, como lo hizo con Pármeno y, al salir de la entrevista con Melibea, le hace un ofrecimiento que agrada a su posible aliada:

Celestina.—"Irás a casa y darte he una lejía con que pares esos cabellos más que el oro... Y aun darte he unos polvos para quitarte ese olor de la boca..." (Acto IV.)

A lo que contesta Lucrecia agradecida:

Lucrecia.—"¡Oh, Dios te dé buena vejez, que más necesidad tenía de todo eso que de comer!"

Melibea entra en sospechas al ser nombrado Calisto, pero son del todo disipadas con las protestas de inocencia de Celestina:

Melibea.—"¡Oh cuánto me pesa con la falta de mi paciencia! Porque siendo él ignorante y tú inocente, habéis padecido las alteraciones de mi airada lengua." (Acto IV.)

Esta confianza va en aumento con el descubrimiento del amor que siente hacia Calisto y así se une a las alabanzas que le había tributado Calisto a Celestina al conocerla, diciendo:

Melibea.—"Mucho te debe ese señor y más yo, que jamás pudieron mis reproches aflacar tu esfuerzo y perseverar... Antes como fiel servidora, cuando más denostada más diligente; cuando más disfavor más esfuerzo... cuando yo más airada, tú más humilde." (Acto X.)

Es Pármeno el que pasa por más variados sentimientos respecto de Celestina, pues es el primero que trata de desenmascararla, el más difícil de ser convencido y con el cual emplea más

artimañas para hacerlo su aliado. Sólo después de conseguida Areusa manifiesta complacencia:

Pármeno.—"Dí, madrina, que es más cierto. Así que quien a buen árbol se arrima..." (Acto VIII.)

Pero siempre se muestra receloso de ella, y abiertamente, no como Sempronio que no se atreve a hacerlo sino hasta la disputa final.

Todos quedan contentos con los servicios que les presta Celestina en sus empresas amorosas y sólo censuran su codicia, que a nadie hace mal sino a ella misma.

El que Calisto no desee unirse legalmente a Melibea es algo en que no interviene Celestina. ¿Dónde está, pues, ese abismo de maldad que saca de quicio a Menéndez y Pelayo?[5] Para Croce, en cambio, es una especie de enfermera.[6]

En realidad, es una mujer que vive de su oficio,[7] sin dudar que es muy útil a sus semejantes y sin el temor de incurrir en un delito.

---

5. Menéndez y Pelayo, *op. cit.*, p. 95: "Es un abismo de perversidad".

6. B. Croce, *op. cit.*, p. 213: "...non certo una educatrice o redentrice dalle ansie, dai pericoli e dal dolore, ma una professionale infermiera che aporta sollievo e ilusione ai malati senza perciò guarirli..." p. 216: "e la sua morte non ha niente della meritata punizione, ma è, come ora si direbbe, un infortunio sul lavoro..."

7. Cervantes, *Don Quijote*, parte I, cap. 22: "...oficio de discretos y necesarísimo en la república."

## Calisto

En la escena con que principia la obra, Calisto está llenando a Melibea de elogios exagerados, y al ser rechazado descarga su furia en su criado. Es un personaje pasional y aturdido, que pasa sin transición del amor a la ira:

Calisto.—"¡Vete de ahí! No me hables; si no, quizá antes del tiempo de mi rabiosa muerte mis manos causarán tu arrebatado fin." (Acto I.)

Esta oposición entre la absoluta pasividad con que recibe las palabras cortantes e injustas por falsas —en ese momento— de Melibea, sin intentar siquiera convencerla; y la cólera que lo domina, amenazando de muerte a un servidor si no lo obedece al punto, hacen de Calisto un personaje desequilibrado, del que es imposible hacerse solidario.

Cae luego en una profunda tristeza, de la que intenta sacarlo Sempronio mientras por lo bajo se burla de él, lo que no sorprende, dado el trato que le da su amo. Con Pármeno, se va al otro extremo, le tiene una paciencia exagerada y lo interrumpe apenas cuando sabe que Celestina está esperando en la puerta.

Usa del soborno tanto con Sempronio como con Celestina, despertando la codicia de ambos. Para Celestina tiene tantas muestras de reveren-

cia como si hablase con Melibea, lo cual produce una impresión cómica. Se coloca, pues, en una situación ridícula y casi servil respecto de sus inferiores. Todo esto justifica el desprecio del trato que le dan Sempronio y Celestina, y más tarde, Pármeno.

Fiel a su pasividad queda Calisto como figura de segundo término, mientras Celestina concierta la visita a Melibea y sus criados saquean su despensa. Pasa de nuevo a los transportes de alegría exagerados a la vista de la prenda perteneciente a Melibea, que le trae su medianera, y la recompensa con largueza desmedida.

La entrevista con Melibea es motivo, para él, de nuevas y desaforadas quejas por haber sido engañado; y luego, de grandes arrebatos de alegría al saberse correspondido. No hay término medio en su composición psicológica, y así, al recibir la noticia de la muerte de Celestina, pasa, por lo que a sus sentimientos se refiere, de un extremo a otro.

Pero ni la consideración de quedar deshonrado hace que tome alguna determinación varonil. Sólo decide esconderse y fingir haber estado ausente de la ciudad, con lo cual, si alguna buena opinión pudiera haberse tenido de este anti-heroico galán, queda con esto destruída. Pertenece a las huestes de los cobardes y faltos de nobleza. Difiere de Sempronio únicamente por su posición económica y social.

La entrevista en el huerto es la unión de dos personajes muy menguados espiritualmente, am-

bos llegan a ella deshonrados. La pasión que los consume no fue motivo para ennoblecerlos sino para rebajarlos al nivel de sus servidores.

Ni siquiera muere peleando Calisto, el autor le reserva una muerte pasiva y lo hace perder el equilibrio, que nunca tuvo, caer desde lo alto y morir sin pena ni gloria.

Los elogios póstumos que le rinde Melibea están de acuerdo con el estilo ampuloso con que se trataron en vida, pero no con la pintura que de él hace Rojas.

Calisto y Melibea no son personajes trágicos porque viven una existencia superficial; sienten una atracción física, satisfacen sus deseos y mueren. Su muerte es presentada como un castigo, efectuándose así, la llamada justicia poética.

Maeztu y Valbuena Prat lo tienen por místico; pero es una afirmación gratuita, pues no hay ningún fundamento para afirmar que antes de enamorarse de Melibea, Calisto era profundamente religioso y había trocado un amor ideal por uno real y humano. [8]

De lo que sí hay señales indudables es de que era un individuo sensual y de poca profundidad

---

8. A. Valbuena Prat, *Historia de la literatura española*, vol. I, p. 349: "La amada es algo ideal y supremo para este amante joven, entusiasta y en cierto modo quijotesco."

R. de Maeztu, *op. cit.*, p. 124: "Lo característico de Calisto es que se trata de una alma profundamente mística y que por ello viene a ocupar el amor físico el puesto que antes el fervor religioso..."

espiritual, pronto a mofarse de personajes bíblicos y a invocar a los santos para que lo ayuden en la empresa de perder a una doncella.

## Pleberio

Pleberio tiene por misión expresar la moraleja de la obra, haciendo alusión a la crueldad de la vida y el amor, y prefiriendo a los padecimientos que éstos ocasionan un absoluto nihilismo.

Pleberio.—"¡ Oh vida de congoxa llena, de miserias acompañada! ¡Oh mundo, mundo! Muchos mucho de ti dixeron, muchos en tus cualidades metieron la mano, ... yo, por triste esperiencia, lo contaré... como aquél ha fasta agora callado tus falsas propiedades... Pues agora, sin temor como quien no tiene que perder, como aquel a quien tu compañía es enojosa... me pareces un laberinto de errores, un desierto espantable, una morada de fieras... laguna llena de cieno, región llena de espinas... mar de miserias, trabajo sin provecho,... vana esperanza,... verdadero dolor.[9] Cébasnos, mundo falso, con el manjar de tus deleites; al mejor sabor nos descubres el anzuelo;... Haces mal a todos, porque ningún triste se halle solo en ninguna adversidad...

¡Oh, Amor, Amor! ¡Que no pensé que tenías fuerza ni poder de matar a tus subjetos!... No pensé que tomabas en los hijos la venganza de los padres.

---

9. Traducción literal del Petrarca. Véase Castro Guisasola, *op. cit.*, p. 130.

Ni sé si hieres con hierro ni si quemas con fuego... Dulce nombre te dieron; amargos hechos haces... Bienaventurados los que no conociste o de los que no te curaste...

Del mundo me quexo porque en sí me crió; porque no me dando vida, no engendrara en él a Melibea; no nascida, no amara; no amando cesara mi quexosa y desconsolada postrimería."

No hay un solo reproche a la conducta de su hija ni a la de Calisto. Tal parece que los juzga irresponsables de sus actos, sin pensar que, doliéndose como lo hace de la muerte del mancebo, fácil le habría sido admitirlo por yerno, si Calisto hubiese obrado lealmente. Por el contrario, llena de injurias a la vida, al amor y al mundo como directos responsables de sus sufrimientos, esperando dejar una saludable lección a sus lectores. Pero el desencanto es tan completo que, si se pusiera en práctica la moraleja, conduciría al suicidio.

Las interminables citas de que está lleno este monólogo lo hacen pesado y poco apropiado para el momento que vive. Tiene algunos pasajes patéticos y sinceros que lo salvan de ser un ejercicio retórico. Revela, una vez más, que su autor observa fríamente al mundo que le rodea, y en los momentos en que debía hacer vibrar, o mejor aún, dejar vibrar a un personaje por la fuerza del sentimiento, sólo es capaz de presentar un pregonero que declama, pero que no parece sentir lo que está diciendo.

## Pármeno

Pármeno, ideado como opuesto a Sempronio, esto es, como enemigo de Celestina y consejero fiel de su amo, expresa el sentir del autor hasta que se alista en las filas de sus enemigos de antaño.

Contrariando los deseos de Calisto, es maltratado por éste a semejanza de Casio, que siendo fiel a Otelo, padece malos tratos —la comparación termina con esto—, pues mientras Casio es un soldado valiente, y un hombre de una lealtad y caballerosidad a toda prueba, Pármeno no es sino un individuo vulgar.

Calisto.—"Cuanto remedio Sempronio acarrea con sus pies, tanto apartas tú con tu lengua, con tus vanas palabras. Fingiéndote fiel, eres un terrón de lisonja, bote de malicias, el mismo mesón y aposentamiento de la envidia, que por disfamar a la vieja a tuerto o a derecho, pones en mis amores desconfianza." (Acto II.)

Pármeno es objeto de la más brillante elocuencia de Celestina para que no estorbe sus planes y, para convencerlo, le dedica más tiempo que a Melibea. Aunque al terminar el primer acto parece estar ya dispuesto a obedecerla en todo, al empezar el segundo está en la misma posición antagónica. ¿Es, acaso, porque el autor

se vale de él para continuar amonestando a Calisto? ¿Pretende expresar, así, las dudas que le asaltan a Pármeno, que vacila entre ser fiel a su amo o seguir los consejos de Celestina? ¿O es que ha corrido el tiempo desde la composición del primer acto hasta la del segundo y a ello se debe la incongruencia del personaje? Si nada de esto es verdad, entonces Pármeno es más astuto que su adversaria al aparentar estar de su lado cuando en realidad, apenas se ha ido ella, continúa combatiéndola.

Cuando tras tanta perseverancia no recibe sino el desprecio de su amo, esto y no las artes de Celestina, es lo que lo decide a dejar que Calisto corra su suerte.

Pármeno.—"Por ser leal padezco mal. Otros se ganan por malos; yo me pierdo por bueno. ¡El mundo es tal! Quiero irme al hilo de la gente, pues a los traidores llaman discretos, a los fieles necios. Si creyera a Celestina con sus seis docenas de años a cuestas no me maltratara Calisto. Mas esto me porná escarmiento de aquí adelante con él." (Acto II.)

Es pues Calisto, con su torpeza e incomprensión, quien lo convierte en enemigo suyo. Aquí es Pármeno el que es llamado a renovar el tema negativo, la falta de fe en las cualidades de los hombres.

En sus amores y en sus temores, una vez que comparte el sentir de Sempronio, se asemeja tanto a éste, que no merece ser estudiado aparte.

## Sempronio

Desde el primer monólogo Sempronio se muestra hipócrita y codicioso:

Sempronio.—"Más vale que muera aquel a quien es enojosa la vida, que no yo que me huelgo con ella... Quizá con algo me quedaré que otro no lo sabe, con que mude el pelo malo..." (Acto I.)

Luego, como consejero de su amo, es servil y procaz. Las consideraciones que le hace, para consolarlo, sobre la inferioridad del sexo femenino corresponden a las ideas que del mismo tiene Yago, esto es, ambos son incapaces de concebir que existan sentimientos elevados porque ellos no los tienen. Rojas trae a colación la doctrina aristotélica sobre este punto para darle mayor autoridad. [10]

Sempronio, como Celestina y Yago, encubre su cinismo con una máscara de magnanimidad:

Sempronio.—"Sin duda te digo que mejor es el uso de las riquezas que la posesión de ellas... ¡Oh qué

---

10. Castro Guisasola, *op. cit.*, p. 24: "Que el 'hombre es más digno que la mujer' es principio de derecho, sostenido también por San Pablo, *Ad Corinthios*, I, 11 y 65, pero díselo literalmente Aristóteles, *Politic.*, Lib. i, cap. v."

glorioso es el dar! ¡Oh qué miserable es el recibir! Cuánto es mejor el acto que la posesión, tanto es más noble el dante que el recibiente." (Acto II.)

La mayor prueba de que Calisto comparte la bajeza espiritual de su criado es que acepta sin el menor escrúpulo la proposición que le hace Sempronio para mejorar sus relaciones con Melibea:

Sempronio.—"Días ha grandes que conosco en fin de esta vecindad una vieja barbuda que se dice Celestina, hechicera, astuta, sagaz en cuantas maldades hay... A las duras peñas promoverá a luxuria si quiere."

Calisto.—"¿Podríala yo fablar?" (Acto I.)

Es cobarde, interesado y venal, y casi prefiere renunciar al provecho del negocio que le encomendó a Celestina por temor al castigo a que se expone. Esta cobardía tiene un viso cómico cuando, esperando a Calisto en la puerta de Melibea, son amedrentados los criados por la gente del alguacil, mientras Calisto se deshace con ella en elogios a sus esforzados y fieles sirvientes. Sempronio sólo es capaz de dejarse llevar por la ira y desenvainar la espada para vengarse cuando está frente a una pobre vieja indefensa. Mayor cobardía no podía demostrar. No teniendo el talento, ni la audacia de Yago, queda como personaje ingenioso y divertido propio de una comedia.

## Melibea

Melibea aparece, al comenzar la obra, en medio de una escena de amor sin que el autor dé ningún antecedente para conocerla y poder interesarse en ella. Así pues, presenciamos la declaración de amor de Calisto y el repudio que le hace Melibea, sin posibilidad de que haya un ambiente propicio, ni tensión dramática. Esto es, no hay expectación por saber cuáles han de ser sus reacciones, puesto que son personajes del todo desconocidos.

Melibea rechaza las platónicas alabanzas de Calisto, atribuyéndole intenciones que no se coligen de sus palabras, pero que el autor se apresura a poner en boca de Melibea sin motivarlas. Es por esto por lo que este personaje da la impresión de repetir lo que se le ha dicho, pero no de ser sincera ni espontánea, pues no parece obrar con libertad, sino dentro de los límites que su creador le señala.

Calisto no hace sino expresar la felicidad que le produce su contemplación, y a esto contesta Melibea:

Melibea.—"... la paga será tan fiera cual meresce tu loco atrevimiento, y el intento de tus palabras, Calisto, ha sido ... no puede mi paciencia tolerar que haya

subido en corazón humano conmigo el ilícito amor comunicar su deleite." [11]

La protesta inmotivada de Melibea daría pie a que Calisto negara —con sinceridad o sin ella— las intenciones que Melibea le atribuye, a fin de congraciarse con la joven. Lejos de eso, acepta, puesto que no la desmiente, sus deseos ilegítimos y se va desterrado del huerto como del propio paraíso terrenal.

El conflicto así creado es anterior a la exposición. Sin permitirnos conocer a los personajes, el autor nos coloca en medio de un conflicto que es, por otra parte, completamente deleznable, ya que no existe ningún impedimento real que separe a sus protagonistas.

La segunda vez que sale Melibea a escena es después de saber la pasión que abrasa a Calisto y los pasos que ha dado, esta vez realmente, para conseguir relaciones ilícitas con ella, enviándole como mensajera de su amor a la propia Celestina. Melibea, después de recibirla con gran cordialidad, la increpa con duras palabras, al iniciar ésta su petición. Cómo es que una joven de su edad está en conocimiento del oficio de Celestina, no teniendo trato sino con sus padres y su doncella, es un misterio. Más propio de su juventud y de su condición habría sido una ingenuidad absoluta y no el que haya accedido a satisfacer las deman-

---

11. La frase significa: "...que a ningún corazón humano se le haya ocurrido que un amor ilícito pueda comunicar conmigo su deleite." *La Celestina*, ed. Leyenda, p. 39, nota 2.

das de Calisto, no existiendo aún amor por parte de ella y sí, en cambio, habiendo confirmado sus sospechas respecto a las intenciones de Calisto.

Desde el cuarto acto no vuelve a aparecer hasta el décimo, en que ya está profundamente enamorada, sin otro motivo que la visita de Celestina. Este cambio psicológico se efectúa fuera de escena, por lo que el autor acude a la magia y a las hechicerías. En realidad, es sólo la excusa para justificar el que Melibea pase de un extremo a otro; de orgullosa a sumisa, de déspota a esclava, sin otro motivo que el saber que Calisto padece un dolor de muelas. Y así exclama a solas:

Melibea.—"Por qué no fue también a las hembras concedido poder descobrir su congojoso y ardiente amor, como a los varones?"

Cuando llega Celestina, Melibea pretende ignorar la causa de su mal, ignorancia que no comparte el público:

Melibea.—"La causa... ésta no te sabré decir, porque ni muerte de debdo, ni pérdida de temporales bienes... ni otra cosa puedo sentir que fuese, salvo la alteración que tú me causaste con la demanda que sospeché de aquel caballero Calisto, cuando me pediste la oración."

Tal demanda ya la había sospechado desde la entrevista en el huerto, pero en esta vez, por ser Celestina la portadora, produce el efecto contrario. Con todo, Melibea se cree en la necesidad

de fingir aún honestidad delante de la vieja, lo que es, en cierta manera, absurdo.[12]

Melibea.—"O tus melecinas son de polvo de infamia y licor de corrupción, conficionados con otro más crudo dolor que el que de parte del paciente se siente, o no es ninguno tu saber."

Pero pronto se entrega incondicionalmente:

Melibea.—"Dí, por Dios, lo que quisieres... que no podrá ser tu remedio tan áspero que iguale con mi pena y tormento. Agora toque en mi honra, agora dañe mi fama,... te doy mi fe ser segura y, si siento alivio, bien galardonada."

Pero al salir Lucrecia y quedar sola con su confidente vuelve a pretender ignorar que es de Calisto de quien desea hablar:

Melibea.—"¡Oh, por Dios, que me matas! ¿Y no te tengo dicho que no me alabes ese hombre ni me lo nombres en bueno ni en malo?"

Con lo cual da pie a que Celestina insista en su supuesto convencimiento de quien ya está de antemano convencida y en descubrirle que su mal es de amores, con una cita tomada al pie de la

---

12. M. Menéndez y Pelayo, *op. cit.*, p. 33: "La verdadera magia que pone en ejercicio es la sugestión moral del fuerte sobre el débil, el conocimiento de los más tortuosos senderos del alma, la depravada experiencia de la vida luchando con la ignorancia virginal... Toda la dialéctica del genio del mal se esconde en las blandas razones y filosofales sentencias de aquella perversa mujer."

letra de Petrarca como es la definición que da del amor:

Celestina.—"Es un fuego escondido, una agradable llaga, un sabroso veneno, una dulce amargura, una deleitable dolencia, un alegre tormento, una dulce y fiera herida, una blanda muerte." [13]

Al nombrar Celestina a Calisto por cuarta vez como medicina de su mal, Melibea se desmaya al escuchar ese nombre, lo cual no deja de ser cómico, puesto que ella misma había ya reconocido que estaba enamorada, desde antes que se lo revelara la tercerona. Esta escena tendría un desenvolvimiento lógico simplemente suprimiendo al principio el monólogo de Melibea.

Melibea vuelta de su desmayo, confiesa ingenuamente:

Melibea.—"...pues ya, mi buena maestra, mi fiel secretaria, lo que tú tan abiertamente conoces, en vano trabajo por te lo encubrir."

Si se hubiese portado así, delante de Calisto —como luego lo hace— o aun delante de Lucrecia, para ganarse su adhesión, estaría justificada; pero ante quien no puede merecerle respeto y es la abogada del galán, el desmayo es superfluo y sólo corresponde al esquema que el autor ha hecho de antemano de su heroína, el cual implica la conducta de una marioneta no de una mujer joven. Como se ha visto antes, no tiene una opi-

13. Véase Castro Guisasola, *op. cit.*, p. 125.

nión muy favorable del sexo femenino, y por tanto, no pone empeño en emplear nada mejor que una vaga generalización. En esta escena queda comprobada su teoría de que las mujeres son incapaces de hablar sin mentir. Esto es propio del mundo picaresco, pero es disonante en el medio ambiente idealista y romántico en que debía de vivir Melibea, pero que no consigue crear el autor.

No hay mucha diferencia entre los sentimientos y palabras de los habitantes del mundo picaresco y el de los gentileshombres. Compárense las semejanzas que hay entre la escena de Celestina y Areusa, y ésta, por ejemplo.

Más adelante, con su madre, Melibea vuelve a fingir ignorancia [14] —esta vez justificadamente— porque desea encubrir sus planes y contesta con la hipocresía propia de Elicia:

Melibea.—"¿Desas es?... bien huelgo, señora, de ser avisada por saber de quien me tengo de guardar."

En el acto XII Melibea finge, al principiar la entrevista con Calisto, disuadirlo de su pretensión, y al oír sus quejas de amor, le confiesa estar, a su vez, enamorada de él, en el mismo lenguaje retórico.

