

LA VERSIFICACIÓN EN *EL CASTIGO SIN VENGANZA* DE LOPE DE VEGA

LEONOR FERNÁNDEZ GUILLERMO
Instituto Nacional de Bellas Artes

En el presente trabajo he abordado muy brevemente el aspecto de la versificación en *El castigo sin venganza*,¹ una de las obras más reconocidas de Lope de Vega; tema muy poco estudiado hasta ahora en el teatro de los Siglos de Oro, y en espera de análisis más profundos para revelarnos su riqueza a través de sus fórmulas métricas y rítmicas, y conocer así más elementos del estilo dramático de esa época.

Hasta ahora, han sido dos los caminos seguidos por estudiosos interesados en el tema. Los norteamericanos Sylvanus G. Morley y Courtney Bruerton se destacan por el valioso intento de establecer normas cuantitativas que han sido muy útiles para fijar una cronología o esclarecer la autenticidad de algunas obras de atribución dudosa.² Por su parte, Diego Marín, más atento a la finalidad auditiva del verso, y con objeto más estético, estudia el empleo de las diferentes estrofas para resaltar o intensificar ciertas actitudes.³

Mi propósito, más cerca de este último, es hacer algunas observaciones relativas a la intención de Lope al utilizar ciertos metros en determinadas partes de su tragedia *El castigo sin venganza*, así como de las razones a que pueden obedecer los cambios en las formas métricas a lo largo de la obra, pues considero que las particularidades de la versificación son de primordial importancia en las impresiones que recibe el oyente, las cuales, en conjunto y unidas a los demás aspectos, constituyen la imagen total de los personajes, la trama y de toda la obra.

La serie de palabras que conforma el texto en su totalidad —manejadas y dispuestas genialmente por el Fénix— produce determinados efectos rítmicos y sonoros que nos van conduciendo, como a lo largo de un concierto musical,

¹ Edición de Antonio Carreño. Cátedra, México, 1992.

² S.G. Morley y C. Bruerton, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*. Gredos, Madrid, 1968.

³ Diego Marín, *Uso y función de la versificación dramática en Lope de Vega*. Castalia, Madrid, 1962.

por un camino en el que experimentamos diferentes emociones⁴ no sólo por el contenido de lo que escuchamos, sino también por su forma. Así, la organización de las palabras en estrofas determinadas, las rimas y, asimismo sus repeticiones y variaciones, cumplen ciertas funciones.

La **redondilla** es una de las modalidades métricas más usadas en *El castigo...* Al igual que el romance, se presenta en nueve ocasiones a lo largo de la tragedia. La primera escena del primer acto está escrita en redondillas; aparece el duque de Ferrara con Febo y Ricardo, sus criados, dando un paseo nocturno; conversan. Es una acción en la que se establecen diálogos con razonamientos generales,⁵ con un ritmo ligero y en un tono superficial. Después de 196 versos, se produce el primer cambio métrico, y es para oír tras bambalinas la voz de Andrelina, una actriz que, mediante un **madrigal**, se dirige a su pensamiento que la atormenta (vv. 197-205). El cambio de verso es significativo; la acción queda suspendida un instante para escuchar un poema en medio del diálogo. El madrigal es como un paréntesis de nueve versos cuyo contenido ha turbado el pensamiento del duque. La estrofa de seis versos heptasílabos y tres endecasílabos eleva el tono en cierta medida; toca conceptos abstractos que afectan el ánimo del duque, y tanto que no quiere seguir escuchando; lo sorprenden las inesperadas palabras de la mujer. Vuelven las redondillas y el duque se retira conversando con sus criados. Así termina la escena. A lo largo de *El castigo...* se insertan ocho partes más en redondillas. En todas ellas, el común denominador es el diálogo armónico, sin contraposiciones, prácticamente sin tensión, y con un tono que tiende más bien hacia la superficialidad. No obstante estas generalidades, encuentro que aun tratándose del mismo metro se presentan modulaciones, y éstas se dan por los personajes que intervienen y por las situaciones que viven. Cuando habla el duque con Aurora y promete casarla con Federico (vv. 652-699 y 736-759), sobresale el tono argumentativo y predominan las razones. La rima consonante de la redondilla y la brevedad de la estrofa le confieren cierta fuerza de expresión y producen afirmaciones contundentes. Así se subraya el tono decidido del duque por la capacidad de mando que le otorga su posición. Aurora se muestra obediente y agradecida. Aunque son tío y sobrina, son soberano y vasallo, por lo que domina la formalidad. Pero además de que el tono se define parcialmente por los personajes que entran en escena, el matiz en cada parte está dado por el contraste con los diferentes versos anteriores y posteriores. Esto sucede también

⁴ Apunta Díez Borque que es el verso el que crea la realidad de la comedia. *El teatro en el siglo XVII*. Taurus, Madrid, 1988, p. 103.

⁵ La clasificación que de los tipos de diálogos, monólogos y soliloquios hace Diego Marín (*op. cit.*, pp. 9-11) ha sido útil para caracterizar la relación verbal entre los personajes.

con los demás metros.

La silva se utiliza dos veces en la obra. En los versos 234-339 aparecen por primera vez Federico y Batín de camino a Mantua. Como bien hace notar Vern Williamsen, con este metro Lope presenta la acción inicial de la comedia;⁶ aunque no existe evidencia interior que nos aclare la razón de haber escogido esta forma, el diálogo entre los dos personajes contribuye con tensión, y a diferencia del tono ligero de las redondillas que le preceden, aquí es grave y el ritmo pausado. Federico se nos presenta triste desde el principio: lo desasosiega la próxima boda de su padre. Batín trata de hacerlo reflexionar y de consolarlo. Los criados también comentan el pesar del conde. Cuando en la silva predominan los versos endecasílabos, como aquí, se expresan con un carácter más grave y lento que cuando tienen una mayor proporción de heptasílabos. De este modo, se sugiere el estado de ánimo del conde y el tono confidencial hacia Batín. Igualmente en los versos 1682-1708, cuando el duque anuncia a Federico su partida hacia Roma, se percibe la importancia que el asunto reviste y la formalidad en el trato entre padre e hijo. El duque pone de manifiesto su autoridad de jefe y el conde la acata quedándose en Ferrara a regir en su ausencia. En ambas ocasiones, a la silva sigue el romance, lo cual contrasta notoriamente. En el primer caso, Federico sale en ayuda de Casandra: la acción retoma importancia con un ritmo muy ágil realzado por la asonancia:

FEDERICO:	¿Qué voces son aquéllas?
BATÍN:	En el vado del río suena gente.
FEDERICO:	Mujeres son; a verlas voy.
BATÍN:	Detente.
FEDERICO:	Cobarde, no es razón favorecellas? [...] (v. 326, silva).
LUCINDO:	Mal Federico a obedecer se inclina al nuevo dueño, aunque por ella viene.
ALBANO:	Sale a los ojos el pesar que tiene (v. 339, silva).

Sale Federico con Casandra en los brazos:

FEDERICO:	Hasta ponerlos aquí los brazos me dan licencia.
CASANDRA:	Agradezco, caballero, vuestra mucha gentileza.
FEDERICO:	Y yo a mi buena fortuna traerme por esta selva,

⁶ Vern G. Williamsen, "La función estructural del verso en la comedia del Siglo de Oro", *Actas del Quinto Congreso Internacional de Hispanistas*. Bordeaux, 1974, pp. 883-891.

casi fuera de camino.
 CASANDRA: ¿Qué gente, señor, es ésta?
 FEDERICO: Criados que me acompañan.
 No tengáis, señora, pena;
 todos vienen a servirnos (v. 350, romance).