La intervención de Melibea ahora es más frecuente, y aparece en los actos XIV y XV. En el

14. M. Menéndez y Pelayo, *op. cit.*, p. 34: "Melibea, enemiga de toda simulación y mentira, siente oprimido el corazón por el engaño en que viven sus padres..."

primero de éstos, participa en un duo de amor con Calisto, sin ocurrírsele nunca pedirle que se despose con ella no habiendo ningún impedimento para ello, pero Melibea como Calisto no brilla por su ingenio. De nuevo se escucha aquí el tema del amor, que es cortado bruscamente por la muerte de Calisto.

En el acto XV Melibea decide, no en un arranque de desesperación, sino de manera premeditada y fría, arrojarse de la torre engañando a su padre para que la deje sola. Tanto el monólogo como las "consolatorias palabras" que dirige a Pleberio carecen de sentimiento. Muere sin haberse expresado con libertad y sintiéndose culpable de la muerte de Calisto.

Melibea.—"yo, que con mi pena, con mi muerte purgo la culpa que de su dolor se me puede poner."

Cumple así su destino acorde con el fin moral de la obra, pero como personaje dramático queda en forma embrionaria.

## Alisa

Los padres de Melibea son figuras apenas esbozadas. Pleberio aparece en la obra original en tres ocasiones: es despertado por Melibea en el acto XII, y apaciguado al punto; vuelven a interrumpir su sueño en el XV comunicándole Lucrecia el súbito mal de su hija, a la cual escucha antes de

que se suicide; por último, aparece solo en escena y la llena con el llanto que sirve de epílogo a la obra.

Alisa aparece en el IV, y le permite la entrada a Celestina, contra los consejos de Lucrecia, quien le recuerda los antecedentes de su vecina y sale precipitadamente de escena con un pretexto cualquiera. Vuelve a aparecer en el X, tomando entonces tardías precauciones y previniendo a su hija de lo que ésta ya sabía de antemano, pues la llama "hechicera" desde que la ve por primera vez (acto IV). Lucrecia censura su tardanza en cuidar a Melibea:

Lucrecia.—"Tarde acuerda nuestra ama." (Acto X.)

Dice cinco palabras en el acto XII, que no tienen importancia, y hace su última aparición en el acto XVI, confesando haberse quedado dormida cuando supo que su hija estaba padeciendo, indicio revelador de la gran incapacidad afectiva del personaje y del autor, el cual supone que es una conducta natural en una madre dormirse cuando su hija penaba. Por Pleberio se sabe luego que se desmayó sobre el cadáver de Melibea y, así, pasa sin transición de una forma de aletargamiento a otra. Es un personaje superfluo.

La forma en que se expresa, se confunde con la de su sirvienta, y es menos prudente que ésta:

Alisa.—"Hi, hi, hi! ¡Mala landre te mate, si de risa puedo estar, viendo el desamor que debes tener a esa vieja, que su nombre has vergüenza nombrar!... ¡Una buena pieza!... Algo me verná a pedir. Dí que suba." (Acto IV.)

## ¿ES *LA CELESTINA* UNA OBRA MORAL?

Este problema que tanto ha preocupado a los críticos españoles, y que han tratado de resolver en forma contradictoria, afirmándolo y negándolo en distintos párrafos, [1] se debe a la manera en que Rojas trata de inculcar una lección saluda-

1. Castro Guisasola, *op. cit.*, p. 134: "...quiso a la vez como sumergirla en el ambiente mismo de su tiempo, y así la hizo moralizadora."

Menéndez y Pelayo, *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*, vol. II, p. 242: ...obra mucho más digna de admirarse bajo el aspecto literario que por el buen ejemplo ético, salvas las intenciones de sus autores." P. 248: "No es *La Celestina* obra picaresca... sino tragicomedia... poema de amor y expiación moral..."

R. de Maeztu, *op. cit.*, p. 133: "Más probable me parece que este propósito moral no haya sido sino la excusa con que encubrió el autor la necesidad espiritual en que se hallaba de publicar *La Celestina*... ello no quiere decir que no contenga su moralidad." P. 160: "...las moralidades que uno encuentra en el curso del libro no parecen sino surgir a la fuerza y para escudo del autor..."

ble, esto es, presentando en forma vívida los peligros de que deberían alejarse los jóvenes. Este afán de moralizar era propio de su época y tenemos, entre otros ejemplos, el de Cinthio Giraldi, autor del relato documental "para prevenir a las damas contra matrimonios impropios", fuente del *Otelo* de Shakespeare, y cuyo autor pinta escenas y pasiones no recomendables e impropias de una obra moral, según el criterio de nuestra época.

La fuerza de expresión en escenas, personajes y lenguaje de los siglos XV y XVI, se ha perdido, y la mayoría de los críticos de estos autores quisieran encubrir las palabras procaces de que usan y que han sido en su mayoría desterradas del lenguaje literario. Pero esto no invalida el hecho de que el "mensaje" del autor sea el deseo de que la juventud experimente con ejemplos saludables y se aleje de los peligros a que conducen las pasiones desordenadas y los malos servidores.

Contra la importancia que le conceden los españoles a este problema ético, Benedetto Croce la niega por ser una obra de arte. [2]

Verdad es que, como lo advierte Maeztu en la sobredicha cita, los consejos dados son extraños aditamentos, mientras las escenas picarescas están llenas de vida. Las costumbres y la crítica

---

2. B. Croce, *op. cit.*, p. 216: "Le questioni, che un tempo si movevano (e che ancora tratta il M. y P. nel suo dotto lavoro sulla *Celestina*) sulla moralità o l'inmoralità dell'opera, non hanno luogo per essa come per nessun'altra opera che sia veramente d'arte e poesia."

a la sociedad de su tiempo, tienen sabor e interés perdurables. Su creación, *La Celestina* y el mundo que la rodea, están presentados magistralmente; y es ella, y no las sentencias morales, la que la coloca en un lugar privilegiado en las obras maestras de la literatura española.

El problema no es saber si tiene efectos morales saludables en el lector o en el público, y recomendarla como literatura ejemplar a los jóvenes, sino saber qué impresión produce el deseo de moralizar en la obra. El autor tuvo por fin dar una lección moral, aunque no lo consiguió, puesto que son las escenas rebosantes de picardía y pasiones desordenadas las que se recuerdan y no las pesadas máximas morales.

Este fracaso innegable de Rojas, y la distinta manera de pensar entre la época en que fue escrita la obra y la nuestra, puede hacernos aceptar la idea de que el deseo de moralizar no fue sino un mero pretexto para presentar escenas de otra índole. Con todo, no hay incompatibilidad en ello. Un estudio profundo de *La Celestina* pone de manifiesto su verdadero espíritu, [3] que es de un gran escepticismo.

¿Por qué produce la impresión contraria? Porque no se advierte el inmenso desencanto que hay detrás de esa pintura sarcástica de la sociedad y que corresponde perfectamente a la visión que tienen en general los moralistas.

---

3. R. de Maeztu, *op. cit.*, p. 165: "Este es el espíritu de *La Celestina*, obra amarga y profunda, con toda su liviandad y gracia."

La mayor parte de las prédicas morales se complacen en señalar los defectos humanos, casi nunca admiten que existan virtudes. De ello resulta un género humano muy menguado y caricaturesco. Se exageran unos aspectos en forma desmedida y se niegan otros. Esto es lo que hallamos en *La Celestina* y en la picaresca en general.

El que no presente ejemplos por seguir, ni virtudes que nos alienten a elevar nuestras vidas, es típico del hombre que lanza una invectiva contra el mundo para afirmar su pesimismo. Olvida, con todo, que su punto de perspectiva no es sino tan sólo uno entre la infinita variedad de los que se ofrecen a nuestros ojos.

# *OTELO* Y SUS PERSONAJES

*I have ventured to regret that women have written so little about Shakespeare, and I can promise them a great reception from us men if they will only put on paper what they really think about the men and women of Shakespeare.*

George Gordon, *Shakespearian Comedy.*

## PERSONAJES DE *OTELO*

La selección y condensación necesarias en una obra dramática se observan perfectamente en esta pieza, en la que cada personaje fue cuidadosamente elegido para que estuviese en oposición psicológica con los demás. Veamos, por ejemplo, los personajes femeninos: Desdémona es la mujer ingenua, soñadora, espiritual, generosa, recta, sentimental, sumisa, y sin malicia ni amor propio; Emilia es la mujer vulgar, práctica, irónica, maliciosa, interesada, que con todo, lleva en sí el poder de elevarse hasta el sacrificio; Blanca es la mujer fácil, celosa, enamorada, pero pronta a defender su dignidad ante los demás. Son personajes que ya entre sí tienen una gran variedad. Sobre ellas resalta la nobleza espiritual de Desdémona.

Los hombres son más numerosos y variados: Otelo, Yago, Casio, Rodrigo, Brabancio y Ludovico son los principales. Otelo es sentimental, imaginativo, ingenuo, generoso, sin malicia, honrado a carta cabal, valiente, recto e inflexible.

Yago es procaz, vengativo, calculador, envidioso, sensual, astuto, soberbio, cobarde y sádico. Casio es sencillo, noble, fiel, caballeroso, recto y humilde. Rodrigo es necio, obstinado, mezquino y estúpido. Brabancio es orgulloso, colérico, inflexible e incapaz de reconocer un error o de perdonarlo. Ludovico es noble, compasivo, caballeroso y digno.

Con esta gran variedad de personajes como fondo cambiante y proteico, Shakespeare forja una obra magnética en la que cada palabra revela un nuevo aspecto de ellos; y sus acciones y reacciones se entretejen en una trama fuertemente unida, cuya tensión parece no relajarse nunca. Como todas las tragedias, deja una impresión de devastación y sufrimiento y sólo cuando se ha meditado largamente sobre ella se halla el sentido positivo que tiene. No importa que el triunfo aparente pertenezca a Yago y que Desdémona muera a manos de Otelo y éste se suicide. En realidad, Shakespeare creyó siempre en el triunfo del bien, aun cuando describiera como nadie lo ha hecho, las potencias maléficas de la humanidad. Sobre la maldad de Yago triunfa la bondad de Desdémona, mas no es un triunfo fácil de comedia, es un triunfo arduo y amargo. Desdémona es sacrificada por Otelo, pero no logra arrancarle con la vida el amor y la devoción que siente hacia él. Yago habría triunfado si Desdémona llegara a odiar a su amado en esta horrible prueba a que es sometida, pero no lo hace. Su

bondad, su dulzura, su amor, llegan al nivel de lo sublime.

Otelo es arrojado a los infiernos, no por toda la eternidad, como él cree, sino en vida, al perder transitoriamente sus cualidades, copiando el proceder vil de su maestro; pero gracias al arrojo de Emilia recobra su equilibrio mental, su fe en la dignidad de su esposa y de su amigo y sale de la vorágine que amenazaba devorarlo.

Yago, aparentemente habiendo salido vencedor, lo pierde todo: poder, confianza, venganza y esposa. Su orgullo es humillado al ser vencido y desenmascarado por las personas que tanto despreciaba.

## Las mujeres vistas por Yago

La idea que de las mujeres tiene Yago, en general, las convierte en algo muy semejante a la que de ellas tiene Celestina:

Celestina.—"Coxquillosicas son todas; mas después que una vez consienten la silla en el envés del lomo, nunca querrían holgar. ... Muertas, sí; cansadas, no. Si de noche caminan, nunca querrían que amaneciese." (Acto III.)

Yago.—"Saints in your injuries, devils being offended,
Players in your housewifery, and housewives in your beds."[1] (2.1.111-2)

El ingenio femenino, según ambos, se adiestra y afina sólo en la persecución del placer, y sean hermosas o feas, no tienen otra meta, ni

1. Furness, *Othello*. Huswiues) White: "In Shakespeare's time, and in some parts of England still, housewife is pronunced *husif*, which has passed into hussy, with a half jocular, half serious, implication of wantonness... perhaps we should read here 'hussies in your beds'."

aspiran a otra cosa. Obligado por Desdémona a opinar sobre las mujeres de reconocido mérito, arremete contra ellas, pues a pesar de sus cualidades se dedican únicamente:

Yago.—"To suckle fools and chronicle small beer."
(2.1.160)

Esto es, a ser nodrizas de tontos y a relatar fruslerías.

El reconocer algún valor en las mujeres le resulta molesto y lo hace contra su voluntad; la crítica demoledora y sarcástica le fluye a raudales y en una gran variedad de formas.

## Emilia vista por Yago

Imaginar que la tremenda venganza que planea y ejecuta Yago sobre Otelo es por celos de Emilia,[2] como él lo confiesa en el primero de sus monólogos es absurdo:

I hate the Moor,
And it is thought abroad that'twixt my sheets
He has done my office: I know not if't be true,
But I, for mere suspicion in that kind,
Will do as if for surety. (1.3.392-6)

---

2. Furness, *Othello*, p. 422. Héraud: "Iago is the really jealous person and suspecting Othello with his own wife hates him accordingly and determines to revenge."

De Emilia sólo habla con desprecio, nunca con la lujuria apasionada que es su forma de expresar la atracción que siente hacia una mujer. Las poquísimas veces que habla de ella es para quejarse ante Desdémona y Casio de que lo acosa con su incesante charla; y al defenderla Desdémona, Yago afirma que cuando no habla, censura con el pensamiento —lo cual si bien es cierto de Yago, no lo es de Emilia—. Aquí, como en los pasajes más difíciles de la obra, las opiniones que externa Yago de los demás sirven para revelarnos su propia y compleja personalidad:

> She puts her tongue a little in her heart,
> And chides with thinking. (2.1.107-8)

Después se refiere a ella con desprecio cuando por complacerlo le entrega el pañuelo que ha tirado Desdémona:

> It is a common thing
> To have a foolish wife. (3.3.302, 304)

En el último acto, cuando Emilia se levanta con una fuerza desconocida, ante su propio marido, en defensa de la víctima que yace inmóvil en muda protesta, cobra un aspecto trágico y una gran nobleza. Presenciamos algo así como el fruto de las enseñanzas de Yago a Rodrigo, a quien ha logrado convertir en cobarde asesino; Desdémona, en cambio, ha modelado la tosca arcilla de su servidora infundiéndole un espíritu capaz de sacrificar su vida por defender la verdad.

Yago, aterrorizado por esta contrincante inesperada, la insulta frenético:

Villainous whore!

Y viendo que ella persiste en su acusación, continúa increpándola:

Filth, thou liest! [3]

Ya acorralado, la hiere frente a todos, siendo éste el único ataque al descubierto que hace. ¿Es posible creer que Yago habría pensado seriamente en arriesgar su vida por celos de esta mujer?

## Desdémona vista por Yago

Desdémona es vista por Yago como una prostituta del principio al fin:

he tonight hath boarded a land-carrack; (1.2.50)
Ere I would drown myself for the love of a guinea-hen,
I would change my humanity with a baboon. (1.3.317)

Estas expresiones, dichas a Casio y a Rodrigo, respectivamente, en el primer acto, marcan la pauta en que Yago se expresa de Desdémona

---

3. Furness, *Othello,* Filth) Halliwell: 'Filth,' applied to man or woman, was a term implying the greatest possible degree of contempt.

en toda la obra. Sólo cuando así conviene a sus planes, habla de ella admitiendo sus cualidades. Deseando que Otelo sospeche de las relaciones que puedan existir entre su esposa y su subalterno, Yago aconseja a Casio que le pida a Desdémona interceder por él, recordándole:

> She is of so free, so kind, so apt, so blessed a disposition, that she holds it a vice in her goodness not to do more than she is requested. (2.3.327-8)

El arte de Yago consiste en decir la verdad muchas veces, pero con una intención malévola; pues apenas dado el consejo, se jacta en un monólogo de su pericia para engañar y hace que Otelo desconfíe de su esposa al verla hablando con Casio en su ausencia.

Fuera de estas referencias a la bondad de Desdémona, que emplea Yago para destruirla, sólo se expresa bien de ella en lo que podría ser una confesión involuntaria en uno de sus monólogos:

> All guiltless, meet reproach. (4.1.47-8)
> And many worthy and chaste dames even thus,

Que podría ser una especie de moraleja para los que no pueden pasarse sin ella.

Habitualmente presenta a Desdémona como a una mujer excesivamente ardiente, sensual e insaciable.

> She must change for youth: when she is sated with
> his body, (1.3.356)

Mark me with what violence she first loved the Moor.
(2.1.225)
Her delicate tenderness will find itself abused, begin
to heave the gorge, disrelish and abhor the Moor.
(2.1.235)

Si a Rodrigo le hace sentir celos de la conducta desenvuelta de Desdémona con Casio y con la representación, en términos burdos, de las relaciones que tiene con Otelo; a Casio le habla tratando de inflamar su imaginación con una Desdémona-bacante:

What an eye she has! methinks it sounds a parley
of provocation (2.3.22)

Y del mismo modo logra hablarle al propio Otelo de su amada, sin que él esté en condiciones de refutarlo, con lo cual termina el círculo que había empezado con Brabancio. Tal parece como si Yago no pudiese hablar de Desdémona sin asociarla con imágenes lúbricas y gozara en describirla en las actitudes más provocativas.[4] Delante de Otelo cobran una exuberancia y una agilidad tales que inventa al punto la historia del beso y el sueño de Casio.

Al generalizar sobre las mujeres de su país, emplea los mismos términos que empleara ante

---

4. No acepto, por tanto, la opinión de A. C. Bradley, *Shakespearean Tragedy*, p. 218: "He is equally unassailable by the temptations of... sensuality" ¿Cómo podría darse esta exuberancia de imágenes sensuales en un hombre falto de sensualidad?

Desdémona y Emilia en su crítica del sexo femenino; pero entonces sus mordaces conceptos sólo provocaron risas y desaprobación general. Otelo, en cambio, totalmente desprovisto de conocimientos en tal materia y desconfiando por atavismo de la mujer, acepta al pie de la letra las opiniones de Yago. Aceptadas éstas como infalibles, se atreve Yago a censurar a Desdémona por el mismo hecho de haberse casado con Otelo prefiriéndolo a tantos otros pretendientes y, así, afirma:

> Foh! one may smell in such, a will most rank, [5]
> Foul disposition, thoughts unnatural. (3.3.232-3)

Con lo que destruye, como es su tendencia, todo el amor de Desdémona transformándolo en vil lujuria.

Si los otros no reaccionaron en la forma deseada por Yago, Otelo, sintiendo el acicate de los celos y de su propia pasión, lo estimula, en cambio, a seguir adelante hasta darle el consejo tanto tiempo acariciado por su subalterno, de matar a Desdémona.

No pudiendo poseerla sino en imaginación y habiendo hecho de ella un relato tan perfecto que Otelo la trata como una ramera, Yago da el toque final a su obra y señala hasta la manera en que debe ser sacrificada. Su venganza es completa:

---

5. Furness, *Othello,* will) Ritson: The expression means, inclinations or desires most foul, gross, and strong-scented.

no pudiendo hacerla suya, la hace morir a manos del amado y acaba, así, con esa felicidad que le es insoportable. El verdadero celoso es Yago, no Otelo; pero de Desdémona, no de Emilia.

El deseo de Yago por Desdémona se manifesta concretamente en dos ocasiones:

who stands so eminently in the degree of this fortune
as Cassio does? (2.1.240)

Pudiera creerse que se refiere a Desdémona en esos términos, solamente para interesar a Rodrigo en sus planes contra Casio, si no fuera porque el monólogo que viene a continuación confirma sus sentimientos:

Now, I do love her too;
Not out of absolute lust, — though peradventure
I stand accountant for as great a sin,
But partly led to diet my revenge, (2.1.303-6)

Muchos críticos [6] han dado a esta confesión una interpretación incongruente con el personaje e inclusive la señalan como un cabo suelto debido al descuido del autor, [7] quien se encontró con

---

6. Furness, *Othello*, peradventure... partly) Swinburne (A Study 8 c., p. 179, note.) "What would at least be partly lust in another man is all but purely hatred in Iago. For 'partly' read *wholly*, and for 'peradventure' read *assuredly*."

7. Furness, *Othello*, (2.1.332) eeuen'd) Skottowe: "Shakespeare seems to have forgotten his original intentions, or found that Iago had already enough business in his hands."

demasiado trabajo, para recordar los planes anunciados al principiar la obra. Lejos de esto, las imágenes con que se refiere a Desdémona, la conjura que trama tan cuidadosamente para cogerla entre sus finas mallas, y el absoluto cinismo con que contempla los padecimientos de su víctima, demuestran que no era indiferente a su atractivo femenino, sino que, por el contrario, era demasiado sensible a él y no pudiendo conquistarla decide, como Hedda Gabler, aniquilar a la persona amada antes que permitir que otro goce de su posesión.

## Desdémona vista por Otelo

Ante el Senado veneciano, Otelo, quien es acusado por Brabancio de haber seducido a su hija, pide que sea llevada a declarar y que si hallan la menor acusación en sus palabras, que lo deshonren públicamente y le quiten la vida. Tan seguro está de la buena opinión en que lo tiene su desposada y de su propia caballerosidad.

Las únicas artes empleadas para enamorarla fueron extraños relatos de tierras lejanas, que Desdémona escuchaba embelesada, y los innumerables peligros anejos a una vida arriesgada y de constante lucha:

> She lov'd me for the dangers I had pass'd,
> And I lov'd her that she did pity them. (1.3.167-8)

Si recordamos que en la época isabelina los relatos más fantásticos se escuchaban ávidamente una y otra vez y que se hacían viajes nunca soñados, tendremos una idea de la popularidad que creaban entre sus oyentes los esforzados navegantes que habían visitado extrañas islas y sufrido las congojas de una navegación incierta y peligrosa. Eran, a la vez, héroes y cronistas de sus propias hazañas.

Brabancio, emponzoñado por los comentarios que le había hecho Yago de estos amores, queda, a pesar de las explicaciones de Otelo, convencido de la maldad de su hija. Su venganza es deshonrarla ante su marido, previniéndolo de que lo traicionará como lo ha hecho con él. Otelo confiado replica:

My life upon her faith! (1.3.296)

Tras un comienzo tan borrascoso: la defensa frente al Senado, el desconocimiento de su padre, y la tormenta que separa los barcos en que navegan, se reúnen en Chipre. Su felicidad parece no tener límites:

It gives me wonder great as my content
To see you before me. O my soul's joy! (2.1.186-7)

My soul hath her content so absolute
That not another comfort like to this
Succeeds in unknown fate. (2.1.194-6)

Las palabras de Otelo resultan proféticas. Tras una brevísima luna de miel, aparece el reptil de este paraíso, y con palabras engañosas su-

ministra la primera dosis de veneno a Otelo, que empieza a dudar:

> Excellent wretch! Perdition catch my soul
> But I do love thee! and when I love thee not,
> Chaos is come again. (3.3.90-2)

Otelo enumera los atractivos de su esposa diciendo que no porque sea hermosa, sociable, cante, toque y baile bien, sentirá celos, pues su virtud la preserva de toda sospecha; y que si él tiene pocos méritos, ella lo sabía antes de casarse. Es la única resistencia que opone a las insinuaciones de Yago, pero es tan débil que cuando vuelve a referirse a Desdémona es para exclamar:

> Why did I marry? (3.3.242)

Convencido de haber cometido un grave error, busca la certidumbre, que le devolverá la tranquilidad perdida y compara a Desdémona con un halcón al que se deja en libertad para que busque presas fáciles:

> if I do prove her haggard,
> Though that her jesses were my dear heart-strings,
> I'd whistle her off and let her down the wind,
> To prey at fortune. (3.3.260-3)

El vacío que deja un sentimiento debe ser llenado por otro contrario. El gran amor de Otelo principia a convertirse en odio:

> She's gone, I am abused; and my relief
> Must be to loathe her. O curse of marriage!