Después viene el relato de Casandra sobre su caída; las relaciones de hechos son una constante en el romance. La fluidez de los diálogos del romance denota que el cambio a este metro se ciñe al desarrollo de la acción y contribuye a su progreso dramático. Esto último es muy evidente en la descripción de Aurora sobre la forma en que ha descubierto el adulterio que quedó insinuado al final del acto primero. En el segundo acto, después de las silvas, en los versos 1709-1796 se cambia también a romance: aparece Aurora que quiere dar celos a Federico con el marqués, y Batín se lo hace notar al conde. Después de la solemnidad de las silvas, el tono vuelve a la superficie y el diálogo es frívolo. Como vemos, al introducir el romance, viene un cambio en el contenido de los parlamentos y aun cuando, en general, en las ocasiones en que se habla en este metro el ambiente es relajado, conforme progresan los sucesos el lenguaje adquiere gradualmente cierta tensión y más significado para la trama, como en los versos (1296-1531) que empiezan a develar el amor entre Federico y Casandra. Ella lo empuja hasta que él, abandonando el simbolismo de sus palabras, declara ya, sin ningún encubrimiento, su pasión:

Crece el fuego, y él se quema;
 tú me engañas, yo me abraso;
 tú me incitas, yo me pierdo;
 tú me animas, yo me espanto;
 tú me esfuerzas, yo me turbo;
 tú me libras, yo me enlazo;
 tú me llevas, yo me quedo;
 tú me enseñas, yo me atajo;
 porque es tanto mi peligro
 que juzgo por menos daño,
 pues todo ha de ser morir,
 morir sufriendo y callando (v. 1531, romance).

Ya cercano el desenlace de la obra, las redondillas (vv. 2636-2823), con diálogos ágiles, no expresan tanta profundidad porque se conocen ya los resortes internos que han provocado lo que ahora sucede. Se prepara entonces el terreno donde se precipitará el tremendo final. En este punto, el cambio de redondillas a romance acelera la acción.

En la última parte de la obra, el duque habla con velocidad defendiendo ante el cielo su castigo como obligación de la honra, sintiendo esa tremenda fuerza exterior que se impone sobre el amor paternal y conyugal. Reflexiona, pero la lucha de sus sentimientos es continua: se cree decidido, después duda y siente temor. Poco a poco crece la violencia, la acción es lo más importante: el duque quiere dar todo por terminado consumando su castigo. Los 197 versos finales del romance hacen que se conserve el ritmo adecuado al carácter de los acontecimientos.

La inserción de la **décima** en el drama parece obedecer al objetivo específico de sustraernos de la acción para sumergirnos en la profundidad del ánimo y del pensamiento de los personajes. Son cinco las veces que aparece este metro y siempre quien habla es alguno de los protagonistas, unas veces en soliloquio, otras en un monólogo en medio del diálogo con algún personaje secundario. Posteriores a parlamentos en romance, los versos 468-527 se agrupan en décimas. La consonancia da cierta impresión de pausa, sobre todo con respecto del metro anterior, para presentarnos a Federico y Casandra hablando después de su encuentro casual. La formalidad y el trato cortesano se subrayan con el tono elevado de la décima en el dúo lírico y paralelístico de tres estrofas para cada uno, que sugiere la naciente atracción entre ellos. El lenguaje utilizado da la impresión de estar más pensado, y alude a la intimidad del personaje.

Al iniciar el segundo acto, Casandra hace saber a Lucrecia su malestar por la situación de su matrimonio; se queja de la conducta del duque y de ser ignorada por él. Ya en el *Arte Nuevo*, Lope había propuesto que las décimas “son buenas para quejas” (v. 307). En este mismo acto, Casandra (vv. 1532-1591) reflexiona en soliloquio sobre la declaración que acaba de escuchar de boca de Federico, la cual le provoca una reacción muy emotiva; se esboza el conflicto que se avecina, la lucha entre sus sentimientos y el deber de guardar su honra:

Las partes del conde son
grandes, pero mayor fuera
mi desatino, si diera
puerta a tan loca pasión.
No más necia confusión.
Salid cielo a la defensa,
aunque no yerra quien piensa,
porque en el mundo no hubiera
hombre con honra si fuera
ofensa pensar la ofensa...