That we can call these delicate creatures ours,
And not their appetites. (3.3.267-70)

La imagen de Desdémona empieza a oscurecerse, al paso que Otelo la contempla con los ojos de Yago. Es una ave de rapiña y está dominada por apetitos groseros. ¿Cómo puede dudar y olvidar las virtudes de una persona que conoce íntimamente? Porque Yago ha tenido la pericia de colocarse entre ambos desde el primer momento. Otelo es el forastero y el novicio en achaques mundanos. Yago se presenta como el consumado conocedor de sus compatriotas, al que no se puede engañar ni con los más sutiles artificios. Otelo, pues, se alía con él porque le tiene confianza por ser de su mismo sexo y de su mismo oficio.

La defensa que de sí misma hace Desdémona, es tan débil como la que de ella hace Otelo. Su candor e ingenuidad son en realidad armas tan poderosas contra ella misma como la astucia y la maldad de Yago. Jamás sospecha ser el motivo de la mudanza tan visible que se advierte en Otelo.

Otelo, aunque tiene momentos de rebeldía:

If she be false, O! then heaven mocks itself.
I'll not believe it. (3.3.278-9)

está fuera de toda salvación porque no sólo duda de lo que sus sentidos le transmiten, esto es, de la realidad externa, sino de sí mismo. La firme confianza que alienta sus palabras frente al Se-

nado veneciano, se ha esfumado. Si en ese momento se presentaran los vencidos turcos, ganarían todas las batallas porque Otelo no es ya un general sino un esclavo, un inválido que debe pedir el apoyo y el consejo de Yago para tomar cualquier decisión. Desdémona únicamente lo irrita por ser un gran enigma indescifrable, por su maestría al fingir un amor que no siente y una castidad y dulzura que son intolerables.

De nuevo busca refugio encerrándose dentro de sí; el egoísmo poco a poco suplanta al amor y a la confianza.

Asediado por Otelo, Yago continúa su obra sin titubeos, e inventa calificativos soeces que exasperan al incauto marido, quien ahora no se contenta con odiarla; su reacción no es cínica sino brutal:

> I'll tear her all to pieces. (3.3.432)

Yago añade, en este preciso momento, la prueba fatal: el pañuelo regalo de Otelo y que, según él, Casio exhibe abiertamente. Es un golpe maestro y certero, como todos los suyos. Otelo, incapaz de razonar, se hunde en un abismo de cólera y venganza:

> Damn her, lewd minx! O, damn her!
> Come, go with me apart; I will withdraw
> To furnish me with some swift means of death
> For the fair devil. (3.3.476-9)

No obstante, Desdémona logra una última, pero efímera victoria al encontrar solo a Otelo, quien exclama al verla, en un aparte:

O! Hardness to dissemble. (3.4.35)

Su belleza desmorona la armadura interna que lleva su marido y vuelve a suscitarse en éste la duda que parecía acallada por la fatal certeza a que lo llevaban los artificios de Yago. En esta escena el lenguaje de Otelo indica el grado de confusión en que se halla, por las ideas contradictorias que expresa:

this hand of yours requires
A sequester from liberty, fasting, and prayer,
Much castigation, exercise devout;
For here's a young and sweating devil here,
That commonly rebels. 'Tis a good hand,
A frank one. (3.4.40-5)

Desdémona, por su misma ingenuidad, insiste sobre el asunto de Casio, y Otelo le pide el pañuelo que le regaló, juzgando una falta de pudor que le hable en favor de su amante y sea incapaz de entregarle la prueba que podría absolverla a sus ojos.

Perdida del todo la fe en su esposa, Otelo es juguete de Yago en la tercera escena en que vuelven a hallarse solos frente a frente. La pelea está ganada. Yago sólo necesita fabricar una situación dudosa, para que Otelo se deje llevar por su imaginación inflamada y pierda el poco dominio que le queda. Pasado el trance en que cae completamente desarmado después de escuchar la supuesta confesión de Casio, siente aún piedad por la felicidad perdida. Quizás en ese momento de debilidad y ternura, Desdémona po-

dría haberlo recuperado; pero el sarcasmo de Yago lo hace avergonzarse de sí mismo y manifestar su hombría, endureciendo su corazón, cerrarlo a todo impulso generoso, teniéndolo por indigno. Es aquí cuando insulta a su esposa delante de todos, como él cree que lo merece, puesto que para él ya no es sino una ramera. Ni su belleza, ni su porte la salvan de un bofetón. Antes descargó su cólera en Yago, pero ahora que la situación se ha aclarado y sabe a qué atenerse, no hay por qué enternecerse a la vista de un ser tan miserable.

Cuando vuelve a hablar con ella a solas es para tratar de lograr una confesión de sus relaciones ilícitas; y ante sus obstinadas y explicables negativas, aumenta el desprecio que siente por la perversa. ¡Mentiras sobre mentiras! Y el juramento de ser inocente sólo consigue enfurecerlo. El la hubiera creído antes de ser puesto sobre aviso por Yago, pero ahora que ha conseguido descubrir sus manejos y ha oído la confesión de Casio, llora al contemplar tanta belleza encubriendo tanta maldad.

Desdémona lo ha convertido en objeto de sarcasmo que todos señalan abiertamente:

> alas! to make me
> The fixed figure for the time of scorn
> To point his slow and moving finger at; (4.2.52-4)

Sin embargo, todo podría soportarlo con paciencia, lo que le es insoportable es renunciar a su amor, a ella, que al faltarle le faltaría la vida:

But there, where I have garner'd up my heart, [8]
Where either I must live or bear no life,
The fountain from which my current runs
Or else dries up; to be discarded thence! (4.2.56-9)

O aceptar que se convierta en un pantano cenagoso donde copulen como animales sin satisfacer más que los instintos.

Ante este dilema en que se cree colocado, de renunciar a Desdémona, sin la cual no puede vivir, o aceptar la deshonra y el envilecimiento de una mujer de su calaña, Otelo queda perplejo:

O thou weed!
Who art so lovely fair and smell'st so sweet
That the sense aches at thee, would thou hadst ne'er been born. (4.2.66-8)

Para despedirse, tratándola de acuerdo con su oficio, Otelo le paga la cita y se burla de sus desesperadas protestas:

I cry you mercy, then;
I took you for that cunning whore of Venice
That married with Othello. (4.2.87-9)

Nada ni nadie podía ya hacerle cambiar de opinión, excepto Yago, que habiendo logrado un éxito tan deslumbrante no iba a destruir su propia obra. Además, aunque hubiera querido no hubiera podido retroceder. Era sobre su vida o la de Desdémona, sobre la que se descargaría la

8. Furness, *Othello*, garner'd) Delius. "To store that on which life depends."

cólera de Otelo, y él estaba a salvo. Las lágrimas que derrama ella en su presencia pidiendo consejo, son un triunfo más, pero ni remotamente un motivo para intentar salvarla.

Cuando al comenzar la larga escena final, entra Otelo en la cámara de su futura víctima, semeja un sacerdote que se dirige al altar del sacrificio y sus palabras tienen una extraña calma, una indiferencia ritual:

It is the cause, it is the cause, my soul;
Let me not name it to you, you chaste stars! (5.2.1-2)

La admiración por la hermosura de esta mujer le impide estropear su piel, su blancura inmaculada:

Yet I'll not shed her blood,
Nor scar that whiter skin of hers than snow,
And smooth as monumental alabaster. (5.2.3-5)

y sucumbe a la tentación de besarla:

O balmy breath, that dost almost persuade
Justice to break her sword! (5.2.16-7)

El sentimiento del honor se sobrepone a la flaqueza transitoria y al peligro que ésta entraña:

Yet she must die, else she'll betray more men.[9] (5.2.6)

Otelo se conduce con ella, efectivamente, como con un animal maligno al que, pese a su

9. Furness, *Othello*, more men) Hunter: "the words may have been originally, 'else she'll betray me more'."

amor, debe extirpar de la sociedad. Vuelve a pedirle cuentas sobre el pañuelo que vio en manos de Casio y le aconseja que descargue su alma de cuantos delitos haya cometido, pues va a morir. Casio ya ha confesado y ha muerto a manos de Yago, Desdémona horrorizada por la red en que ha caído, y que ignoraba por completo, llora con desconsuelo. Otelo toma su llanto como la manifestación de dolor que le causa la muerte de su amante y se encoleriza más.

Out, strumpet! Weep'st thou for him to my face? (5.2.77)

Así pues, la ahoga, no como a una víctima que se inmola, sino con la pasión desbordada de un marido ultrajado y violento que no razona sino actúa cegado por el odio:

She's like a liar gone to burning hell (5.2.127)

Emilia, que acaba de escuchar la declaración de Desdémona de haberse suicidado, se indigna al escuchar los insultos de Otelo, quien insiste en que el mal comportamiento de su esposa lo orilló a matarla:

'T was I that killed her.
She turn'd to folly, and she was a whore.[10]
She was false as water. (5.2.128, 130, 132)

Delante de todos los que se congregan a los gritos de Emilia, Otelo relata la historia de los

10. Furness, *Othello*, folly) Malone: This signifies here, as in the sacred writings, wantonness or unchastity.

amores de su esposa con Casio. Sólo después de descubrir la terrible verdad de que ha matado a una inocente, vuelve a hablar de ella con ternura y con una gran sencillez; y todo el remolino de pasiones contradictorias que amenazaba enloquecerlo desaparece dejando que se entregue a la conmiseración del acto irreparable y al dolor que se expresa no con retórica sino con sonidos entrecortados:

> O Desdemona! Desdemona! Dead!!
> O! O! O! (5.2.280-1)

Habiendo reconocido Otelo su error trágico, Desdémona recobra su virtud ante los ojos de su verdugo y adquiere una categoría sobrehumana:

> This look of thine will hurl my soul from heaven,
> And fiends will snatch at it. (5.2.273-4)

Olvidando su temor de pagar su crimen en el otro mundo, antes de arrancarse la vida. Otelo, echando a volar su rica imaginación, compara a Desdémona con una joya de inapreciable valor que él hubiese arrojado en su ignorancia:

> Like the base Indian, threw a pearl away
> Richer than all his tribe; (5.2.34.6-7)

Vuelve, pues, Desdémona a recuperar el lugar que le correspondía en el corazón de su amado.

## Desdémona

Desdémona es el último personaje importante que entra en escena, y la expectación es grande, porque Otelo la ha investido de tal poder, que su vida depende de la opinión que sobre él dé al Senado. Brabancio la interroga y crece la tensión. Desdémona se muestra respetuosa con su padre, pero defiende sus derechos y obligaciones de esposa, por encima de las que la ligan a su padre. Su argumentación es irrefutable y breve. Comparada con el largo discurso de Otelo, se nota que carece de adornos imaginativos, de exuberancia y vaguedad. Habla con claridad y precisión. Brabancio, no teniendo argumentos que oponerle, se deshace en denuestos e imprecaciones contra su hija y se duele de haberle dado la vida.

Desdémona no profiere una queja ante la injusticia paterna; sólo rechaza, por dignidad, la propuesta del Dux de permanecer en la casa de su padre mientras Otelo va a la guerra. Para evitar un conflicto con su progenitor, de quien ella sabe que no suavizará su trato, y dado que ella no desistirá de su amor, prefiere acompañar a su esposo y compartir sus peligros:

my heart's subdued
Even to the very quality of my lord; [11]

---

11. Furness, *Othello*, quality) Malone: That is, profession.

I saw Othello's visage in his mind,
And to his honour and his valiant parts
Did I my soul and fortunes consecrate. (1.3.252-6)

De nuevo da un argumento concreto, sincero y sentimental y logra el consentimiento del Senado para emprender el viaje a Chipre.

El segundo acto empieza con la descripción de la tormenta y el peligro en que están los viajeros. El primero en llegar es el barco de Casio y luego el de Desdémona acompañada de Yago y Emilia. Desdémona busca conversación con los presentes, ocultando su preocupación por la suerte de Otelo:

I am not merry, but I do beguile
The thing I am by seeming otherwise. (2.1.122-3)

Demuestra con esto un temperamento apacible y prudente, y consideración hacia los demás. Yago aprovecha la oportunidad de hablar con ella, llamando la atención con expresiones cínicas sobre las mujeres. Desdémona protesta:

These are old fond paradoxes to make [12]
fools laugh i' the alehouse. (2.1.138)

Acierta al formarse una opinión de Yago con mayor discernimiento que Otelo. Aconseja a Emilia que no siga el ejemplo de Yago, aunque sea su marido y comenta con Casio:

---

12. Furness, *Othello*, fond) Dyce: Foolish, simple, silly.

How say you, Cassio? Is he not a most profane and
liberal counsellor?[13] (2.1.164)

El enojo se desvanece debido a la llegada de Otelo y a los transportes de alegría que le siguen. Desdémona se muestra confiada y espera que aumente la felicidad de que disfrutan al paso que transcurra el tiempo.

Cuando volvemos a verla, es como confidente y abogada de Casio, quien ha ido a pedir su ayuda después de caer en desgracia. Promete al punto ayudarlo porque está segura de la devoción de Casio para con su marido. Como antes hizo frente a su padre y al Senado para conseguir lo que era justo, ahora decide pedir a Otelo que le haga justicia a Casio:

If I do vow a friendship, I'll perform it
To the last article;
For thy solicitor shall rather die
Than give thy cause away. (3.3.21-2, 27-8)

Está animada de la más firme voluntad de triunfar, tratándose de una persona de su absoluta confianza y a la que da el título de amigo. Ella estima la amistad tanto como el propio Shakespeare. No es probable que si hubiese sido Yago el que se le acercara con petición semejante, lo hubiese tratado en la misma forma, pues además de ser casi un desconocido para ella, es-

---

13. Furness, *Othello*, profane) Johnson: of expression broad and brutal. Liberal) Warburton: licentious counsellor) Johnson: a talker.

taba disgustada por su procacidad y su vulgaridad.

La defensa que hace de Casio es semejante a la que hará de sí misma más tarde, con idénticos resultados:

For if he be not one that truly loves you,
That errs in ignorance and not in cunning, [14]
I have no judgment in an honest face. (3.3.48-50)

Juzgando a Otelo por sí misma, le reprocha suavemente que le niegue algo que ella le pide:

Tell me, Othello: I wonder in my soul,
What you could ask me that I should deny, (3.3.68-9)

Segura como está del amor de Otelo, y de que es ilimitado como el suyo, no acepta como victoria la promesa de que hablará con su protegido:

when I have a suit
Wherein I mean to touch your love indeed,
It shall be full of poise and difficult weight, [15]
And fearful to be granted. (3.3.80-3)

Esta seguridad y confianza que tenía de conseguirlo todo, poco a poco se va destruyendo, por el temor de ser ella y no solamente Casio, quien debe sufrir la repulsa inexplicable de Otelo.

---

14. Furness, *Othello*, cunning) Malone: Knowledge, the ancient sense of the word.

15. Furness, *Othello*, poise) Dyce: weight, moment, importance.

La pérdida del pañuelo la apesadumbra por ser un regalo de su marido, no porque tema una escena de celos de éste. Sus palabras tienen una ironía trágica:

> but my noble Moor
> Is true of mind, and made of no such baseness
> As jealous creatures are, it were enough
> To put him to ill thinking. (3.4.27-30)

En esta disposición de ánimo, se enfrenta a un Otelo emponzoñado por las fantasías eróticas atribuídas a ella y desquiciado moralmente por la promesa que ha hecho de matarla. Desdémona nota su turbación, pero no acierta a explicarse el cambio y pese a las palabras enigmáticas de Otelo, insiste en conseguir la promesa de discutir el asunto de Casio, que es muy superior en importancia a la pérdida del pañuelo, sobre el que la interroga su marido casi con insolencia. Ella, confiada e ingenua, defiende lo que juzga justo, su falta de malicia le es desfavorable en este momento decisivo.

Ajena al tumulto de pasiones insanas que combaten furiosamente en la mente de Otelo, Desdémona le confiesa a Casio que ha fracasado por ahora en su empresa:

> My lord is not my lord; nor should I know him,
> Were he in favour as in humour alter'd. [16]
> ...As I have spoken for you all my best
> And stood within the blank of his displeasure [16]

---

16. Furness, *Othello*, in favour) Johnson: That is, in look. blank) Steevenson: That is, the white mark at which the shot or arrows were aimed.

For my free speech. You must a while be patient;
What I can do I will, and more I will
Than for myself I dare: let that suffice you. (3.4.123-30)

Mas no por eso ceja en su deseo de ayudarlo, ni se arredra ante la furia de Otelo, que ella atribuye a problemas de Estado. Su absoluta falta de vanidad le impide sospechar que quien tiene en sus manos asuntos de tanta importancia pueda haber sufrido tal cambio por causa de la que le es devota y humildemente fiel:

Something, sure, of state,
Either from Venice, or some unhatch'd practice
...Hath puddled his clear spirit; and, in such cases [17]
Men's natures wrangle with inferior things,
Though great ones are their object. (3.4.139-43)

No hay en sus palabras la conmiseración de sí misma que llevan las de Otelo, aun cuando tiene mucho que sentir de él, halla siempre una disculpa de su conducta. Otelo no lo intenta jamás.

Aprovechando la llegada de su primo Ludovico, que trae la representación de la República Veneciana, le pide que intervenga para que se arregle el distanciamiento que hay entre su marido y Casio, a quien han nombrado para que quede en Chipre en lugar de Otelo. Este, creyendo ver en su demanda un rasgo de cinismo, la abofetea ante los ojos asombrados de cuantos los rodean. Humillada sin razón aparente, no se re-

17. Furness, *Othello*, puddled) Rolfe: mudied, disturbed.

bela, antes se aleja sumisa sin poder contener las lágrimas.

I have not deserved this. (4.1.252)

Es su único comentario. Avergonzada de la conducta de su marido, no puede agravarla delante de quienes deben honrarlo. Otelo interpreta su humildad como vergüenza por haberla desenmascarado en público y la insulta ofreciéndosela a Ludovico, quien trata de defenderla. La falta de malicia de Desdémona hace que no advierta el significado de las palabras de Otelo. Le basta sentir su desprecio para padecer intensamente; el amor de Otelo se ha desvanecido, pero el suyo continúa firme.

Considerando imposible ser ella el motivo del dolor que refleja Otelo cuando quedan a solas, imagina que se debe a que ha sido llamado a Venecia, y a que tal vez Otelo atribuya esta orden a la influencia que tiene Brabancio en el Senado. Cuando al fin la llena de improperios e insultos, llamándola ramera, etc., etc., Desdémona se defiende con dignidad:

If to preserve this vessel for my lord
From any other foul unlawful touch
Be not to be a strumpet, I am none. (4.2.82-4)

Habría salido airosa si estuviese ante un jurado sereno y ecuánime, pero ante un individuo enloquecido y sediento de venganza, que no es

capaz de razonar y va ciego hacia el abismo, sólo provoca comentarios sarcásticos.

Emilia la encuentra medio desmayada de pesar, anonadada frente a una situación que nunca imaginó, pues el mundo en que vivía Desdémona estaba habitado por personas nobles, generosas y sinceras. Podrían tener diferencias de opinión, pero triunfaba siempre aquel a quien asistían el derecho, la razón y la justicia. Otelo la había subyugado por su valor, que para una mujer enamorada frisaba con el heroísmo; era el héroe legendario de cien batallas, el vencedor que caía rendido a los pies de su única amada, quien le debía tributo constante de admiración y de ternura. En este paraíso cabían además algunas personas un tanto vulgares como Yago, pero no la maldad, ni la desconfianza. Otelo lo destruye de súbito. Se queda sola y desamparada, en un mundo hostil y desconocido.

Des. Who is thy lord?
Emi. He that is yours, sweet lady.
Des. I have none; do not talk to me, Emilia. (4.2.100-1)

El hombre que ella amaba no existe ya, es un extraño iracundo y cruel. Es natural que, aun teniendo la opinión que tiene de Yago, lo mande llamar para tratar de entender lo que está sucediendo, esto es, la misteriosa mudanza de su marido. La entrevista con Otelo la ha dejado tan deshecha que llora ante sus servidores, como lo haría si Otelo hubiese muerto, sin perder su dignidad por ello.

Desdémona se ha mostrado, hasta este instante, valiente y decidida para defender una causa justa, pero es porque ha tenido el apoyo moral de su amado; sintiéndose vejada sin motivo, por Otelo, pierde la confianza en sí misma y la creencia en un mundo donde reinaban la justicia y la bondad. Otelo la ha arrojado a la legión de los réprobos, pero su reacción no es compadecerse excesivamente ni complacerse con ideas de venganza, sino buscar la justificación de su esposo en su propia conducta:

How have I behav'd, that he might stick
The smallest opinion on my least misuse? (4.2.107-8)

Se queja a Yago esperando que le sirva de intermediario para reconquistar a Otelo:

Those that do teach young babes
Do it with gentle means and easy tasks;
He might have chid me so; for, in good faith,
I am a child to chiding. (4.2.111-4)

Desdémona se compara a una criatura; tan desvalida e ignorante se siente ante esta situación incomprensible. Emilia, en cambio, para quien la maldad existe, sospecha la existencia del causante de esta intriga, sin poderlo identificar:

I will be hang'd, if some eternal villain,
Some busy and insinuating rogue,
Some cogging cozening slave, to get some office,
Have not devis'd this slander; I'll be hang'd else.
(4.2.130-3)

Así como para Otelo no tuvo el menor reproche, por este posible enemigo Desdémona no siente odio:

If any such there be, heaven pardon him! (4.2.135)

En Otelo ha cifrado todo su interés y por él ha dejado familia, amigos y patria; ha concentrado en él todos estos afectos; es fácil entender que, al faltarle su amor, le falte la razón de existir.