El marqués sube el tono. También en décimas dice a Aurora cuánto sufre (vv. 1624-1653). En el tercer acto, el duque (vv. 2492-2551), muy turbado, habla en un soliloquio lleno de tensión dramática: la fuerte sospecha de traición empieza a despertar su ira. La décima es apasionada y aporta esta característica al personaje que en ella se expresa. Los finales sentenciosos se acostumbran en los parlamentos en dicho metro, y estas afirmaciones al final de los parlamentos contribuyen a definir el perfil del personaje: Casandra (vv. 1586-1591) concluye que los pensamientos, por sí mismos, no deshonran a quien los tiene, aunque Dios los conozca; el marqués Gonzaga decide que el remedio a su sufrimiento es la partida (vv. 1624-1653); y el duque (vv. 2492-2551) sentencia que el castigo es la única alternativa que le queda al ver su honor derrumbado.

Del verso 700 al 735, Aurora recita, en medio de un diálogo que sostiene con su tío, **liras** de seis versos: habla de su amor por Federico y de su deseo de casarse con él. Muchos versos más tarde, el duque (vv. 2612-2635) se debate entre la duda de la traición y el amor paternal hacia el conde. Las dos partes del drama escritas en **liras** se alternan con redondillas y con romance. Al entrar en las **liras**, la acción se congela y penetramos en el desasosiego del duque. Con sus rimas, cada sexteto adquiere un tono concluyente. Al cambiar al siguiente metro (redondilla o romance), el paso se acelera nuevamente y se vuelve a la superficie.

El **terceto** es también un metro minoritario en esta tragedia; como la lira, sólo se usa dos veces en diálogos breves. Con el terceto entramos en un ambiente formal y solemne. En los parlamentos predominan las razones, se intelectualiza, es decir, se convoca al discernimiento para que los juicios aducidos se asuman como los correctos. Aunque en los tercetos se percibe la carga afectiva del contenido, se siente el cambio (vv. 1114-1195) en relación con las décimas que los preceden en un caso, y sobre todo, con las redondillas en el otro caso, porque el tono es más ceremonioso y hasta sentencioso. El recibimiento del duque (vv. 2289-2340), quien regresa victorioso de la guerra, exige un tono de acuerdo con las circunstancias: habla de temas elevados como la justicia, y no deja de expresar el amor por su hijo.

Una de las partes más bellas de la obra es, en mi opinión, el diálogo que en **quintillas**⁷ sostienen Casandra y Federico, con el cual termina el segundo acto (vv. 1811-2930). Este metro tiene parecido con la redondilla; los versos octosílabos en estrofas de cinco y con la rima *ababa* establecen al final de cada quintilla, una conclusión, misma que da la pauta para continuar el tema de que

⁷ Nunca utilizadas por Lope en las obras que comprenden el periodo 1630-1635, según Rozas, citado por Antonio Carreño en su prólogo a *El castigo...*, ed. cit., p. 76.

se habla, en la siguiente estrofa. La diferencia con la redondilla, al parecer, está en el contenido y en el tono: éste va en dirección ascendente hacia las fuerzas que mueven a Federico y Casandra a actuar. La quintilla no alcanza la tensión de la décima; se queda en un punto intermedio entre ésta y la redondilla. Se mantiene un ritmo fluido no obstante la trascendencia de las palabras con las que han confesado abiertamente la pasión que los consume. La hermosísima glosa de Federico (“En fin señora me veo / sin mí, sin vos, y sin Dios”) en quintillas dobles, alcanza una fuerte tensión dramática a través de la reelaboración amplificadora de cada una de las partes (vv. 1916-1975). El conde explica que sobre estas razones (tema) hará un discurso (la glosa propiamente dicha) para que Casandra entienda su culpabilidad, pues es la causante de sus extraviadas pasiones. El estado de su espíritu, expresado breve y concisamente en el tema, es objeto, en las distintas estrofas, de aclaraciones y variaciones, lo que hace que la poesía adquiera un carácter caviloso y meditativo, es decir, que hable más al entendimiento que al corazón.