And his unkindness may defeat my life,
But never taint my love. (4.2.160-1)

Esta promesa, hecha en tan difícil momento, es cumplida aún después de haber sido sacrificada. La calidad inicial de un sentimiento, que se tenía por un enamoramiento superficial del héroe victorioso, se convierte, con la mezcla de una felicidad genuina y con las pruebas a que es sometida, en un amor profundo, inquebrantable y de una gran nobleza. La influencia de Yago señala una evolución descendente en el amor de Otelo por Desdémona; esa misma influencia, que Desdémona recibe en forma indirecta, le da un impulso ascendente a su amor.

Las breves escenas en que está presente, tienen, en adelante, una gran fuerza patética. Obedeciendo las órdenes de Otelo de despedir al punto a su dama de compañía, Desdémona se apresura a desvestirse, ayudada por Emilia, mientras comentan entrambas los acontecimientos. Emilia,

que le ha cobrado un afecto sincero, expresa su deseo de que nunca hubiese conocido a Otelo, a lo que ella responde:

So would not I: my love doth so approve him,
That even his stubborness, his checks and frowns, —
Prithee, unpin me, — have grace and favour in them.
(4.3.19-21)

El amor que le tiene la ha hecho comprensiva y tolerante, y la ha hecho aceptar a Otelo con todas sus flaquezas.

Intenta darse ánimo, pensando que todo se arreglará recordando a Otelo los momentos de felicidad vividos y hace que Emilia saque esa noche las sábanas nupciales; con todo, tiene el presentimiento de que no vivirá mucho tiempo:

If I do die before thee, prithee, shroud me
In one of those same sheets. (4.3.24-5)

Volviendo al tema que la tortura, pregunta a Emilia si existen mujeres que sean culpables de infidelidad conyugal y, habiéndolo afirmado Emilia, persiste en la duda:

I do not think there is any such woman. (4.3.85)

Emilia intenta convencerla de la existencia y justificación de su propia manera de ver la vida, con un criterio práctico, utilitario y picaresco, que recuerda la entrevista de Celestina con Melibea; sólo que Melibea cede a las razones de Celestina y a sus propios impulsos, mientras que

Desdémona permanece alejada de ese mundo prosaico:

Good night, good night; heaven me such usage send,
Not to pick bad from bad, but by bad mend! (4.3.108) [18]

Es despertada por Otelo, quien no ha podido resistir el deseo de darle un beso antes de sacrificarla, y medio en sueños, responde a su pregunta de si ha rezado esa noche. Otelo la invita a que prepare su espíritu descargándolo de su pecado y confesando su culpa abiertamente antes de matarla. El sobresalto hace que salga del estado intermedio entre la vigilia y el sueño en que estaba, y observe al que le habla de muerte:

And yet I fear you; for you are fatal then
When your eyes roll so. Why I should fear I know not,
Since guiltiness I know not; but yet I feel I fear.
(5.2.37-9)

La seguridad que le infundía Otelo, se ha transformado en pánico al verlo con la obsesión de castigar una falta que ella no ha cometido, aunque es impotente para hacérselo entender así. ¿Cómo argumentar con un poseído? No importa que niegue una y mil veces la calumnia urdida por Yago, de sus amores con Casio; Otelo, procediendo a la vez como juez y como acusador, lo es todo menos imparcial y, al anunciarle la muerte de Casio, exclama:

---

18. Furness, *Othello*, by bad become better, Ed.

Alas! he is betray'd and I am undone. (5.2.76) [19]

Lo cual es interpretado por Otelo como la confesión que tanto ha pugnado por sacarle. No hay nada ya que se interponga entre la justicia y la ejecución de la misma. Otelo, enfurecido, la estrangula con odio.

Unos instantes después Desdémona recobra el habla antes de morir y Emilia, su fiel amiga, recoge sus últimas palabras:

Des. A guiltless death I die.
Emi. O! who hath done this deed?
Des. Nobody; I myself; farewell:
Commend me to my kind lord. O! farewell!
(5.2.120-3)

No es una heroína histérica que está deseando la muerte, por la decepción que le ha causado su amado. Ni busca refugio en la desesperación, ni desafía la furia de Otelo para provocar su muerte y castigarlo en esa forma. Es una mujer resignada, que frente a un destino adverso no huye, lo acepta con valor, tratando de recuperar la felicidad perdida.

Si se compara el suicidio de Melibea con la muerte de Desdémona, se comprenderá por qué es infinitamente más trágica la de la segunda. Melibea, escapando a la pena que le produce la pérdida de Calisto, y sin sentir compasión de su padre, lo obliga a presenciar su muerte; es un personaje arrebatado, egoísta y débil, amante del

---

19. *Oxford Dictionary,* undone) my reputation is ruined.

placer e incapaz de resistir el dolor. La muerte es algo que busca como engañosa continuación del deleite interrumpido, lo cual produce en el público una reacción de indiferencia, agravada por las enojosas citas históricas a que hace alusión. El hecho es que Melibea desea morir y logra su deseo.

Desdémona intenta hasta el último instante rasgar las redes invisibles en que ha sido envuelta y deshacer el hechizo que ha trocado en odio el amor de Otelo. Es una lucha desesperada por comunicarse con un espíritu sordo, al que ama a pesar de todo. En otras circunstancias, Desdémona habló siempre con serenidad, en este supremo instante las respuestas al interrogatorio a que es sometida son graves acusaciones que se añaden a un fallo dado de antemano; pero el instinto vital hace que, identificándonos con ella, alentemos una débil esperanza de modificar la sentencia:

Des. O! banish me, my lord, but kill me not!
Oth. Down, strumpet!
Des. Kill me to-morrow; let me live tonight! (5.2.78-80)

Es la profunda humanidad de los personajes shakesperianos lo que les confiere la inmortalidad.

## Otelo

Las primeras palabras que dice Otelo son para comentar con Yago la acusación de Braban-

cio, el cual a medianoche lo busca como a un criminal. Otelo se muestra seguro de sí mismo, orgulloso de su noble origen:

> I fetch my life and being
> From men of royal siege, and my demerits [20]
> May speak unbonneted to as proud a fortune
> As this that I have reach'd; (1.2.21-4)

Yago le aconseja —de acuerdo con su propia naturaleza— que huya, pero quien ha obrado rectamente no siente la necesidad de esquivar a sus acusadores. Otelo espera que lleguen, e interviene para que su escolta y la de Brabancio no tomen las armas:

> Were it my cue to fight, I should have known it
> Without a prompter. (1.2.83-4)

La defensa que de sí mismo hace en el Senado, le gana un voto de confianza por sus antecedentes militares al servicio de la República, por la falta que les hace en un momento de peligro (la amenaza de la escuadra turca) y, además, porque son sinceras y llenas de dignidad. Es la defensa de un hombre recto y sin artificios.

Unos instantes después, se une a la petición de Desdémona, para que lo acompañe en su expedición militar:

> But to be free and bounteous to her mind: (1.3.267)

---

20. Furness, *Othello,* demerits) Steevenson: This has the same meaning, among Elizabethan writers, as merits.

Así, efectivamente, la noche de su casamiento prepara el viaje y ordena la partida dejando a su desposada al cuidado de Yago:

> I have but an hour
> Of love, of wordly matters and direction,
> To spend with thee: we must obey the time. (1.3.300-2)

No exageraba al asegurar a los venerables miembros del Senado que sabía cumplir con sus deberes, sin sacrificarlos a su comodidad o deseos. Por encima de su amor está su honor militar.

La profunda ternura que siente por Desdémona se manifiesta en su encuentro con ella en Chipre, tras peligrosa tempestad:

> If it were now to die,
> 'T were now to be most happy, (2.1.192-3)

Dispersada por la tormenta la flota turca a la que debía combatir, Otelo dispone que haya celebraciones la noche de sus bodas, por ambos motivos; y da órdenes a Casio, señalando el límite de estas festividades nocturnas, sin despotismo ni altanería, sino en tono amistoso:

> Let's teach ourselves that honourable stop,
> Not to outsport discretion. (2.3.2-3)

Yago acierta intuitivamente, como siempre, al fraguar un acto de indisciplina en el cual complica a Casio. A Otelo no es sólo el haber faltado a su deber lo que lo indigna, sino el haber

violado la confianza puesta en él. Puede justificarse una actitud rebelde cuando hay de parte del jefe una imposición estricta que requiere obediencia ciega; pero cuando se pide la cooperación voluntaria ¿qué puede pensarse de un abuso semejante en que el encargado de hacer respetar el orden suscita una lucha en estado de ebriedad?

He that stirs next to carve for his own rage
Holds his soul light; he dies upon his motion. (2.3.175-6)

Otelo es el hombre apasionado, sentimental, generoso e imaginativo. Aquí aparece por primera vez colérico y convertido en un juez implacable. Sin que le hayan sido revelados los hechos, amenaza con matar al que continúe la pelea; y las respuestas vagas que le dan, no deseando acusar a Casio los unos, y fingiendo buena voluntad el otro, aumentan su cólera, permitiendo que se vea un aspecto de Otelo muy distinto del que tenía en el Senado. Aquí el dominio y la dignidad que ostentaba están disueltos en la furia suscitada por el incidente y es ante todo un hombre furibundo que desea hacer un castigo ejemplar:

Now, by heaven,
My blood begins my safer guides to rule,
And passion, having my best judgment collied, [21]
Assays to lead the way. (2.3.207-10)

---

21. Furness, *Othello*, collied) Singer: Its obvious meaning is darkened, obfuscated: a more appropriate and expressive word could not have been used.

Después de escuchar el relato parcial de los hechos que condenan a Casio, y teniendo una confianza absoluta en la honradez y rectitud de Yago, Otelo no pide más explicaciones y lo destituye de su puesto. Esta determinación en contra del amigo y compañero de armas de tantos años, es una palpable manifestación de que Otelo no admite medias tintas; los hombres deben ser de una pieza, su integridad no debe tener fallas, pues el mundo se divide en dos partes separadas por un abismo: los amigos, y los enemigos; los hombres honrados, y los pícaros; los buenos, y los malos. Los amigos honrados y buenos tienen toda su consideración y respeto; los otros, su desprecio y su odio. Pero a la menor falta de un amigo, Otelo lo incluye, sin meditarlo dos veces, en su lista negra. Su visión del mundo, que es hasta cierto punto la de un adolescente, le impide ser comprensivo, tolerante, perspicaz. El juzga por lo que ve, sin sospechar siquiera que puede equivocarse y errar, ni que las gentes puedan ser de otro modo que como él las ve. Esta es la limitación de Otelo y su falla: el haber juzgado a sus congéneres como piezas de ajedrez.

Se puede medir el amor que le tiene a Desdémona, por el hecho de haber mudado de opinión, cuando acepta volver a ver a Casio a petición de ella. Es tanto como reconocer que la inflexibilidad de un juez todopoderoso puede doblegarse ante la bondad y el cariño. Otelo, en esta nueva situación, no razona tampoco, se deja llevar

por su impulso afectivo y accede a hablar con Casio, porque ama a Desdémona:

> Prithee, no more; let him come when he will;
> I will deny thee nothing. (3.3.75-6)

Esta habría sido la mudanza en la vida conyugal de Otelo si hubiese continuado normalmente. Su aspereza se habría suavizado al contacto de la dulzura y bondad de su compañera. Dada la concisión dramática, apenas hay esta breve escena de paz debida a la influencia benéfica de Desdémona.

De nuevo bajo del influjo de Yago, éste le hace una leve insinuación sobre Casio, que la noche anterior le había demostrado que era indigno de la confianza depositada en él; si parecía un militar celoso de su reputación y la había mancillado ¿cómo no dudar de que su comportamiento como amigo fuese igualmente irresponsable y que se dejase llevar de bajos impulsos?

Otelo, habiendo consentido en verlo minutos antes a instancias de su mujer, empieza a sospechar el interés que la mueve a abogar por él. Yago lo previene de que Desdémona puede perder su buena fama, sin aludir a ella directamente; y luego lo previene a él de no dejarse dominar por los celos. Es obvia la intención, no se necesita sino juntar las piezas del rompecabezas para tener a la vista a los protagonistas del triángulo amoroso. Otelo asegura que antes de verse arrastrado por los celos probará la infidelidad de su esposa y entonces:

I'll see before I doubt; when I doubt, prove;
And on the proof, there is no more but this,
Away at once with love or jealousy! (3.3.190-2)

Prevenido por su confidente, para mantenerse sobre aviso y observar la conducta de Desdémona, se queda solo, y en su primer monólogo expresa la confianza ciega que tiene en Yago y la admiración que le causa su conocimiento de los tortuosos laberintos, antes no sospechados, de la conducta humana; la amenaza de arrojar de su lado a Desdémona, como se soltaría a una ave de rapiña para que ésta hiciese presa por su cuenta y riesgo, si acaso comprueba que lo engaña; la compasión que siente de sí mismo; y, por último, lanza una maldición al matrimonio y al sexo femenino. Antes que allanarse a hacer el papel que le han asignado los traidores prefiere:

I had rather be a toad,
And live upon the vapour of a dungeon,
Than keep a corner in the thing I love
For others' uses. (3.3.270-3)

Ante la perspectiva de la ignominia de la persona amada, se derrumba su espíritu; Otelo se ve disminuído en su calidad de hombre y reducido a la de un animal asqueroso. Ser traicionados es el destino inflexible e inevitable —según la manera que él mismo tiene de juzgar a los demás— de los grandes hombres. La llegada de Desdémona lo saca momentáneamente de sus negras meditaciones y empieza el vaivén que pro-

duce el vértigo, la incertidumbre entre lo que sabe y el amor que siente. El tremendo desequilibrio afectivo que padece, se manifiesta aun en su voz:

Why do you speak so faintly? (3.3.282)

le pregunta Desdémona, en el momento en que una aclaración hubiese desvanecido la conjura de Yago; pero Otelo no puede confiarse a quien considera su enemiga en potencia y tal vez en acto y a quien, con todo eso, adora.

Para él, acostumbrado a juzgar a las personas de manera cortante y definitiva como buenos o malos, el dilema es terrible; puesto que al comprobar la menor falla en su amada, la sentencia será drástica e inapelable.

Regresa, como impelido por una catapulta, al único hombre que conoce su problema y se interesa en él; en suma, adonde puede hablar de aquello que lo desgarra de modo insoportable. Yago debe sacarlo de esta duda que lo atormenta. Vuelve para decir lo que en presencia de Desdémona imagina, pero calla. Ahora es él, Otelo, quien la acusa de crímenes imaginarios. Su fantasía se adueña de su razón, como en otras ocasiones:

What sense had I of her stolen hours of lust? (3.3.339)

Yago bien sabía que con un hombre de temperamento e imaginación exuberante, capaz de creer toda clase de relatos extraordinarios, basta-

ba insinuar apenas la senda para que se desbordasen el uno y la otra como impetuoso torrente; y no se equivocaba. Otelo padece desmedidamente y hubiese preferido a esa tortura, que su mujer se hubiese entregado a toda la tropa, sin que él se enterase, porque no sabiéndolo podría ser feliz:

> I had been happy, if the general camp,
> Pioners and all, had tasted her sweet body,
> So I had nothing known. (3.3.346-8)

Esto indica la medida de su tortura y de su inestabilidad espiritual. Es la lucha, no por un sentimiento, no por una mujer, sino por la propia razón que siente desvariar, por la vida misma. Es el hombre despojado de investiduras, convencionalismos y fórmulas. Es el salvaje que hay dentro de todos, sacado a flote y expresándose libremente. Todo es preferible antes que el aniquilamiento lento de los condenados a suplicio eterno. Otelo es hundido en el infierno dantesco y lanza imprecaciones. El lo reconoce, y su despedida de lo que fue su vida anterior es dolorosamente patética:

> O you mortal engines, whose rude throats
> The immortal Jove's dread clamours counterfeit,
> Farewell! Othello's occupation's gone! (3.3.356-8)

Lo más importante en su vida, a lo que subordinó su amor, lo que constituía su orgullo y su razón de ser, estaba perdido. Otelo deshonrado, objeto de desprecio, no sería ya el mismo.

Había perdido la batalla decisiva por una traición.

Su reacción está de acuerdo con su índole. Se expresa en forma violenta, después de proferir insultos contra la sensualidad de su esposa y de compadecerse de sí mismo viéndose arruinado moralmente, amenaza a Yago con matarlo si ha urdido calumnias:

> If thou dost slander her and torture me,
> Never pray more; abandon all remorse;
> On horror's head horror accumulate; (3.3.369-71)

Convencido de la honradez de Yago, por serle imposible aceptar que existan canallas con aspecto de gente honrada, le pide la confirmación de sus, hasta ahora, vagas insinuaciones. Para creer en la inocencia de Desdémona, haría falta que Otelo dudara de la veracidad de un compañero de armas que le ha demostrado adhesión absoluta en momentos de prueba; y que su concepción de la humanidad se hiciera elástica y amplia para admitir cuando menos a los que no son lo que parecen ser. Esto exigiría un cambio fundamental en la estructura psicológica de Otelo. Así, pues, escoge el camino más fácil y en el que encuentra visible ayuda: dudar de las mujeres apoyándose en los consejos de quien sabe más que él. Shakespeare, además, le atribuye una patria en la que la desconfianza hacia el sexo femenino es tradicional. Por atavismo ante una circunstancia semejante, Otelo siente renacer en él una fórmula mágica: mujer = traición.

Las pruebas no se hacen esperar. Son tan sólo imágenes groseras que encienden la cólera de Otelo, pero bastan para que decida vengarse de quien ha cedido a los apetitos sensuales, según el relato de Yago.

Esto recuerda las figuras invocadas por Mefistófeles para divertir al Doctor Fausto; como ellas, las de Yago se convierten en humo, y a cambio de ellas Fausto pierde su alma. Otelo pierde su felicidad gracias a la magia diabólica de un hombre que le muestra el mundo como él lo concibe. Escuchándolo, se deja arrastrar por el deseo de vengarse, siendo ya incapaz de razonar y analizar las supuestas pruebas:

> Arise, blanck vengeance, from the hollow hell! [22]
> Yield up, O love! thy crown and hearted throne
> To tyrannous hate. (3.3.448-50)

Yago, temiendo que los encantos de Desdémona puedan hacerlo desistir, se asegura de sus propósitos obligándolo a que cumpla su promesa con un juramento innecesario. Es innecesario porque ya se ha visto cuán inflexible es Otelo y cuán duro es al juzgar a los demás por creerse

---

22. Furness, *Othello*, the hollow hell) Holt White: Again in *Paradise Lost*, i, 314: 'He call'd so loud, that all the hollow deep of hell resounded.' Knight: It seems perfectly incredible that Johnson, Steevenson, and Malone should have rejected the magnificent reading 'hollow hell'; if it had failed to impress them by its power, the imitations of it by Milton should have rendered it sacred.

intachable en su conducta e infalible en sus juicios:

Like to the Pontick sea,
Whose icy current and compulsive course
Ne'er feels retiring ebb, . . .
Even so my bloody thoughts, with violent pace,
Shall ne'er look back, ne'er ebb to humble love, (3.3.454-9)

La suerte de Desdémona está irrevocablemente decidida y su presencia nada puede contra la idea que de ella tiene su marido. Otelo siente flaquear sus fuerzas; sin embargo, al hablarle, la recrimina por tener la mano cálida pues esto indica temperamento ardiente, al que hay que doblegar con prácticas piadosas y penitencia. A las instancias de Desdémona de que admita hablar con Casio, Otelo responde pidiéndole el pañuelo que le regaló. Los dos temas subsisten sin que ni una ni otro ceda, considerando ella que es un pretexto de su marido para no concederle lo prometido, y Otelo comprueba que no puede presentarle su esposa el pañuelo por habérselo dado a su amante, ni se preocupa por disimular el deseo de proteger a Casio.

En este momento definitivo, Otelo afirma que el pañuelo tiene propiedades mágicas. Es un talismán con el cual su madre pudo retener el cariño de su marido; fue tejido por una sibila que contaba doscientos años de vida y fue teñido con corazones momificados de doncellas. Afirmar sin duda alguna hechos sobrenaturales, revela una mentalidad ingenua e imaginativa. Otelo conquistó a Desdémona porque sus aventuras estaban

revestidas de los ricos adornos de su fantasía; pero no dichos con la frialdad del que trata de impresionar, sino con la sinceridad del que cree en la existencia de un mundo mitológico.

Yago ha ganado mucho terreno cuando vuelve a encontrar a su víctima, mas no por eso relaja la tensión, entra de lleno al asunto, asediándolo con imágenes lúbricas; y después de este preámbulo vuelve a mencionar el pañuelo, tema fatídico por las asociaciones que le ha dado, y Otelo se revuelve en el potro del tormento. La disputa con Desdémona le había producido tal confusión interna que la insistencia de Yago es irresistible e intolerable:

By heaven, I would most gladly have forgot it:
Thou said'st —O! it comes o'er my memory,
As doth the raven o'er the infected house,
Boding to all—, he had my handkerchief. (4.1.19-22)

De la tenue substancia de una prenda extraviada Yago fabrica con la fuerza de su palabra un arma mortal, una prueba irrefutable, un estado de ánimo en que Otelo se compara a una casa contaminada, circundada de cuervos listos para el macabro festín. Es una de las imágenes más dolorosas y vívidas del desquiciamiento moral de un hombre. Después de ella una palabra equívoca lo hace balbucir en forma incoherente y caer por tierra.

Otelo se levanta convertido en un salvaje dominado por los más bajos instintos, procaz y vengativo. Ha descendido el último escalón que lo se-

paraba de Yago, queda a su nivel espiritual y a sus órdenes, pues es su único consejero en medio de tanta falsedad. El consuelo que lo sostiene es su próxima venganza:

> I will be found most cunning in my patience;
> But —dost thou hear?— most bloody. (4.1.91-2)

Oída la confesión de Casio sobre sus supuestos amores con Desdémona y lleno de oprobio al saberse objeto de mofa y escarnio, quisiera matar a Casio durante nueve años seguidos para calmar su sed de venganza, su amor propio herido. Recordando cuán orgulloso se mostrara de su noble cuna y con cuanta reticencia hablaba de renunciar a su libertad casándose, se aprecia la magnitud de las heridas que le inflige Yago.

> Get me some poison, Iago; this nigth: I'll not expostulate with her, lest her body and beauty unprovide my mind again. (4.1.215)

El diálogo que tiene con Desdémona no aclara nada, convencido como está de su culpabilidad y su cinismo. Si es capaz de haberle pedido que restituya en su puesto a su amante, también lo será de negar las relaciones que tienen. Otelo movido por sentimientos contrarios se conmueve ante la belleza de quien, aparentemente, debía darle sólo momentos de solaz y llora. Perderla es, después de haberla amado, perderlo todo; pero conservarla es imposible a menos que acepte el papel que ella le ha asignado; y vuelve la imagen recurrente:

Or keep it as a cistern for foul toads
To knot and gender in! (4.2.60-1)

Lo más puro se ha convertido en lo más abyecto, lo más noble en lo más bajo. Otelo asesina a Desdémona para purificar su amor. Lucha antes de matarla con el respeto casi religioso que le inspira su blancura marmórea y la estrangula sin derramar su sangre que habría estropeado esa apariencia de pureza.

Sólo después de haber consumado este acto parece recobrar su sentido común, y su dolor, en lugar de desaparecer, como él creía, se aumenta en proporción de su crimen:

O, insupportable! O heavy hour!
Methinks it should be now a huge eclipse
Of sun and moon, and that the affrighted globe
Should yawn at alteration. (5.2.97-100)

Emilia llama a la puerta y le da la noticia de la muerte de Rodrigo, lo cual desbarata los planes de Otelo y lo hace creer que el error se debe a la influencia de la luna que enloquece a los hombres. Desdémona lanza un débil quejido y Emilia descorre las cortinas del lecho a tiempo para oír sus palabras postreras por las que declara morir inocente y haberse suicidado. Otelo aprovecha esto último para llamarla hipócrita, puesto que él fue su verdugo. Emilia lo interroga con desesperación y al llegar Yago lo desenmascara. Otelo convencido al fin de su error recobra parte de su antigua dig-

nidad, pero el dolor lo vence; no hay para qué vivir, es un barco a la deriva:

Who can control his fate? 'tis not so now.
Be not afraid, though you do see me weapon'd;
Here is my journey's end, here is my butt,
And very sea-mark of my utmost sail. (5.2.264-7)

La magnitud de su culpa es tanta que se imagina un castigo eterno e implacable —como él se mostró en el papel de juez—:

Whip me, ye devils,
From the possession of this heavenly sight!
Blow me about in winds! roast me in sulphur!
Wash me in steep-down gulfs of liquid fire! (5.2.276-9)

Ello no obstante, al defenderse olvida sus propias reacciones y la furia vengativa que lo envileció momentáneamente al contacto con Yago. No es exacto como él se ve:

An honourable murderer, if you will;
For nought did I in hate, but all in honour. (5.2.293-4)

Recordando el bofetón dado a Desdémona y sus deseos de matar a Casio durante nueve años seguidos, el paroxismo a que lo llevó la perversidad de Yago y la forma de tratar a Desdémona como si fuese una prostituta en un burdel, son demostraciones de un odio ciego y feroz. Esto que él pasa por alto, al negar que haya sentido odio, lo reconoce al pedir que interroguen a Yago:

Will you, I pray, demand that demi-devil
Why he hath thus ensnared my soul and body?
(5.2.300-1)

Antes de suicidarse hace un resumen de sus servicios a la República:

I have done the state some service, and they know't;

de sus méritos y errores:

Of one that lov'd not wisely but too well;
Of one not easily jealous, but, being wrought,
Perplex'd in the extreme;[23] (5.2.343-5)

Otelo muere dando un beso a su amada, con el que sella un amor romántico y trágico:

I kiss'd thee ere I kill'd thee; no way but this,
Killing myself to die upon a kiss. (5.2.357-8)

## Los hombres vistos por Yago

El infinito desprecio con que trata Yago a Rodrigo se manifiesta en que le habla con la confianza con que hablaría con un mequetrefe de quien nada tuviese que temer. Lo que de él codicia, se lo dice claramente y lo consigue sin dificultad:

---

23. Furness, *Othello*, Perplex'd) Walker: This word, as Shakespeare understood it, meant much more than with us. (... so vehemently perplexed her, that her fair colour decayed, and daily and hastily grew into the extreme working of sorrowfulness, & c.)

put money in thy purse,

Repetido ocho veces en cuarenta líneas se convierte en un estribillo que Yago repite, casi palmeta en mano, para asegurarse de que la débil mente de su alumno recuerde la orden dada. Ya solo, y seguro de conseguir lo que se propone, exclama:

Thus do I ever make my fool my purse;
For I mine own gain'd knowledge should profane,
If I would time expend with such a snipe [24]
But for my sport and profit. (1.3.389-92)

La victoria más fácil que se anota es, pues, la de conseguir el dinero, que tantos esfuerzos le cuesta a Celestina y por la que ésta muere al fin; para Yago, es materia secundaria y a la que no dedica su imaginación ni un momento.

Revisando el mundo de Yago, por dondequiera que se le vea parcial o totalmente, es el mundo de la picaresca. Apenas concede que alguien tenga virtudes las empaña al punto adjudicándole deseos y pensamientos que lo envilezcan y lo uniformen con el resto de los habitantes de ese mundo tan suyo. Sólo entendiendo el concepto que tiene de la vida —este personaje clave de la obra— se puede entender el conflicto que crea al chocar con los conceptos que del mundo tienen los demás personajes y que difieren diametralmente del suyo.

---

24. Furness, *Othello,* snipe) Steevenson: *Woodcock* is the term generally used by Shakespeare to denote an insignificant fellow; but Iago is more sarcastic, and compares his dupe to a smaller and meaner bird.

El conflicto se crea precisamente porque Yago no vive rodeado de seres semejantes a él, como Celestina, en una atmósfera donde no hay una señalada oposición y, por tanto, no existe un verdadero conflicto dramático.

Yago tiene la audacia, la imaginación y la voluntad de poder necesarias para salir victorioso en arriesgadas empresas; y si al final es vencido, es después de haber derrotado a cuatro contrincantes y destruído a Desdémona.

## Miguel Casio visto por Yago

La opinión que Yago tiene de Casio es la de que es un don Juan.

He hath a person and a smooth dispose
To be suspected; framed to make women false.
(1.3.403-4)

Yago insiste en las cualidades que adornan a Casio para suscitar celos en Rodrigo, y que éste lo considere como un rival peligroso al que hay que suprimir. Aparentemente, el motivo que tiene para odiar a Casio es el mismo que le impulsa contra Otelo:

For I fear Cassio with my night-cap too, (2.1.319)

En realidad, es la envidia que siente por el puesto que ocupa y que tanto codicia Yago y por

las mismas cualidades que, como todo lo que poseen los demás y él desearía para sí, trata de envilecer.

the knave is handsome, young, and hath all those
requisites in him that folly and green minds look after;
(2.1.251)

Como también admite las cualidades de Desdémona, a pesar suyo, al planear su muerte. ¿Qué beneficio le traerá la desaparición de Casio? La de suprimir a una de las personas que más incitan en él "the green-eyed monster", llámese éste celos o envidia. Yago razona partiendo del supuesto que, haciendo desaparecer a las personas que lo acosan exhibiendo ingenuamente las cualidades que él nunca podrá poseer, sentirá un gran alivio. No lo logra porque estos enemigos de su paz espiritual parecen multiplicarse; y la bondad se reproduce a la manera de la hidra mitológica. Cada cabeza cercenada es substituída por otras dos. Al final es derrotado por aquellos que, como Casio, lo atormentan:

He hath a daily beauty in his life
That makes me ugly; (5.1.19-20)

El modo en que destruye la buena fama de Casio es semejante al que emplea para minar la de Desdémona, esto es, le atribuye los pensamientos y deseos que tendría él si estuviera en su lugar, y los da por hechos. ¿Qué desearía Yago si tuviese el atractivo físico, los buenos modales y el puesto

de Casio, tan cercano al trato de Desdémona? Aprovecharía esas circunstancias para enamorarla y formar un "triángulo" favorecido por la diferencia de edades que median entre Otelo y su subordinado. Esperaría pacientemente a que el fuego de la luna de miel se extinguiera poco a poco, para ofrecerle un nuevo interés, que sería bien recibido porque no ofrecería riesgos y, en cambio, sería completamente opuesto al de su marido. Si se recuerda que Yago sólo concibe el matrimonio de Desdémona con Otelo como un deseo de ésta de experimentar fuertes sensaciones; es natural que siguiendo con este razonamiento, deduzca que pronto se cansará de él y que persiguiendo nuevos placeres prohibidos, caerá en brazos de un amante que difiera en todo del anterior. Tan irrefutable le parece su lógica, que ante los crédulos oídos de Rodrigo, lo afirma no sólo para convencerlo sino porque, por momentos, Yago es víctima de sus propios embustes y es el primero en creerlos:

the woman hath found him already (2.1.255)

Apenas lo deja Rodrigo, continúa en un monólogo el mismo razonamiento:

That Cassio loves her, I do well believe it;
That she loves him, 'tis apt, and of great credit:
(2.1.298-9)

Acusar a Casio de un sentimiento que es imposible —según Yago— que no abrigue, es una

tarea fácil cuando el interlocutor es un ente sin malicia como Rodrigo; pero acusarlo ante el general en jefe, señor de vidas y haciendas en una isla lejana, y físicamente temible, es empresa arriesgada. Un solo descuido puede costarle a Yago la vida, pero los triunfos logrados con Brabancio y con la destitución de Casio, lo han envalentonado. Por otra parte, la idea de torturar a Otelo es manjar exquisito del que no puede privarse. Sin embargo, toda su acusación se funda en pretender callar un secreto terrible, que muy a su pesar se trasluce en leves insinuaciones, en el énfasis dado a las palabras o en vagas generalizaciones impersonales:

> Cassio, my lord? No, sure, I cannot think it
> That he would steal away so guilty-like,
> Seeing you coming. (3.3.37-9)

Más adelante, siguiendo su táctica de mentir diciendo la verdad, afirma:

> For Michael Cassio,
> I dare be sworn I think that he is honest. (3.3.124)

Cuando ha tenido cuidado de que todas sus palabras precedentes desvirtúen esta afirmación, que es cierta. Habiendo insinuado la duda en el ánimo de Otelo, poco importa que las acusaciones sean tan sólo un sueño, tienen el viso de la verdad y eso basta para que tengan la fuerza de una acusación comprobada. Con lo cual logra la orden que desea:

> My friend is dead; 'tis done at your request: (3.3.475)

## Otelo visto por Yago

Otelo es presentado por Yago como él acostumbra ver a hombres y mujeres: lascivo y dominado por la sensualidad. El matrimonio de Otelo y Desdémona es, para él, la unión de un sátiro y una prostituta. Esta descripción enfurece a Brabancio, quien después de escuchar a Yago decir:

> an old black ram
> Is tupping your white ewe. (1.1.88-9)

no es capaz de pensar en ellos sino recordando esta vívida imagen, y la dignidad de ambos en su defensa ante el Senado, no logra borrarla. Maldice la hora en que engendró a Desdémona, y se aleja de su hija como de una hierba maligna que hubiese permanecido oculta hasta ese momento, en que revela su verdadera naturaleza. Yago triunfa de su primer adversario con la fuerza sugestiva de sus palabras. Ante Brabancio la caballerosidad de Otelo queda vencida por la calumnia.

El motivo que ha encendido el odio que mueve a Yago contra Otelo y que justifica su proceder, es haber nombrado a Casio su lugarteniente, prefiriéndolo al propio Yago, el cual ha comba-

tido con denuedo a su lado en muchas batallas y por quien abogaron personas encumbradas:

> But he, as loving his own pride and purposes,
> Evades them, (1.1.12-3)

Con lo cual cometió una injusticia que Yago no olvida y teniéndose, como se tiene, por muy superior no sólo a Casio sino al resto de sus semejantes, se puede medir la profundidad de la herida que recibe su vanidad con este acuerdo.

Contra Desdémona, cree justificar su inquina, admitiendo como ciertas las relaciones, que nadie conoce excepto él, entre Otelo y Emilia. Pero que siguiendo fiel a sus propios razonamientos no puede menos de aceptar. De lo contrario se vería obligado a admitir que hay personas capaces de fidelidad, respeto, amor, etc., y esto es, para él, inadmisible; luego debe vengarse, no porque se haya decepcionado de su mujer, sino porque se ha atrevido a burlarse de él, y ello le produce una tortura tan insoportable como la anterior:

> For that I do suspect the lusty Moor
> Hath leap'd into my seat; the thought whereof
> Doth like a poisonous mineral gnaw my inwards;
> (2.1.307-9)

Estos pensamientos obran en Yago como minerales venenosos que le corroen las entrañas. Es natural que desee que el causante de todos sus males comparta sus tormentos, en la misma forma e intensidad. Su ley es la que practica la mayor

parte de los mortales, "ojo por ojo y diente por diente". No hay razón alguna para tenerlo por un engendro infernal, como tantos críticos lo han hecho.

Casi a pesar suyo, reconoce en Otelo aquello que es motivo de envidia y no de admiración:

> Another of his fathom they have none,
> To lead their business; (1.1.153-4)

La franqueza y falta de malicia de Otelo, como de Desdémona, son señales de estupidez que deben ser aprovechadas por él:

> The Moor is of a free and open nature, . . .
> And will as tenderly be led by the nose
> As asses are. (1.3.405-8)

Yago convence a Otelo de la culpabilidad de Casio, presentándole su propio pensamiento, enunciado primero en un aparte:

> (The Moor) thinks men honest that but seem to be so,
> (1.3.406)

y luego, en diálogo con Otelo:

> Men should be what they seem;
> Or those that be not, would they might seem none!
> (3.3.127-8)

El arte de convencer a los demás radica en la cualidad mimética de su pensamiento, dando la impresión de que el razonamiento es cierto porque se asemeja al del oyente, y la diferencia es

tan sutil que pasa inadvertida aunque cada vez la suministra en mayor cantidad. ¿Cuál es esa diferencia si las palabras parecen corroborarse mutuamente? Es el tono de duda que les da durante ese primer diálogo con Otelo el que hace que al afirmar la honradez de Casio persista la duda; y lo que, antes, hubiera tenido un significado único, ahora, se desmorona como una roca pulverizada en mil fragmentos; sembrando, así, el desconcierto en quien jamás había sentido el vértigo de asomarse al abismo en que realidad y apariencia se mezclan y confunden.

Perplejo en extremo Otelo se deja guiar por Yago, sintiéndose incapaz de tomar el mando en una situación desconocida y abrumadora, en la que se cree rodeado de enemigos invisibles, disfrazados de fieles servidores. El estaba acostumbrado a luchar contra soldados, mas no contra quimeras; y así preparado el terreno a la duda, Yago con su habilidad excepcional, maneja el timón que le ha encomendado su víctima y lo dirige hacia alta mar. Ahora están en los dominios de Yago y los papeles se han mudado: Yago ordena, Otelo obedece. La única cosa segura en ese mar de confusiones en que sumerge a Otelo, es la malicia; su credo puede resumirse en un proverbio popular aceptado no tan sólo por figuras diabólicas, sino por ciudadanos honrados y prósperos: "Piensa mal y acertarás." Como de un clavo ardiendo, Otelo se aferra a esa única posibilidad que la magia sofística le ofrece como salvación.

Yago cumple al pie de la letra la promesa hecha a sí mismo:

> yet that I put the Moor
> At least into a jealousy so strong
> That judgment cannot cure. (2.1.312-4)
> And practising upon his peace and quiet
> Even to madness. (2.1.322-3)

Una vez que lo ha logrado, le presenta la imagen que de él debe tener su esposa, esto es, la que Yago desearía que tuviese Desdémona:

> Her will, recoiling to her better judgment,[25]
> May fail to match you with her country forms
> And haply repent. (3.3.236-8)

Logra con eso varias victorias a la vez. El que ha envidiado la apostura de Casio, le comunica a Otelo la desesperación de carecer de ella. Casio, de resultas de ello, se vuelve aún más sospechoso por ser hermoso; y el amor de Desdémona pierde de súbito la estabilidad y queda al nivel de un capricho pasajero.

Los efectos del veneno suministrado en dosis cada vez más grande produce esa sensación de tormento insoportable, peculiar de esta tragedia, tanto al personaje como al espectador. Trescientos versos después de haber insinuado Yago la primera sospecha, observa admirado de

---

25. Furness, *Othello*, will) Ritson: The expression means, inclinations or desires most foul, gross, and strong-scented.

su propia obra, los estragos causados, en su famoso monólogo:

> Not poppy, nor mandragora,
> Nor all the drowsy syrups of the world,
> Shall ever medicine thee to that sweet sleep
> Which thou ow'dst yesterday. (3.3.331-4)

Dueño ya del terreno, da rienda suelta a su imaginación, como no lo ha hecho ni con Brabancio, ni con Rodrigo, porque no podían éstos darle el intenso placer que experimenta venciendo al más poderoso y afortunado de sus rivales, y por ello, más odiado que los demás.

Cuando Otelo yace tendido, Yago experimenta la embriaguez del triunfo, es para él la mayor prueba de su propia superioridad intelectual:

> Thus credulous fools are caught; (4.1.46)

En el paroxismo de su victoria, se entiende que haga alarde de sus extraordinarias facultades inventivas y sin pensar siquiera en lo peligroso del juego, se dispone a darle a Otelo la prueba que se convertirá en la sentencia de muerte de Desdémona. Así, le pide a Casio que regrese y a Otelo, que los escuche sin ser visto, mientras él interroga mañosamente a Casio para arrancarle la confesión que desea oír Otelo; pero si la confesión es falsa, la sentencia de muerte no lo es.

## Yago visto por sí mismo

Cuando Yago, al final, se niega a responder las preguntas de sus jueces está en su derecho, ya que durante toda la obra no hace sino revelarnos sus pensamientos, sentimientos e impulsos más recónditos.

Su egoísmo es patente. Los hombres, para él, se dividen en dos clases: los que siguen fielmente a sus amos como borricos que piden un poco de paja por toda recompensa, y los que:

Keep their hearts attending on themselves,
And, throwing but shows of service on their lords,
Do well thrive by them, and when they have lin'd their coats
Do themselves homage: these fellows have some soul;
And such a one do I profess myself. (1.1.51-5)

Si su egoísmo pudiera haber sido satisfecho con dinero nada más, se habría reducido a despojar a Rodrigo; pero es de tal naturaleza, que le es insoportable la felicidad ajena, y ello lo mueve a valerse de Brabancio para dañar a Otelo:

though that his joy be joy,
Yet throw such changes of vexation on't
As it may lose some colour. (1.1.71-3)

Congruente con los dos planes de acción señalados, decide servirse de los demás en provecho propio, trocando en vileza las virtudes ajenas:

So I will turn her virtue into pitch,
And out of her own goodness make the net
That shall enmesh them all. (2.3.369-71)

Es un hombre profundamente insatisfecho de su suerte, y movido por bajas pasiones, entre las que predomina la envidia, "the green-eyed monster". Esta da el tono a todas sus relaciones humanas y se alberga en lo íntimo de su alma; hace latir su corazón y se escucha en cada sílaba que profieren sus labios. El mundo lo ve Yago con esos "verdes ojos" que lo empañan todo. La gente es ciega a sus merecimientos y prefiere a otros, muy inferiores a él, para conferirles honores, riquezas y amor. ¿No es él, acaso, superior a Rodrigo? Y, con todo, Rodrigo es quien posee riquezas. ¿No es él superior, también, a Casio? Pero es Casio el que ha sido designado lugarteniente y el que posee prendas físicas agradables. ¿No es él superior a Otelo? Sí, pero Otelo es poseedor de la jerarquía más alta y de una mujer hermosa que Yago codicia con la más exuberante lujuria, en parte, debida a su juventud.[26]

---

26. Furness, *Othello*, Act 1, sc. 3, yeares) Verplanck: the incident of Iago's youth seems to add much to the individuality and intensity of the character. An old soldier of acknowledged merit, who, after years of service, sees a young man like Cassio placed over his head, has not a little to plead in justification of deep resentment, and in excuse, though not in defence, of his revenge; such a man may well brood over imaginary wrongs. The caustic sarcasm and contemptuous estimate of mankind are, at least pardonable in a soured and disappointed veteran. But in a young man the revenge is more purely

¿Qué podía hacer sino luchar por lo que le correspondía, por recobrar aquello de que había sido despojado?

¿Qué le había tocado? Un puesto de segundón, una apariencia física desagradable, ningún patrimonio y una mujer estúpida. Realmente su caso era exasperante. Lo único que le detiene para tomar una determinación suicida es preparar su venganza. No podrán reírse de él los que con notoria injusticia lo trataron. Triunfará de todos estos obstáculos que han puesto a su paso; destruirá lo que no pueda hacer suyo, como quien incendia una ciudad que no es posible conservar; pero la suya será una venganza completa, total y él quedará a salvo de toda la confusión causada y asistirá como doliente al entierro de los que asesine en forma artera. Todos le confiarán sus secretos y lo tendrán por confidente, engañados por su honradez acrisolada, dándole armas para atormentarlos sin que puedan quejarse siquiera; pues nadie se quejaría de que se le obligue a saborear una medicina amarga, para salvarle la vida. Además, ¡es todo tan sencillo cuando se trata de manejar a unos pobres incautos! Lo hace, por otra parte, un hombre de talento excepcional.

---

gratuitous, the hypocrisy, the knowledge, and dexterous management of the worst and weakest parts of human nature, the recklessness of moral feeling, — even the stern, bitter wit, intellectual and contemptuous, without any of the gayety of youth are all precocious and peculiar.

Yago halla, pues, sumamente divertido realizar sus planes:

for while this honest fool
Plies Desdemona to repair his fortunes,
And she for him pleads strongly to the Moor,
I'll pour this pestilence into his ear
That she repeals him for her body's lust;
And, by how much she strives to do him good,
She shall undo her credit with the Moor. (2.3.362-8)

Todo está listo. La fortuna sonríe a los audaces; y Yago, después de las victorias alcanzadas, se siente confiado y seguro como nunca. Quedan en pie sólo Otelo y Desdémona. Sería imperdonable detenerse ahora que, con la destitución de Casio, puede libremente, valiéndose de su cercanía a Otelo, sin comprometerse siquiera —insinuando apenas, dudando de sus propias palabras, confesándose intolerante—, rasgar ese amor insufrible de que disfruta un asno y no él. Las palabras que pone en boca de Casio son tan suyas como la que más:

'Cursed fate, that gave thee to the Moor!' (3.3.427)

Esto que Casio dice a Desdémona en un arrebato amoroso, según el relato *verídico* de Yago, es la expresión sincera del sentimiento que tiene hacia la mujer que no puede conquistar; hacia la mujer que tiene el mal gusto de preferir a un hombre feo, entrado en años, poco instruído y sin buena educación.