Al final del segundo acto, la trama alcanza su clímax y sentimos el ánimo de los amantes, que han firmado ya su sentencia de muerte. Después del romance donde Ricardo comenta con Batín la supuesta reforma de la conducta del duque y éste habla con el criado, se pone un freno a la acción que revela la gravedad de los hechos subsecuentes: el duque cambia sus versos a **endecasílabos pareados**; lee las cartas enviadas por sus vasallos (vv. 2467-2483) en las que hacen varias peticiones. Pero la última contiene penosa información: en una **octava** lee la terrible acusación contra su esposa e hijo. Se sumerge en su agobio y el espectador se introduce en la profundidad de su pena: empiezan las décimas. Con el cambio de los endecasílabos pareados a la octava (vv. 2484-2491) se marca la continuidad de la escena manteniendo el ritmo pausado, pero con el fin de destacar el contenido de la carta, Lope la aísla en una estrofa que enmarca el doloroso y fatal informe, dando asimismo relieve a la amenaza que se cierne contra su honra.

En la tragedia se inserta, a través de Federico, un hermoso **soneto** al pensamiento (vv. 1797-1810). Colocado después del romance en que Aurora quiere darle celos y él se muestra totalmente desinteresado y distraído, recita el poema paralelo a las décimas que Casandra dedica a la imaginación (vv. 1532-1591) y a la silva de Andrelina. Es un soliloquio efusivo, dotado de la tensión propia de las reflexiones íntimas y profundas, sobre el tormento que le inflige su propia conciencia. El soneto encierra el dilema, cuyos conceptos denotan la angustia de Federico. Luego irrumpen las quintillas de Casandra expresando su pasión como una agitada corriente que se desborda en una confusión que la ahoga.

A manera de resumen: la redondilla y el romance son los metros octosílabos más manejados por Lope de Vega en esta tragedia, porque ellos tienen a su cargo, básicamente, la conducción de los acontecimientos. Su ritmo determina la acción propiamente dicha. La rima consonante y la asonancia destacan la gradual agilidad de los diálogos, así como la velocidad con que se van presentando los sucesos, respectivamente.

La décima y la quintilla, y los endecasílabos organizados en diferentes estrofas: octava, lira, silva, terceto, pareados, y el soneto, en general de ritmo mucho más pausado que los octosílabos, aunque con sus características particulares, se intercalan, la mayoría de las veces, entre redondillas y romance. En toda la obra hay dos excepciones: la primera al principio del segundo acto, donde hay décimas seguidas de tercetos, con objeto de señalar, después de concluido el primer acto en romance, que ha pasado un tiempo en el cual la insatisfacción de Casandra ha ido en aumento a causa de la licenciosa vida del duque, por lo que se lamenta con Lucrecia, su criada y confidente. Después viene una escena en tercetos, de carácter reposado y serio, en la cual el duque y Federico hablan de asuntos trascendentales: la conveniencia de la boda entre el conde y Aurora. La segunda excepción es en el tercer acto (vv. 2467-2551), donde el duque habla en endecasílabos pareados, octavas y décimas sucesivamente, lo que convierte a esta sección en una de las más dramáticas y elevadas de la tragedia: lee las cartas y una de ellas lo sume en terrible consternación. Ambas excepciones se justifican por la importancia de los acontecimientos y el carácter de los personajes.

Después de este breve repaso a la versificación de *El castigo sin venganza*, se puede concluir que la combinación y sucesión de ligereza y gravedad, de superficialidad y profundidad, dadas por el uso de un metro y de una estrofa determinados en un momento preciso, complementan el perfil psicológico de los personajes. Además, la alternancia de ritmos subraya los contrastes al pasar del soliloquio lento y meditado al diálogo ágil, y de éste a la formulación grave o al poema amoroso. Todo ello realza la enorme riqueza contenida en esta maravillosa obra trágica, digna representante de la genialidad de su autor.