Yago no es valiente. Se arriesga en empresas tan difíciles porque considera no tener adversarios que él no pueda dominar con inteligencia y con malicia. En realidad, sería halagar a los demás el creer posible ser descubierto. Sería tanto como si un actor consumado temiera un mal recibimiento del público que lo ha aplaudido frenéticamente. ¿Qué puede temer cuando los acontecimientos comprueban su indiscutible superioridad en todos los órdenes?

My boat sails freely, both with wind and stream. (2.3.66)

Es al frustrarse el atentado contra la vida de Casio cuando siente vacilar los cimientos de su propósito. Mientras Casio viva Otelo puede desenmascarar a Yago y Casio parece tener una vitalidad asombrosa, que desafía las emboscadas que se le preparan en la oscuridad. Yago lo hiere por la espalda, dejándolo inválido, pero con vida. Esto lo hace estremecerse de pánico:

This is the night
That either makes me or fordoes me quite. (5.1.129-30)

Cuando vuelve a presentarse en escena es delante de un jurado; y el fiscal es, irónicamente, la mujer que ha tratado con infinito desprecio, pero que, no obstante ser de su propiedad y no haberle dado nunca el trato de esposa, se atreve a interrogarlo, colocándolo en la inesperada situación de tener que decir la verdad. ¡Esto es inaudito! Verse acorralado, perseguido, por Otelo, halagaba su vanidad; pero serlo por una

piltrafa humana lo encoleriza y su cólera se manifiesta violentamente en insultos y órdenes de que se calle y amenazas de muerte. ¡Todo inútil! Emilia cura a Otelo, ante los ojos de su verdugo, de la locura que tan laboriosamente preparó éste. Tal parece que Desdémona muerta fuese más poderosa que viva y que ahora se defiende de su implacable adversario. ¿Para qué hablar? Las amenazas de sus jueces no lo intimidan, porque todo está perdido por la intervención de su mujer. El destino le ha jugado una treta; y si bien, le hizo perder la cabeza con sus primeros triunfos, ahora está peor que cuando se dolía de su situación con Rodrigo. ¿Quién es él sin una máscara detrás de la cual esconderse para fraguar planes y dañar sin ser visto? Es la peor derrota. Yago queda desnudo, inerme, en manos de la justicia humana que nunca ha podido apreciarlo debidamente. Yago no muere, queda en poder del arma que le conquistó sus más sonados triunfos, su propia imaginación:

> Dangerous conceits are in their natures poisons,
> Which at the first are scarce found to distate,
> But with a little act upon the blood,
> Burn like the mines of sulphur. (3.3.327-30)

Su tormento es ser víctima de sus propios pensamientos.

### *Reputación*

El valor que le da Yago al buen nombre, depende naturalmente de las circunstancias en que

él mismo se halle y del fin que persiga. Cuando Casio se duele de haber disgustado a Otelo con su conducta y de haber arruinado su reputación, Yago le niega valor a ésta:

Reputation is and idle and most false imposition; oft
got without merit, and lost without deserving. (2.3.270)

Muda completamente de opinión, cuando se trata de hacer nacer la sospecha en Otelo; y, sin señalar todavía directamente a Desdémona, sus palabras llevan una acusación implícita, cuando exclama:

Good name in man and woman, dear my lord,
Is the immediate jewel of their souls: (3.3.155-6) [27]

Teniendo asegurada ya la culpabilidad de Desdémona, disminuye considerablemente la importancia que le dio al principio de la intriga contra ella; y a la protesta indignada de Otelo que la considera obligada a defender su honor, Yago responde:

Her honour is an essence that's not seen;
The have it very oft that have it not: (4.1.16-7)

con esta generalización la incluye entre los que aparentemente gozan de una posición honorable sin merecerla.

---

27. Morozov, *Shakespeare Survey* 2, p. 88, "he calls a good name 'the immediate jewel' of the soul, but he is here obviously imitating Othello's style".

Es, pues, un arma que emplea para sus propios fines y maneja diestramente.

### *Relaciones sexuales*

Las relaciones sexuales son representadas por Yago con imágenes de copulaciones entre animales. Así describe a Brabancio el matrimonio de su hija:

you'll have your daughter covered with a Barbary horse; (1.1.111)

Esta descripción tiene tanto éxito, que con ella rompe las relaciones entre padre e hija para siempre.

Con Rodrigo continúa la misma técnica, juzgando la amistad de Casio y Desdémona a la luz de sus propios deseos:

Iago. Didst thou not see her paddle with the palm of his hand? didst not mark that?
Rod. Yes, that I did; but that was but courtesy.
Iago. Lechery, by this hand! and index and obscure prologue to the history of lust and foul thoughts. They met so near with their lips, that their breaths embraced together. (2.1.262-8)

Lo mismo hace con Otelo para desprestigiar a Desdémona. La representa en compañía de su supuesto amante, más lujuriosa que los machos cabríos, más ardiente que los monos o los lobos en celo. Y el efecto es el mismo; la imaginación

de Otelo, una vez que admite esas imágenes, no puede concebir fidelidad en su esposa; sólo existe la bacante de su mente inflamada y contra ella asesta su ira. Esta es mucho más terrible que la del padre, pues no hay quien pueda defenderla.

## Cómo se presenta Yago a los demás

La impresión que se tiene a veces de que Otelo y Desdémona deberían haber comprendido los manejos de Yago, para no caer en sus redes, es ilusoria. Esto se prueba fácilmente, omitiendo los lugares en que él se da a conocer al público y dejando únicamente aquellos en que habla con ellos. Cuando se olvida esta circunstancia, se piensa que los aspectos que el autor hace del conocimiento del público, también eran conocidos por sus víctimas.

¿Qué clase de individuo es Yago ante los ojos de los demás, hasta el desenlace final? El adjetivo que con mayor frecuencia va unido a su nombre es el de "honest". La primera vez que sale a escena junto con Otelo se disculpa con éste por no haberlo defendido de los términos insultantes en que se refirió a él Brabancio — poniendo, por supuesto, el nombre de Brabancio en lugar del suyo, pues el único que prorrumpió en obscenidades contra Otelo fue Yago.

Es importante recordar este procedimiento porque lo emplea más adelante en el relato que

hace de los sentimientos de Casio por Desdémona, poniendo el nombre de Casio en vez del suyo; de ahí que le sea tan sencillo convencer a Otelo de su autenticidad. La pasión descrita no podía perder vigor confiándola de viva voz, el interesado, a su rival; guardando, con todo, el más riguroso incógnito.

Disculpándose de haberse dominado en lugar de acometer al que insultó a su jefe, dice:

> Though in the trade of war I have slain men,
> Yet do I hold it very stuff o' the conscience
> To do no contriv'd murder: I lack iniquity
> Sometimes to do me service. (1.2.1-4)

A este servidor *fiel* y *honrado*, Otelo le confía el cuidado de Desdémona en el viaje a Chipre, pues es digno de toda su confianza. Quizá el retrato más preciso que hace de cómo ve a su subordinado es éste:

> And, for I know thou art full of love and honesty,
> And weigh'st thy words before thou giv'st them breath,
> Therefore these stops of thine fright me the more;
> For such things in a false disloyal knave
> Are tricks of custom, but in a man that's just
> They are close delations, working from the heart
> That passion cannot rule. (3.3.118-24)

La verdad sería exactamente lo contrario de lo que piensa Otelo. Sin embargo, hay muchos críticos que han tomado literalmente esta afirmación "that passion cannot rule", asegurando que Yago es un personaje frío, calculador, incapaz de sentir ninguna clase de pasión.

En esta descripción tomada al pie de la letra, el que se pinta es Otelo, pues es imposible que atribuya maldad a los demás quien no la tiene. Las medias palabras, gestos, ademanes y reticencias con que Yago acusa veladamente a Desdémona, tienen tanta fuerza porque Otelo las recibe como los consejos de un hombre sensato y prudente.

Cuando vuelven a encontrarse Otelo y Yago, es en una situación desventajosa para Casio, pues ha roto la disciplina y es Yago el que apesadumbrado cuenta a su jefe los hechos con *suma reticencia*:

I had rather have this tongue cut from my mouth
Than it should do offence to Michael Cassio; (2.3.223-4)
But men are men; the best sometimes forget:
Though Cassio did some little wrong to him,
As men in rage strike those that wish them best,
(2.3.243-5)

La disculpa espontánea y sincera, en apariencia, conmueve a Otelo en favor de Yago y automáticamente supone que la ofensa de Casio es mucho mayor de lo que admite su *amigo* y *defensor*. Casio, por su parte, no se siente con derecho a hablar en defensa propia, abrumado como está por haber disgustado a su jefe.

Otelo como Lear aleja de sí al que bien lo quiere, prefiriendo al más elocuente. Los sentimientos, para estos personajes como para la mayor parte de la gente, no tienen valor si no van convenientemente aderezados; y, por último, lo importante llegan a ser las palabras, que

se convierten en un fin, en la prueba irrefutable de sentimientos reales o ficticios.

> I humbly do beseech you of your pardon
> For too much loving you. (3.3.211-2)

Cuando este hombre que ha dado pruebas de serle tan adicto, tan leal y prudente, insinúa una levísima sospecha en las intenciones de Casio —quien acaba de demostrarle cuán poco le interesa respetar sus órdenes y su buen nombre— qué podría pensar Otelo sino que como es su costumbre Yago trata de disminuir la falta de su amigo; y si éste le confía sus sospechas es porque su honradez lo obliga a decir la verdad, como se señala una fogata que puede prender fuego a toda una casa, cuando se está a tiempo de prevenir el incendio. Además, Yago aparenta, sin duda, estar sosteniendo una gran batalla interna para confiarle esas medias palabras, que salen de sus labios casi contra su voluntad:

> it is my nature's plague
> To spy into abuses, and oft my jealousy
> Shapes faults that are not,— (3.3.146-8)

Es la expresión de la lucha del hombre atormentado por el conocimiento que tiene de una vileza que debe revelar y el deseo de estar, tal vez, equivocado; de quien busca la opinión de otro mejor que él para comprobar que todo es un error y poderse arrancar, así, de esa pesadilla que padece.

Estas confesiones a medias obligan a Otelo a continuar interrogándolo hasta conseguir algo más concreto:

> I speak not yet of proof.
> Look to your wife; observe her well with Cassio;
> Wear your eye thus, not jealous nor secure:
> I would not have your free and noble nature
> Out of self-bounty be abus'd; look to't: (3.3.196-200)

La razón que vence su resistencia a delatar a un amigo es superior a sus fuerzas; la fidelidad que le debe al marido ultrajado es mayor que la amistad que lo une a Casio:

> what is spoke
> Comes from my love. (3.3.216-7)

En verdad es Otelo quien, oídos los temores de su *fiel* soldado, echa a volar su imaginación contra la cual Yago lo había aconsejado con *prudencia*:

> I am to pray you not to strain my speech
> To grosser issues nor to larger reach
> Than to suspicion.
> Should you do so, my lord,
> My speech should fall into such vile success
> As my thoughts aim not at. Cassio's my worthy
> friend— (3.3.218-23)

Habiéndole sido descubierto el abismo de maldad que yace latente en cada corazón femenino, Otelo se siente acobardado frente a un enemigo desconocido por completo y que se presenta en

forma tan desconcertante. Esto aumenta las cualidades de Yago a sus ojos, pues ahora es un consejero valioso para conocer las flaquezas humanas y descubrir certeramente las más sutiles artimañas:

Oth. This fellow's of exceeding honesty,
And knows all qualities, with a learned spirit,
Of human dealings; (3.3.258-60)

Otelo, movido por el demonio de los celos, en un arrebato de furia zarandea a Yago después de contemplar a su esposa sabiendo que le es infiel. El antiguo amor y el nuevo odio que empieza a incubar en su alma se convierten en un potro de tormento insufrible. Yago debe tener la respuesta para salir de la duda que lo corroe, y trata de lograrla cueste lo que cueste. El *honrado* Yago debe soportar la furia de un loco que no admite la verdad y se queja diciendo que más le valía haber callado sin importarle el honor de su jefe:

O monstrous world! Take note, take note, O world!
To be direct and honest is not safe.
I thank you for this profit, and, from hence
I'll love no friend, sith love breeds such offence. [28]
(3.3.378-81)

Pero una vez metido en este delicado y enojoso asunto, no puede, como *hubiese querido*, po-

---

28. Furness, *Othello*, sith) Marsh points out the distinction ...*sith* belongs to logic and *since* to time, a distinction which the printers of Shakespeare were not always careful to preserve.

ner sobre aviso al tal vez ultrajado esposo; sino que debe tomar una parte más activa y convertirse, *contra su voluntad*, en espía. Entonces, y sólo entonces, le revela lo que Casio habló entre sueños y lo del pañuelo, regalo de Desdémona, que le había mostrado como un trofeo. Otelo no necesita más pruebas para ordenar la muerte de ambos. Yago, *trata* por lo menos de salvar a la infiel —aun cuando antes ha envilecido su conducta en todas las formas imaginarias—, pero Otelo no siente ya compasión, sólo desea vengarse y decide hacerlo matando a los amantes.

Pero, por si acaso Otelo tuviera aún alguna duda, o la belleza de Desdémona le hiciera cambiar de parecer, Yago aprovecha un encuentro casual con Casio y mientras Otelo escucha escondido, hace que confiese las relaciones que tiene con Blanca, y que Otelo toma como si se refiriese a Desdémona. A duras penas se contiene para no asesinarlo ahí mismo.

Ludovico, que extraña la conducta de Otelo con su esposa y el golpe que le ha dado en público, le pregunta a Yago si no ha notado antes en él algún desequilibrio mental. Yago se abstiene de responder y propone que lo observe, pues no sería *honrado* de su parte decir lo que ha visto. Así ha logrado desacreditar a Otelo, como antes a Casio, ante una autoridad que ha de vigilarlos con desconfianza.

Desdémona llama a Yago agobiada bajo el peso del golpe recibido y de acusaciones que no entiende. Otelo la ha llamado prostituta y, olvi-

dando toda cortesía, la ha golpeado sin motivo. Tal vez Yago pueda descifrar el enigma de su conducta. Yago escucha el relato con visible congoja y *no acierta* a dar otra causa que las preocupaciones por los negocios de Estado.

Emilia sospecha que Otelo ha padecido ese cambio debido tal vez a algún intrigante ambicioso, pero Yago objeta que sería *imposible* que existiera un hombre así.

Por último Otelo escucha el ruido de una emboscada y los gritos de los heridos, convencido de que Yago ha ejecutado sus órdenes exclama:

> O brave Iago, honest and just!
> That hast such noble sense of thy friend's wrong;
> Thou teachest me. (5.1.31-3)

Yago es hasta ese instante el paladín del honor, la justicia y la amistad, para quien ninguna prueba es difícil tratándose de enderezar un entuerto; y Otelo, como Macbeth, es víctima de un fraude al que sacrifica su felicidad.

Cuando al fin descubre la verdad, le es imposible entender los motivos que pudieron inducirlo a semejante aberración y busca con la mirada sus pies, esperando encontrar alguna señal diabólica que explique su conducta; pues en el mundo de Otelo el engaño y la simulación eran desconocidos y relegados ingenuamente a la esfera infernal. ¿Cómo podría entender al villano más sutil de todas las épocas?

## Yago y sus críticos

La interpretación del personaje más intrincado de la obra, Yago, ha llenado volúmenes enteros en varios idiomas. Las tesis sustentadas por los críticos ingleses, americanos, franceses y alemanes que forman la edición de *Otelo*, editada por Furness, caen por lo general en lo que A. C. Bradley llama "the usual lunacies", pues consideran justo castigo del cielo lo que acontece a Desdémona por haber desobedecido a su padre, casándose con un extranjero; y a Otelo por haber tenido relaciones ilícitas con Emilia, no confirmadas por el texto.

Fuera de éstas, Bradley divide en dos las propensiones de la crítica: la una, que lo considera como un hombre vengativo, celoso o ambicioso; un hombre movido por pasiones de una u otra naturaleza o por todas a la vez; que se siente vejado porque se le ha dado a Casio el puesto que él anhelaba. La otra, debida al Duque de Broglie, [29] a Coleridge, que supone que Yago

---

29. Furness, *Othello*, p. 451. Le Duc de Broglie "Qu'est-ce qu'Iago? Est-ce le malin esprit, ou du moins son représentant sur la terre. Alors pourquoi donner à Iago des motifs humains et intéressés? Pourquoi nous montrer en lui une basse cupidité, le ressentiment d'un injure fait à son honneur, l'envie d'un poste plus élevé que le sien?... Ces passions de bas aloi détruissent tout le fantastique du rôle; le démon n'a ni humeur ni hon-

es poseedor de una maldad inmotivada —"motiveless malignity", la llama— y, por último, a Swinburne, que lo considera como un artista desinteresado. [30]

Esta teoría, que Bradley considera más cercana a la idea de Shakespeare, tiene el inconveniente —reconocido por el mismo Bradley— [31] de hacer de este personaje una abstracción inconcebible psicológicamente.

Bradley, por su parte, opina que Yago no está movido por pasiones [32] —contra lo que creen los partidarios del primer grupo—, pero que tiene un motivo que lo impulsa a obrar —contra lo que creen los del segundo—. Este motivo es el deseo de poder, de superioridad sobre los demás. [33]

---

neur; il n'a rancune, ni colère, ni convoitise; c'est un personnage désintéressé; il fait le mal parce que le mal est le mal, et qu'il est, lui, le malin."

30. H. Granville-Barker, *Othello*, p. 160, "Swinburne, refining upon Hazlitt, calls Iago a 'contriving artist in real life', and the phrase is illuminating"; p. 161, "And Shakespeare will develop yet a further need, which an artist Iago can satisfy, of a villain pursuing wickedness for its own sake."

31. A. C. Bradley, *Shakespearean Tragedy*, p. 209, "Only he is, if not a psychological impossibility, at any rate, not a *human* being. He might be in place, therefore, in a symbolical poem like *Faust*, but in a purely human drama like *Othello* he would be a ruinous blunder."

32. A. C. Bradley, *Ibid.*, p. 224, "Why, then, in the Iago of the play do we find no sign of these passions or of anything approaching to them?"

33. A. C. Bradley, *Ibid*, p. 230, "Iago's longing to satisfy the sense of power is, I think, the strongest of the forces that drive him on."

El hecho de desechar la primera posición por considerarla sin fundamento, dado que Yago no expresa sus sentimientos en los términos convencionales de la pasión, no justifica que de ahí se pueda concluir que carece de pasiones. [34]

Hay muchas maneras de manifestar los sentimientos que no pueden tener una libre expresión, una de ellas es negándolos; esto es, un cobarde se volverá temerario; un enamorado mudará su amor en odio por despecho. Esta mudanza que padece Yago ha sido olvidada por los críticos que buscan una razón explícita de su conducta.

Siendo, como lo es, uno de los personajes más complejos de Shakespeare y más tortuosos psicológicamente, Yago siempre está en busca de motivos que justifiquen su conducta; pero sólo toca de soslayo el verdadero motivo, porque ni para él es clara la situación en que se encuentra, como tampoco lo es para Hamlet. Esto sucede con frecuencia, por otra parte, en la vida real; luego, no se puede tachar a su autor de inventar una situación inverosímil. Este motivo que lo impulsa a embarcarse en la aventura más peligrosa de su vida, está presente desde el principio de la obra. Otelo y Desdémona al efectuar su matrimonio suscitan muchas y peligrosas rivalidades que no existían, pues Yago tenía años sirviéndolo

---

34. A. C. Bradley, *Ibid*, p. 215, "He (Iago) was also unreasonable jealous; for his own statement that he was jealous of Othello is confirmed by Emilia herself, and must therefore be believed (iv, ii, 145)."

fielmente.[35] Sin embargo, en ese momento se decide a combatirlo en forma solapada:

Rouse him, make after him, poison his delight, (1.1.68)

El motivo aparente que Yago le da a Rodrigo, es que Otelo lo haya despreciado prefiriendo a Casio para el puesto que él ambicionaba; pero cuando ha conseguido ese puesto continúa arriesgándose. Luego, ese es sólo un motivo secundario. El verdadero y más profundo, el que está presente durante toda la obra es otro.

¿Cuál es esa tentación que lo arrastra inevitablemente al crimen? ¿Qué ingrediente nuevo hay en la situación? No es ciertamente Otelo por los motivos expuestos antes; ni Casio, puesto que fácilmente triunfa de él. Luego, la incógnita es Desdémona, que llega de improviso a perturbar su existencia en forma desconocida y completa.

Yago se siente atraído por una fuerza irresistible hacia una mujer que es diametralmente opuesta a él, física y moralmente. Es el descubrimiento de un mundo ignorado que no comprende, pero que lo atrae. Desdémona representa todo lo que él desprecia: bondad, generosidad, fe en los demás; por esto la incluye en su sarcástica crítica del sexo femenino. Por otra parte, su be-

35. A. C. Bradley, *Ibid*, pp. 217-8, "It may be inferred that, before the giant crime which we witness, Iago had never been detected in any serious offence and may have never been guilty of one,... but never yet meeting with any sufficient temptation to risk his position and advancement by a dangerous crime."

lleza física y el saberla inconquistable lo enfurecen, y enardecen sus deseos; de ahí que se exprese siempre con despecho cuando los recién casados viven unos momentos de felicidad.

Primero pone en peligro la consumación del matrimonio, combatiéndolo por medio de Brabancio; fracasado este intento, continúa planeando cómo dar salida a su despecho y lo consigue:

After some time to abuse Othello's ear
That he is too familiar with his wife: (1.3.401-2)

La llegada de Otelo y el cariñoso recibimiento que le hace Desdémona encienden más aún sus celos, y en un aparte dice:

O! you are well tun'd now,
But I'll set down the pegs that make this music,
(2.1.202-3)

Los motivos que se presenta a sí mismo para justificar su conducta no son suficientes para estos celos continuos, por la felicidad que tiene Otelo con su esposa. Ni el odio que abiertamente confiesa profesar a Otelo sería motivo suficiente, si se fundara tan sólo en la preferencia que éste mostró por Casio.

Si este continuo torturarse por los bienes que injustamente, según él, poseen los demás y de los que él carece, no es una manifestación de pasiones, no se podría explicar su conducta.

Shakespeare está muy lejos de presentar abstracciones en lugar de personajes humanos, movidos por pasiones y deseos inextricablemente uni-

dos. Yago, pues, es vengativo, celoso, ambicioso, cruel, deseoso de poder. Lo que han pasado por alto sus críticos es el motivo que lo lleva a poner en peligro su vida; y que de no haber aparecido en su existencia, ésta habría sido vulgar, pero sin sobresaltos: la atracción que sobre él ejerce Desdémona.

Según la opinión de H. Granville-Barker y de A. C. Bradley, Yago no siente ningún odio contra Desdémona y es un triunfo gratuito el que logra con su muerte.[36] En verdad su intriga va dirigida contra ella desde el comienzo de la obra, como fácilmente puede comprobarse. La muerte de Casio es necesaria porque debe suprimir a un posible enemigo:

> if Cassio do remain,... the Moor
> May unfold me to him; there stand I in much peril.
> (5.1.18, 21)

pero, en realidad, es secundaria para sus planes de convertir a Otelo, de amante en verdugo.

Es a Desdémona a quien destruye con saña implacable en la mente de Otelo; a ella a quien golpea y a quien insulta por medio de quien más dolor le puede causar; y a quien finalmente estrangula, con las manos de Otelo:

---

36. H. Granville-Barker, *op. cit*, p. 100, "to have Desdemona humiliated there too, and imploring his help, is an unlooked-for pleasure. He savours it complacently." A. C. Bradley, *op. cit.*, p. 220, "There is, for instance, not the least sign of his enjoying the distress of Desdemona."

Do it not with poison, strangle her in her bed, even the bed she hath contaminated. (4.1.219)

Es pues, imposible pensar que no le tenía mala voluntad y que su muerte es un triunfo gratuito e inesperado.

La ironía trágica de esta obra reside en que la presencia de un personaje virtuoso sea la causa indirecta de tantos crímenes. Al inspirar un sentimiento negativo Desdémona a Yago,[37] éste provoca un deseo de venganza sobre Otelo para apaciguar los celos que siente de su esposa; pero sin la presencia de ella, no es posible imaginar que Otelo hubiese perdido su serenidad de ánimo, ni que Yago se hubiese arriesgado en una empresa tan aventurada y peligrosa. Así pues, Desdémona causa la tragedia de Yago. Su presencia hace que todos den el máximo de sus buenas cualidades o de sus defectos, que se hundan o se eleven, a distancias inconcebibles.

---

37. A. C. Bradley, *Ibid*, p. 218, "(Iago) who is at last tempted to let loose the forces within him, and is at once destroyed."

Esta tentación que lo obliga a actuar permanecerá en el misterio si se acepta la teoría de Bradley sobre el deseo de poder, pues podía haberse manifestado desde antes del matrimonio de Otelo y no fue así.

## COMPARACION ENTRE *LA CELESTINA* Y *OTELO*

Las diferencias que pone de manifiesto un estudio comparativo de estas dos obras, son varias. El que más de un siglo las separe en el tiempo, significa importantes innovaciones en el arte dramático; pues si la primera comedia que se escribió con influencia de autores grecolatinos, recién descubiertos, fue la *Cassaria* del Ariosto en 1498 —representada en Ferrara en 1508—, hasta 1604, fecha en que se escribió *Otelo*, las obras que formaban el acervo dramático de la Europa occidental eran incontables y muchas de ellas de máxima calidad. Por esto es natural que las limitaciones propias de la época de Fernando de Rojas —tales como la falta de teatros permanentes, compañías de actores, y predecesores en el difícil arte de la dramaturgia— le impidieran llegar a las cumbres que escaló Shakespeare; sin tomar en cuenta la diferencia que se establece en cualquier época, entre un escritor de talento y un ingenio superior de la literatura.

Entre *La Celestina* y *Otelo* hay muchos aspectos diferentes: el diálogo, la proporción, la estructura, el humorismo y los personajes.

El principal defecto del diálogo en *La Celestina* es que el autor repite tres o cuatro veces la misma idea, hinchándolo demasiado. Las adiciones hechas prueban que lejos de considerar tal cosa como un defecto, se complació en alargarlo aún más. Al ser representada con los debidos recortes, mejora. Cierto es que esta amplitud del diálogo puede haber sido impuesta por el gusto de la época, pero también lo era de la época isabelina. [1]

El diálogo en las obras de Shakespeare está concebido en términos necesarios a la acción, a la caracterización de los personajes, a sus conflictos internos, o a la descripción de tiempo y lugar, siempre que estén íntimamente ligados con la trama o los personajes. Los monólogos no tienen un valor lírico de arias de ópera, sino que son parte constitutiva de la estructura dramática. [2]

---

1. M. Menéndez y Pelayo, *Orígenes de la novela*, p. 120. Todos propenden a la amplificación, que era el gusto de aquel tiempo y quizá el tono habitual de las conversaciones. Moody E. Prior, *The Language of Tragedy*, p. 21. Two of the most prominent features of Elizabethan drama are, in general, a tendency toward wide narrative sweep and multiplicity of episodes, and a tendency toward richness and copiousness of language.

2. M. E. Prior, *Ibid*, p. 74. Each play (Shakespeare's plays), however, reveals the same closely integrated dramatic way of handling language, of making, that is, the diction and the imagery play an essential role in the

En *La Celestina* el lenguaje tiene una función retórica y no dramática. El autor retarda la acción, desvirtúa la psicología de los personajes, los coloca en situaciones inverosímiles; o es contrario a la situación en que están, porque da un valor primordial a la expresión de sus ideas, descripciones de costumbres y crítica social. No tiene una función y un valor dramático, como lo tiene en Shakespeare.

Cierto es que considerando la prosa de Rojas como obra literaria, es maravillosa; pero esto no quiere decir que la forma no debe mudar cuando, en vez de novela, esa obra es un drama. Croce la defiende como si fuese un desafío al estilo realista, sólo que también se coloca en ese momento como lector, no como espectador; esto es, la juzga como novela.[3] Si se conocieran otras obras de Rojas se podría saber si, con un conocimiento más amplio del teatro, continuaba escribiendo en el mismo estilo o si lo hubiese modificado de

---

scheme of necessity and probability which determines and shapes the action.

3. B. Croce, *op. cit.*, p. 219. Mirabile è in questo dramma la limpidezza, la vivezza, lo splendore della prosa che fluisce eguale dalle labbra di tutti i personaggi, p. 220. Sembra questa una sfida a tutti i precetti che chiedono che il modo e l'accento del parlare sia nei dialoghi vario secondo le condizioni dei vari personaggi, e sia appriopriato all'azione. Eppure, quando si legge la tragicomedia di Calisto e Melibea, questo stile torna spontaneo e naturale e lo si segue con diletto. Perché? Perché i precetti realistici hanno tanto poca verità quanto ne avrebbe la proibizione della forma metrica come innaturale.

acuerdo con las exigencias de la representación. Tal como queda, aislada y sin que la viera su autor sobre las tablas, más que desafío al teatro realista tiene las fallas naturales de quien escribió alejado del teatro.

*La Celestina*, es un drama representable [4] contra la opinión de Menéndez y Pelayo, [5] Gilbert Highet y Allardyce Nicoll. La causa de esta opinión es la endeble estructura dramática de esta obra, y su extensión. Si se representara en su totalidad —suponiendo que el público soportara una función en esas condiciones— tardaría por lo menos cuatro o cinco horas. Esto es, carece de proporción. *Otelo*, en cambio, no necesita ninguna adaptación, ni reajuste, porque viene de mano maestra y experimentada, para quien el arte dramático no tenía ningún secreto. Requiere, por el contrario, un conocimiento cabal del teatro, una representación de gran profundidad psi-

---

4. *La Celestina* fue representada en París en 1948 en el Teatro de la Renaissance bajo la dirección de Jean Darcante, en una adaptación de Paul Achard. Los actores principales fueron: Calixte-Jean Darcante, Melibée-Hélène Constant, y Célestine-Marcelle Geniat. En México se representó en la Sala Molière en 1953, bajo la dirección de Alvaro Custodio.

5. M. Menéndez y Pelayo, *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*, vol. II, p. 252. *La Celestina* (aun prescindiendo de la licencia de expresión) era, sin duda, obra irrepresentable dentro de las pobres y rudimentarias condiciones del teatro en tiempo de los Reyes Católicos; quizá lo es dentro de las condiciones del teatro actual, mucho más estrecho y raquítico de lo que parece.

cológica, una escenografía discreta y una dirección que no desvirtúe sus múltiples bellezas, como acostumbran desvirtuarlas los que se acercan a Shakespeare sin conocerlo.

Si por un lado, el arte primitivo de Rojas lo hace incurrir en una mezcla de géneros; por el otro, nadie ha puesto en duda que las obras de Shakespeare sean comedias, tragedias o dramas históricos. Nunca se ha propuesto la cuestión de si *Otelo* puede clasificarse como novela dramática o como drama en forma de novela. Y es que con Shakespeare la comedia y la tragedia llegan a su máximo florecimiento. El crea una forma de tragedia *sui generis* imitada durante siglos y jamás igualada: la tragedia shakespeariana.

En *La Celestina* hay una mezcla de elementos medievales y renacentistas propia de una obra de transición. Es una sucesión de escenas de acción lenta, con falta absoluta de concentración dramática y de tensión.

La práctica de adornar sus escritos con citas, traducciones y máximas, es propia de los escritores contemporáneos de Rojas y de Shakespeare. Pero Rojas usa de ella para dar belleza al lenguaje, sin preocuparse de que le reste flexibilidad a la acción y la entorpezca, falseando además la índole de los personajes, que parecen tener todos la misma cultura y formación intelectual; mientras que Shakespeare, si bien, tiene presentes algunos discursos de Séneca —en el ciclo de tragedias romanas, para dar un solo ejemplo—, los

modela y funde a su antojo y brotan de los labios de sus personajes, con naturalidad.

Las escenas humorísticas, en Rojas, tienen un sabor crudo; más del gusto medieval que de autores que suavizaron y educaron al público haciéndole gustar de un humorismo menos procaz, de situaciones y personajes complejos y de la belleza de la palabra.

En *La Celestina* no hay propiamente un conflicto interno grave en ninguno de los personajes, puesto que cada uno de ellos se propone un fin único y lo consigue. El goce que les produce es de poca duración; pero la pérdida del mismo no entraña una lucha espiritual, una angustia que desgarre en forma insoportable, peor que cualquier tortura física, la mente de los protagonistas, como ocurre en *Otelo*, en particular, o en toda verdadera tragedia. [6]

Los celos no son el problema principal que Shakespeare presenta en *Otelo*, como se cree, sino la incapacidad de los humanos para entenderse. Cuando en esta Tragedia de Errores [7] que es *Otelo*, se mezclan la maldad, las flaquezas hu-

---

6. Moody E. Prior, *op. cit.*, p. 96. "In tragedy, the course of the action involves the character essentially, so that those qualities without which the character could not be realized at all are directly challenged and brought to a critical test."

7. F. L. Lucas, *Tragedy*, pp. 104-5. "The essence, then, of Aristotle's theory of the tragic plot is this. At its best, tragedy is the story of human blindness leading human effort to chekmate it self — a Tragedy of Error."

manas y la incomprensión, aun cuando cada personaje va en busca de su propia felicidad, lo que halla es miseria y dolor. Dolor que eleva o rebaja espiritualmente a los que lo padecen.

Así pues, la designación que Rojas dio a su obra, en 1502, de tragicomedia, se debe a que le pareció más apropiado llamarla así, por el final; pero no es una tragedia, en realidad, porque no existe un conflicto trágico y los personajes son semejantes a los de las comedias. La tragedia requería personajes de regia alcurnia, regla que en el Renacimiento fue muchas veces substituída por personajes de extraordinario valor individual, aunque de humilde cuna como Tamburlaine (Tamerlán) y el doctor Fausto, o bien personajes en que se unen ambas condiciones, predominando la segunda, como en Hamlet, Otelo, Lear y Macbeth. Rojas presenta personajes de elevada posición social en Calisto y Melibea, pero sin valor espiritual, ni ambiciones, ni valor personal e intrínseco que los coloque por encima de los demás.

La muerte de Calisto, Sempronio y Pármeno es accidental; la de Celestina, fácilmente evitable, así como la de Melibea. No produce tensión, ansiedad, ni dolor, sino indiferencia como suele acontecer con la comedia. Cuando Desdémona sucumbe, en cambio, algo nuestro muere con ella y participamos de la culpabilidad y desesperación de Otelo, de su sentimiento de hallarse frente a un destino inescrutable y despiadado, de haber perdido algo de inapreciable valor. La muerte les llega a los primeros por casualidad; a los segun-

dos, por causas bien definidas, aunque la fundamental permanezca indescifrable, pues para desentrañarla deberíamos conocer el significado de nuestra propia vida.

El hecho de que Shakespeare escribiera teniendo en cuenta que sus obras iban a ser representadas por niños en los papeles femeninos —como se acostumbraba en su época— fue causa, en parte, de que en éstos no se recurra a sus atractivos sexuales para seducir a los que desean conquistar; pues habría creado una situación embarazosa, tanto para los adolescentes que tenían a su cargo los papeles femeninos, como para los actores adultos que debían formar la pareja. Así la sensualidad de Cleopatra la conocemos, por Enobarbo; y la belleza de Desdémona, por Otelo. Las enamoradas se unen con sus amados en el plano de la poesía y no de la atracción sexual, [8] a diferencia de Rojas, quien habría creado un problema si hubiese intentado llevar a escena su obra. Esa libertad de expresión de que él usa en materia erótica, existía en el género narrativo, no en las representaciones.

El idilio que en Rojas está subordinado al fin didáctico, y expresado en palabras y situaciones propias de una farsa, por su crudeza, está

---

8. M. M. Reese, *Shakespeare His World and His Work*, p. 157, "with great delicacy and skill Shakespeare contrived that his heroines should meet their lovers on the plane of poetry and wit, rather than on the plane of sex; where sex could not be avoided, it was relegated as far as possible to the formal embrace and report of a third person."

más cerca del *Decamerón*, que del romanticismo de Romeo y Julieta, con el que se le ha comparado. Mientras éstos se entregan al más apasionado duo de amor y arrastran al público en alas de la poesía a otras latitudes, las escenas en el jardín de Melibea tienen una sensualidad terrenal. Menos aún podría compararse el amor de Desdémona y Otelo, con la pasión superficial de Calisto y Melibea.

Pero volviendo a las diferencias de época, Rojas semeja un compositor escribiendo en un medio ambiente que carecía de orquestas; mientras Shakespeare tiene a su cargo la creación de obras para la mejor orquesta de su tiempo. The King's Men era, efectivamente, la más reputada compañía teatral de Londres y disponía de un artista excepcional, Richard Burbage. Ningún artista, después de él, ha logrado tener buen éxito en todos y cada uno de papeles tan difíciles como Hamlet, Otelo, Lear y Macbeth, que fueron escritos para él.[9] La representación ma-

---

9. M. M. Reese, *op. cit.*, p. 248. "It is no sentimental exaggeration to say that Burbage must have been the finest actor who ever lived, for Lear and Hamlet, Othello and Macbeth are the proof of it: the subsequent history of the theatre does not record a single actor who has been able to make a success of all four of these roles, let alone an actor for whom four such roles could have been written."

Esto no implica que, si pudiéramos trasladarnos a la época isabelina preferiríamos la manera de representar de Burbage a las que conocemos, por ejemplo, a la de Laurence Olivier en Hamlet, en King Lear o en Macbeth, pues tropezaríamos con las barreras inevitables de

gistral de Burbage fue un estímulo constante para Shakespeare, quien pudo crear con absoluta libertad, sabiendo que sus personajes serían interpretados con inteligencia y sensibilidad artística. Rojas nunca pudo ver su obra representada; existió en una sola dimensión, la escrita, que no es la propia de una obra teatral.

La función didáctica, que es tan importante en Rojas no lo es en Shakespeare, porque si el primero subordina todo al deseo de esclarecer su mensaje de cualquier posible duda, el del segundo es tan intrincado que, como a la Biblia, cada quien puede darle la interpretación que quiera, y le parezca acertada. Esto se debe a que Rojas predica su credo a lo largo de la obra, y a que castiga a sus personajes haciendo ver que mueren por su codicia desordenada, por sus pasiones irrefrenables y que lo único cierto es el dolor y la muerte. Es una visión simplista y negativa. Naturalmente que mientras más reducido es el ámbito de visión y comprensión de una persona, los remedios que puede imaginar son igualmente categóricos y precisos. Es tanto como recomendar una sangría como remedio infalible para todos los males del género humano. Shakespeare entiende claramente que no hay enfermedades sino enfermos, que cada individuo es un caso particular, que aunque es muy cómodo clasificar a las personas e imaginar que siguen determinada conducta de acuerdo con el tipo a que pertenecen (sean

---

las distintas convenciones teatrales, las diferencias fonéticas, etc.

las impuestas por la clasificación de los humores en biliosos, flemáticos, sanguíneos, o coléricos, o las impuestas por una moral elemental en buenos y malos) no deja de ser una arbitrariedad, porque en la realidad lo que se encuentra es una amalgama inextricable de ellos, en proporciones cambiantes e indefinidas y con muchísimos otros ingredientes más, que sería pueril querer clasificar y reducir a un sistema. ¿Cómo dar un remedio seguro en todos los casos? ¡Imposible! Shakespeare no da consejos, presenta un caso particular, sin pretender derivar de él una enseñanza única. Todo lo que es complejo y toca en las profundidades de la vida rehusa la simplificación.

La tradición de las moralidades medievales que tenían como fin recordar que a todos nos espera la tumba y que los placeres y la riqueza son humo y vanidad, es muy clara en Rojas. Shakespeare la modifica y adapta según la situación y el personaje; para Otelo la muerte es una liberación de una vida insoportable, para Yago el quedar con vida es peor que la muerte, y para Desdémona es un sacrificio inmenso que trata de evitar hasta el último momento.

La actividad dramática que existía en el Londres isabelino, la calidad de los actores que formaban las compañías, la afición al teatro que existía en todos los sectores de la sociedad, nobles, y artesanos; iletrados, y humanistas; la libertad con que expresaban su aprobación o disgusto, las censuras constantes de los críticos y de los purita-

nos —además de las inquietudes y padecimientos causados por la plaga, las guerras y las ambiciones y revueltas de carácter político— formaron un medio ambiente propicio para que, en medio de esta ebullición, Shakespeare escribiera para un público preparado por el lirismo de Marlowe, la estructura dramática de Kyd, la prosa de Lyly y las delicadas heroínas de Green.

Es patente que Rojas escribió con visibles desventajas técnicas y que no es razonable compararlo con el más grande dramaturgo de todos los tiempos, si no fuera porque no se ha rectificado la afirmación hecha por una autoridad en las letras españolas no intentaría yo probar lo contrario.

M. Menéndez y Pelayo, "su sabia y magistral contextura, que puede servir de modelo al más experto dramaturgo de cualquier tiempo." [10]

Esto no obstante, no es obstáculo para que más adelante mude de opinión:

"Si por la perfección de los caracteres está *La Celestina* a la altura de las obras más clásicas de cualquier tiempo, no puede decirse lo mismo respecto al arte de composición, en que el poeta no puede menos de pagar tributo a la época primitiva en que escribía." [11]

Si omitimos lo relativo a la "perfección de los caracteres", la última cita es más apegada a

---

10. *Orígenes de la novela*, p. 25.
11. *Ibid.*, p. 106.

la verdad. Los personajes de Rojas pertenecen a los tipos que abundan en las comedias latinas: criados intrigantes, prostitutas, terceras y rufianes, etc. La costumbre, que Horacio apoya en su *Arte poética*, de usar tipos, facilitaba la tarea del dramaturgo, quien podía echar mano de los conocidos. Además de los ya mencionados había el galán enamorado, el padre viejo e irritable, el soldado fanfarrón, y otros. Una vez en escena el público reconocía inmediatamente los tipos usados por el autor y se procedía sin tardanza a complicar la trama por medio de incidentes fortuitos y coincidencias. A esto se debe que Rojas no se tome la molestia de darnos a conocer a sus personajes, ni de motivar sus acciones. [12] Shakespeare sólo usaba de esos tipos al principio de su carrera, por ejemplo, en *The Comedy of Errors*, escrita en 1591. Luego se adentró en los problemas de la caracterización, en tal forma que el número de personajes creados por su pluma con rasgos indelebles no ha sido superado en cantidad, ni en calidad, ni en complejidad. Los innumerables estudios que han motivado llenan bibliotecas enteras y aún no se ha dicho la última palabra.

---

12. Edwin Muir, *The Structure of the Novel*, p. 56. "We know the characters immediately and altogether, because at the start they behave typically, as their generalised selves, and there is nothing for them but to keep on doing so."

Esto que dice Muir respecto a los personajes típicos, que lo son porque no evolucionan, es lo que ocurre a los de *La Celestina*.

Difícil es sostener la opinión de Menéndez y Pelayo, quien afirma que los personajes están individualizados por el[13] lenguaje cuando las expresiones procaces fluyen de los labios de los personajes de elevada posición social, por igual que de los de las rameras; y los criados, en cambio, usan terminología escolástica.

En verdad los personajes de Rojas están tan poco diferenciados psicológica como lingüísticamente.[14] Todos participan de una semejanza notable y tienen reacciones similares. No deja de ser una exageración más el que se le compare con el dramaturgo inglés.

Es cierto que en Shakespeare abundan las expresiones procaces; pero, a diferencia de Rojas, las usa para expresar la psicología de sus personajes y como índice de depresión y amargura. Cuando Hamlet u Otelo insultan a sus amadas, cuando Lear maldice a sus hijas y las condena a la esterilidad, es porque aquéllos y éste han perdido la fe en la virtud de ellas; porque han sido defraudados en lo que más querían y están en el máximo grado de desesperación. La carencia de aspiraciones ideales o la pérdida de ellas trae como consecuencia psicológica el expresarse en

---

13. M. Menéndez y Pelayo, *ibid*, p. 120. "Hablan cada cual según su carácter, con la expresión exacta, precisa, impecable."

14. M. Menéndez y Pelayo, *Estudios y discursos*, p. 251. "El don supremo de crear caracteres, triunfo el más alto a que puede aspirar un poeta dramático, fue concedido a su autor en grado tal, que sólo admite comparación con el arte de Shakespeare."

términos procaces. Esta es una fórmula que, sin pretender ser exacta, explica el uso de este recurso literario en Shakespeare.

Una comparación entre Yago y Celestina es un poco arbitraria porque la segunda tiene como único mérito literario el ser un pozo de refranes castizos; pero fuera de eso es más semejante a la nodriza de Julieta que a Yago, por su conformación moral y mental, por los fines que la mueven y por la vulgaridad que rebosa. Frente a los escasos arbitrios de Celestina, que acude a la lisonja en todo momento, los de Yago son o se antojan ilimitados. Valiéndose de la oscuridad hace una denuncia que pone en movimiento a un senador veneciano y a su gente; aparenta ser un soldado celoso de la reputación de su jefe; se gana el aprecio y la confianza de todos los que lo rodean; promueve luchas y emboscadas; finge gran pesadumbre por los desvíos de sus superiores; relata con astucia sin igual las sospechas que tiene de los amoríos ilícitos de la recién desposada y el apuesto militar; acusa a su propio jefe ante el enviado de la República Veneciana, empañando su honor; logra la deseada sentencia de muerte para Casio y convence a Otelo de la necesidad imperiosa de asesinar a Desdémona. Esto es, la tarea encomendada a Yago es infinitamente más compleja que la que lleva a cuestas Celestina, de cambiar la opinión de una doncella ingenua en favor de un galán enamorado.

Shakespeare no presenta los defectos, como es costumbre verlos, en pequeñas dosis, porque no

serían apropiados para personajes de tragedia de estatura sobrehumana.[15] Esto ha confundido a los críticos, al grado de decidirlos a pensar que Yago es la encarnación del demonio y no un hombre. El problema radica en que los críticos que así opinan parecen haber olvidado que la técnica empleada por Shakespeare de dar dimensiones enormes a los rasgos característicos de sus personajes es parte inherente de su estilo, de su manera de crear y de su época. Comparándose con esos personajes han decidido que nadie es capaz de tanta maldad; por tanto, Yago debe de ser una ficción literaria. La desproporción entre la conducta que se estima normal y la que presenta un artista es la misma que la que hay cuando se contempla un objeto por un extremo y otro de unos binoculares. Se tiende a disminuir las propias faltas hasta no verlas; mientras Shakespeare las presenta sin velos, ni miopía, sin temor y con un conocimiento casi perfecto de las humanas flaquezas. Yago no sólo se halla encarnado en todos los traidores, sino que es un ingrediente constante en la composición espiritual humana.

15. F. L. Lucas, *op. cit.*, p. 106. "Of the characters of tragedy Aristotle stipulates that they must be good (but not perfect)"; p. 108, "in the different sense of virtue, as strenght and intensity of character rather than purity of soul, Aristotle's words are not without their force." p. 109, "under the influence of Machiavelli and Seneca, the characters of many Elizabethan plays are so far from being good, that the hero and the villain become one and the same; in fact, Marlowe and Marston, Webster and Chapman, provide strange anticipations of the super-man 'beyond good and evil'."

El sentir como una injusticia la carencia de bienes que otros poseen y el sentir envidia por ello, es un sentimiento universal. En todos se halla un impulso destructor que se manifiesta con mayor fuerza en determinadas circunstancias y que muy pocos han logrado superarlo del todo. El quitar a los demás lo que constituye su felicidad, su buen nombre, su orgullo, o la confianza en sí mismos, es imitar a Yago que personifica en grado máximo estas propensiones psicológicas. No es menester llegar al crimen para externar la envidia que se siente de lo que se desea sin poseerlo; pero no por eso somos ajenos al sentimiento que presenta Shakespeare. Tanto es así, que críticos y público han sentido siempre una sensación de culpa [16] al ver o al leer esta tragedia, sensación semejante a la que siente Claudio cuando Hamlet le prepara la pantomima que reproduce la escena de su crimen. Y es que a todos nos afecta, pero no lo admitimos; y negamos

---

16. Furness, *Othello*, p. 447. J. F. Ducis (Othello. Représentée pour la première fois en 1792. Avertisement.) Je suis bien persuadé que si les Anglais peuvent observer tranquillement les manoeuvres d'un pareil monstre sur la scène, les Français ne pourraient jamais un moment y souffrir sa présence, encore moins l'y voir développer toute l'étendue et toute la profondeur de sa scéleratesse.

Furness, *Othello*, 5.2.65, sacrifice). Johnson: I am glad that I have ended my revisal of this dreadful scene. It is not to be endured. (I am not shrinking from saying that I wish this Tragedy had never been written...)

A. C. Bradley, *op. cit.*, p. 176, "not even excepting *King Lear*, *Othello* is the most painfully exciting and the most terrible".

que haya alguien comparable a Yago en maldad, cuando bastaría ver dentro de nuestra alma o en torno nuestro, para hallar una imagen semejante, aunque de menor tamaño. No hay pues, un mayor realismo en Celestina que en Yago, por el solo hecho de ser más fácilmente identificable con personas que se dedican a esos menesteres.

La personalidad de Yago es múltiple y compleja, mientras que la de Celestina es invariable y de una sola pieza. No sabemos más de ella al terminar la obra, que cuando se presenta en escena por vez primera. No tiene evolución, ni padece mudanzas psíquicas que nos hagan dudar de sus sentimientos. Es en esto, más semejante a los Vicios de las Moralidades y al concepto medieval de los personajes, que se dividían en buenos y malos sin suscitar nunca la duda del bando al que pertenecían. Shakespeare presenta no una versión tan arbitraria y simplificada de la humanidad, sino la inter-relación fatal de unos personajes con otros, en la que las cualidades de uno son transformados en defectos inadmisibles; la bondad es convertida en hipocresía; la presencia de una mujer sencilla hace desbordar las pasiones más abyectas de un individuo aparentemente inofensivo, y el natural recto y ponderado del marido es arrastrado a la vorágine enloquecedora del crimen. No hay una delimitación en estos personajes que traban encarnizadas luchas internas, porque su autor no permanece en la superficie de sus conmociones de ánimo, antes se adentra hasta lo íntimo de sus conflictos psíqui-

cos y los proyecta en dimensiones gigantescas. La tragedia shakespeariana está poblada de gigantes, a semejanza de las estatuas de Miguel Angel. La comedia admite figuras de estatura ordinaria. Las tragedias requieren una magnitud extraordinaria de sufrimiento, de maldad, de sacrificio y de amor; porque es la vida llevada a su máxima intensidad y para ello se requieren colosos.

El escepticismo y la aridez que hay en el alma de Rojas lo advierten Menéndez y Pelayo [17] y Ramiro de Maeztu, quien además hace a Shakespeare participar de ella indebidamente. [18] Puede

---

17. M. Menéndez y Pelayo, *Orígenes de la novela*, p. 41. "Compárese a Rojas con Cervantes... Pintores eminentemente realistas... el bachiller Rojas permaneció cruda y netamente castellano, con cierta sequedad y amargura muy ajena al tono blando y misericordioso de la sátira de Cervantes."

18. R. de Maeztu, *op. cit.*, p. 165. "El autor de *La Celestina*, en cambio, acepta estoicamente la desesperación, como una ley de la naturaleza. El mundo no tiene sentido, ni ha de esperarse que el justo prevalezca; pero al justo le queda su conciencia, y al codicioso su codicia, y al amante su amor, y aún es posible reírse un poco... *La Celestina*, en suma, es uno de los primeros libros en que aprendió el pueblo español la posibilidad de vivir sin ideales." p. 175, "En la visión de Shakespeare cuando dice: que somos en manos de los dioses como moscas en las de los niños, que por juego las matan. Pero Shakespeare encuentra un lenitivo a su pesimismo. El mundo es sólo sueño. 'Somos la tela de que los sueños se hacen, y nuestras vidillas se envuelven en letargo.' Shakespeare... no llega a su escepticismo sino al cabo de su obra. Pero Rojas... empieza en *La Celestina* donde Shakespeare termina."

tomarse en una obra como la de Rojas, sin duda alguna, las opiniones de los personajes como las del propio autor, puesto que se advierte en el estudio hecho que su preocupación es la expresión de su credo ante la vida. Pero no sucede lo propio con Shakespeare, puesto que sus personajes hablan con entera libertad y a él no le interesa hacer llegar al público un mensaje cuidadosamente preparado para que no haya lugar a duda sobre la moraleja de la obra.

Las citas que hace Maeztu, fuera del contexto no tienen sentido, ni tenemos derecho a creer que eran las opiniones personales de William Shakespeare:

> As flies to wanton boys, are we to the gods;
> They kill us for their sport. (4.1.38-9)

Estas palabras las dice Gloucester en el *Rey Lear*, después de haber sufrido una serie de calamidades; están, por tanto, de acuerdo con la situación y la psicología del personaje. No podríamos esperar sólo expresiones de optimismo en las atribuladas mentes de los personajes trágicos. Pero de eso a que sea la manifestación patente de que su autor era un individuo escéptico, hay una gran distancia. [19] Podría hacerse una recopi-

---

19. A. C. Bradley, *op. cit.*, p. 23, "a Shakespearean tragedy is never, like some miscalled tragedies, depressing. No one ever closes the book with the feeling that man is a poor mean creature. He may be wretched and he may be awful, but he is not small. His lot may be heart-rending and mysterious, but it is not contemptible. The most confirmed of cynics ceases to be a cynic while he reads these plays."

lación de citas tomadas de las mismas tragedias en que otros de sus personajes expresan su admiración del hombre, su fe en la bondad de su alma, en sus múltiples cualidades; pero basta con la siguiente:

Hamlet. What a piece of work is a man! How noble in reason! how infinite in faculty! in form, in moving, how express and admirable! in action how like an angel! in apprehension how like a god! the beauty of the world! the paragon of animals! (2.2.323)

La segunda cita de Maeztu en defensa de su tesis está tomada de *La tempestad*, pero la traducción cambia el sentido original:

We are such stuff
As deams are made on, and our little life
Is rounded with a sleep. (4.1.156-8)

"Estamos hechos de la materia de los sueños y nuestra breve vida termina en un sueño." ¿No se ha llamado a la muerte sueño? ¿No son nuestras vidas efímeras como los sueños? El tono desdeñoso que implica la traducción —empleada o hecha por Maeztu— de *vidillas* es impropia de esta obra en que predomina un tono de serenidad y reconciliación. [20]

---

20. J. Dover Wilson, *The Essential Shakespeare*, p. 142, "what is the enchanted island but Life itself, which seems so 'desert and uninhabitable' to the cynics and so green with 'lush and lusty' grass to the single-minded? It is Life also as Shakespeare himself sees it with his recovered vision; once the domain of a foul witch, but now beneath the sway of a magician who controls it

Quien pudo observar con tanto cuidado e identificarse con los sentimientos de los incontables personajes que pueblan sus páginas, no era un escéptico, sino un amante, un creyente y un admirador de sus semejantes.

Para Rojas los hombres son sensuales, codiciosos, estúpidos y faltos de aspiraciones. Shakespeare no ignora que el mal existe, y lo ha llevado con sin igual maestría y extraordinaria fuerza al teatro; pero no juzga de antemano a sus personajes como lo hace Rojas, condenándolos, castigándolos y negándoles cualidades. Shakespeare conoce aun los móviles más escondidos de la conducta y la presenta no con la rigidez y rigor de un juez, a la manera de Rojas, sino con la imparcialidad de un gran artista que descubre valor pictórico en todos los rostros y no sólo en aquellos que presentan rasgos regulares. Rojas deforma la realidad exagerando el vicio y negando la nobleza. Shakespeare admite ambos; y muchísimos otros matices, en su paleta mágica.

La comparación entre dos obras tan opuestas como *La Celestina* y *Otelo* responde no a un

---

entirely, who keeps the evil spirits in subjection and employs the good spirits to serve his ends, and so has banished fear from it," p. 144, "Is *The Tempest* a Christian play? It is surely a profoundly religious poem, and of a Christ-like spirit in its infinite tenderness, its all-embracing sense of pity, its conclusion of joyful atonement and forgiveness," p. 145, "In *King Lear* Shakespeare succeeded in showing Truth, at its bleakest and most terrifying, as Beauty; in *The Tempest* he succeeded in showing Beauty, at its serenest, most magical and most blessed, as Truth."

deseo de menospreciar las cualidades innegables de la primera, en favor de la segunda, sino al deseo de aclarar y rectificar el juicio expresado en varias ocasiones por Menéndez y Pelayo, que dado el renombre y la autoridad de que merecidamente goza, ha causado una corriente entre los críticos españoles en favor de la comparación que él establece entre Celestina y Yago, y entre sus autores.

Tal comparación es perjudicial para quien lee sin reflexionar y la acepta incondicionalmente; pues no es el papel de la crítica exponer opiniones subjetivas para halagar el patriotismo, sino examinar lo más objetivamente posible las obras de la literatura universal —que son patrimonio de la humanidad y no sólo de los coterráneos del autor— y establecer paralelos que faciliten su estudio y comprensión. Así, sería estéril destruir el valor intrínseco que tiene *La Celestina* y que ha sido motivo de muchos y eruditos ensayos, en los que se estudia pormenorizadamente la belleza de su lenguaje, los aciertos de su autor, la vitalidad de sus personajes, etc., etc. Lo que trato no es de negar sus cualidades, sino de demostrar que es insostenible una comparación de la naturaleza en que ha sido hecha por los críticos citados antes. Shakespeare, *Otelo* y Yago son infinitamente superiores, como autor, obra y personaje, a Rojas, *La Celestina* y su protagonista.

# BIBLIOGRAFIA

TEXTOS CONSULTADOS:

DE ROJAS, Fernando: *La Celestina, Tragicomedia de Calisto y Melibea*, introducción y notas de A. Millares Carlo y José Ignacio Mantecón, Editorial Leyenda, S. A., México, 1947.

———: *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, introducción de Enrique Díez-Canedo, Editorial Calleja, Madrid, 1917.

———: *La Celestina o Comedia de Calisto y Melibea*, introducción de Pedro Henríquez Ureña, 3ª edición, Editorial Losada, S. A. Buenos Aires, 1938.

SHAKESPEARE, William: *The Complete Works of William Shakespeare*, edited by W. J. Craig, Humphrey Milford, Oxford University Press, 1942.[1]

———: *A new Variorum edition of Shakespeare*, edited by Horace H. Furness, J. B. Lipincott and Co. Philadelphia, 1871. Vol. 6, *Othello*.

———

1. Todas las citas del texto de *Otelo* llevan la numeración de esta edición.

OBRAS GENERALES:

BALDENSPERGER, F.: *Bibliography of Comparative Literature.*

BRENAN, Gerald: *The Literature of the Spanish People,* Cambridge University Press, 1951.

ELIOT, T. S.: *Selected Essays,* "Four Elizabethan Dramatists", pp. 109-117. Faber and Faber, Ltd. London, 1941.

FERGUSSON, Francis: *The Idea of the Theatre,* Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1949.

HARTNOLL, Phyllis: editor of, *The Oxford Companion to the Theatre,* Oxford University Press, 1951.

HIGHET, Gilbert: *The Classical Tradition,* Oxford University Press, 1949.

LUCAS, F. L.: *Tragedy,* 5th impression, The Hogarth Press, London, 1946.

NICOLL, Allardyce: *British Drama,* 4th edition, George G. Harrap and Co. Ltd. London, 1949.

PRIOR, Moody E.: *The Language of Tragedy,* Columbia University Press, New York, 1947.

TILLYARD, E. M. W.: *The Elizabethan World Picture,* 5th impression Chatto and Windus, London, 1950.

———: *The English Renaissance: Fact of Fiction?* The Hogarth Press, London, 1952.

TREVELYAN, G. M.: *English Social History,* Longmans, Green and Co. London, 1946.

VALBUENA PRAT, A.: *Historia de la literatura española,* Gustavo Gili, Barcelona, 1937.

OBRAS SOBRE FERNANDO DE ROJAS Y "LA CELESTINA":

AZORÍN: *Los valores literarios.* Obras Completas, tomo IX. Rafael Caro Reggio. Madrid, 1921.

CASTRO, Américo: *Santa Teresa y otros ensayos,* "El Problema Histórico de *La Celestina*", pp. 193-215. Madrid, 1929.

CASTRO GUISASOLA, F.: *Observaciones sobre las fuentes literarias de "La Celestina".* Revista de Filología Española, Anejo V. Madrid, 1924.

CROCE, Benedetto: *Poesia Antica e Moderna, La Celestina,* pp. 209-222, seconda edizione riveduta. Bari, Gius, Laterza e Figli, 1943.

GILMAN, Stephen: *The Art of "La Celestina".* University of Wisconsin Press, Madison 1956.

MAEZTU, Ramiro de: *Don Quijote, Don Juan* y *La Celestina,* Col. Austral, Espasa-Calpe, 1939.

MENÉNDEZ Y PELAYO, M.: *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria,* tomo II. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Santander, 1941.

———: *Orígenes de la novela,* tomo III. Nueva Biblioteca de Autores Españoles. Bailly Bailliere. Madrid, 1910.

ROSENBACH, Abraham S. Wolf: *The Influence of "La Celestina" in the Early English Drama.* Reprinted from the "Jazrbuch der Deutshen Shakespeare-Gessellschaft", Berlin, 1903.

OBRAS SOBRE WILLIAM SHAKESPEARE Y "OTELO":

BERTRAND, Edouard: *Étude sur l'expression de la jalousie, Shakespeare et Voltaire.* Imprimerie F. Allier Père et Fils, Grenoble, 1896.

BRADBROOK, M. C.: *"Othello", Themes and Conventions in Elizabethan Tragedy*, Cambridge, 1935.

BRADLEY, A. C.: *Shakespearean Tragedy*, Macmillan, New York, 1949.

BROCK, J. H. E.: *Iago and some Shakespearean Villains*, W. Heffer and Sons Ltd. Cambridge, England, 1937.

CREIGHTON, Charles: *An Allegory on Othello*, London, 1912.

D'ALFONSO, N. R.: *Otello Delinquente*, Ermanno Loescher Co. Roma, 1910.

DOWDEN, Edward: *Shakespeare, A Critical Study of his Mind and Art*. Routledge and Kegan Paul Ltd. London, 1948.

DRAPER, John W.: *The "Othello" of Shakespeare's Audience*, Marcel Didier, Paris, 1952.

DUTT, Smarajit: *Shakespeare's Othello: An Oriental Study*, Bose and Co. Calcutta, 1923.

ELLIOT, G. R.: *Flaming Minister a study of Othello as Tragedy of Love and Hate*. Duke University Press, Durham N. Carolina, 1953.

FLATTER, Richard: *The Moor of Venice*, Heinemann Ltd. London, 1950.

FAMBRI, Paulo: *L'Amore di Tre Barbari* (Otello-Orosmane-Maometto II). Padova, Fratelli Salmin, 1884.

GIVEN, Welker: *A Further Study of the Othello*, The Shakespeare Press, New York, 1899.

GERWIG, George William: *Shakespeare's Ideals of Womanhood* "Desdemona a Shakespearian Story of Jealousy". The Roycroft Shops, New York, 1929.

GOLL, August: *Criminal Types in Shakespeare*, Methuen and Co. London, 1909.

GORDON, George: *Shakespearian Comedy and Other Studies*, "Othello or the Tragedy of the Handkerchief", pp. 95-116. Oxford University Press, 1945.

GRANVILLE-BARKER, H.: editor of *A Companion to Shakespeare Studies*, Cambridge University Press, 1945.

———: *Prefaces to Shakespeare, Othello*, Sidgwick and Jackson Ltd. London, 1950.

HALLIWELL-PHILLIPPS, J. O.: *Memoranda on Love's Labour's Lost, King John, Othello and Romeo and Juliet*, London, 1879.

HEILMAN, Robert B.: *Magic in the Web*, University of Kentucky Press, Lexington, 1956.

JORDAN, Hoover H.: "Dramatic Illusion in *Othello*", *The Shakespeare Quarterly*, July, 1950.

LA FOLLETE, Robert M.: *Iago*, Oration, May 7th, 1879.

LEECH, Clifford: *Shakespeare's Tragedies and other Studies in 17th century Drama*, Chatto and Windus, London, 1950.

MAGINN, William: *Shakespeare Papers*, London, 1860.

MILLER, William: *Shakespeare's Othello and the Crash of Character*, G. A. Natesan and Co. Madras, 1903.

MILTON FRENCH, J.: "Othello among the Anthropophagi", *PMLA*, XLIX, Sept. 1934, pp. 807-9.

MOROZOV, Mikhail M.: "Individualization of Shakespeare's Characters through Imagery", *Shakespeare Survey* 2, pp. 83-90.

PARR, Wolstenholme: *The Story of the Moor of Venice*, T. Cadell, London, 1795.

RAND, Frank Prentice: "The Over Garrulous Iago", *The Shakespeare Quarterly* I, July, 1950.

REESE, M. M.: *Shakespeare His World and His Work*, Edward Arnold and Co. London, 1953.

RENTALA, Venkata Subbarau: *Othello Unveiled*, The Rentala House, Madras, 1906.

ROSENBERG, Marvin: "In Defense of Iago". *The Shakespeare Quarterly*, VI, Spring 1955, pp. 145-159.

SPURGEON, Caroline: *Shakespeare's Imagery*, Cambridge University Press, 1952.

STILLÉ, Alfred: *Othello and Desdemona*, J. B. Lippincott Co. Philadelphia, 1887.

STIRLING, Brents: *Unity in Shakespearian Tragedy*, Columbia University Press, 1956.

STOLL, Elmer Edgar: *Art and Artifice in Shakespeare*, Cambridge University Press, 1933.

———: *Othello*. An Historical and Comparative Study, Minneapolis, 1915.

———: *Shakespeare Studies*, Macmillan, New York, 1927.

TANNEMBAUM, Samuel: *Shakespeare's Othello*, Elizabethan Bibliographies num. 28. New York, 1943.

THOMAS, H.: *Shakespeare and Spain*, Oxford at the Clarendon Press, 1922.

TURNBULL, William R.: *Othello a Critical Study*. W. Blackwood and Sons. Edinburgh and London, 1892.

WEISINGER, H.: "The Study of Shakespearian Tragedy since Bradley". *The Shakespeare Quarterly*, VI, Autumn, 1955.

WILSON. J. Dover: *The Essential Shakespeare*, Cambridge University Press. 1946.

WILSON, Knight G.: *The Wheel of Fire*, interpretations of Shakespearian Tragedy, Methuen and Co. Ltd. London, 1949.

WINSTANLEY, Lilian: *Othello as the Tragedy of Italy*, T. Fisher Unwin Ltd. London, 1924.

ZEISLER, Ernest B.: *Othello: Time Enigma and Color Problem*, Alexander J. Isaacs, Chicago.

# INDICE

En la Imprenta Universitaria, bajo la dirección de Francisco González Guerrero, se terminó la impresión de este libro el día 9 de agosto de 1957. La edición estuvo al cuidado de la autora y de Ramón Luna S. y Heriberto Malváez G. Se hicieron 1,500 ejemplares.