# «ACOMODE LOS VERSOS CON PRUDENCIA»: MÉTRICA Y DISCURSO FEMENINO EN LA TRAGEDIA DE HONRA

María Rosa Álvarez Sellers
Universitat de València

Acomode los versos con prudencia
a los sujetos de que va tratando;
las décimas son buenas para quejas,
el soneto está bien en los que aguardan,
las relaciones piden los romances,
aunque en otavas lucen en extremo;
son los tercetos para cosas graves,
y para las de amor las redondillas.

(Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, 1609)

Nada es casual en el teatro del Siglo de Oro. Al estudiar sus componentes acabamos comprobando que éstos van encajando en códigos explícitos o subliminales diseñados para asegurar la recepción del mensaje. Los géneros se sustentan sobre convenciones formales y temáticas que el espectador reconoce y asimila y que el dramaturgo repite para convertirlos en modelos asumidos. Por encima de lo que mandan las normas está el gusto del público, porque el teatro no es un espejo de la letra sino de la vida, y por ello debe cambiar al compás de los tiempos.

Pero ese principio en apariencia tan simple no fue reconocido por todas las tradiciones dramáticas. Mientras en Italia o Francia se impone un clasicismo contrario a la evolución, en España la experiencia enseñó a los trágicos renacentistas que conseguir el favor del auditorio era el único camino para obtener el reconocimiento en la escena. Y fue Lope de Vega quien supo entender lo que se esperaba del teatro y darle forma, tanto en el tablado como en el papel, con ese *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609) que no pretende ser una preceptiva al uso pero que, escudándose en la máxima de que «buen ejemplo nos da naturaleza, / que por tal variedad tiene belleza» (vv. 179-180), aclara cómo deben ser concebidas cada una de las piezas que sostienen el engranaje de la comedia «en este tiempo».

En su afán totalizador, el *Arte nuevo* repasa elementos espectaculares y textuales, y puesto que la palabra traduce la idea y el verso canaliza la palabra, es fundamental prestar atención a la métrica para evitar la monotonía y dirigir el pensamiento, pues el cambio métrico puede segmentar la acción[1] e indicar mudanzas en el asunto, en la situa-

[1] Como indica la línea de estudios sobre métrica de la que da cuenta el volumen editado por F. Antonucci, *Métrica y estructura dramática en el teatro de Lope de Vega*, Kassel, Reichenberger, 2007. Estudian también

ción vivida o en las emociones del personaje que se adaptan a determinadas estrofas con la misma naturalidad con la que resultan inadecuados para otras[2].

Y es que en el Siglo de Oro no todo lo que se dice suena de la misma manera, y esa variación rítmica y tonal ha de ser articulada por el dramaturgo para afianzar la percepción del espectador de los necesarios vaivenes de la intensidad dramática. Sí el gesto, el movimiento o la mirada sirven de complemento a la voz o al silencio, el metro conduce al verbo a desvelar o sublimar sentimientos. De manera que las nuevas calidades acaban por diseñar los patrones genéricos en cuya insistencia reside el éxito de esa Comedia Nueva que, una vez fijada como modelo, no tiene más que reproducir las claves del mismo.

Creemos, en consecuencia, que la conexión entre métrica y voz podría contribuir a caracterizar el discurso femenino y a trazar líneas de comportamiento. Y puesto que «los casos de la honra son mejores, / porque mueven con fuerza a toda gente» (vv. 327-328), analizaremos la correlación entre verso, palabra y personaje en dos tragedias de honra contemporáneas y emblemáticas, *El castigo sin venganza* (1631) de Lope de Vega y *El médico de su honra* (1635) de Calderón de la Barca para comprobar hasta qué punto Lope tenía razón al insistir en la importancia de ajustar los versos no sólo «a los sujetos de que va tratando» sino también a la figura que los enuncia, e intentaremos comprobar si ambos autores, dibujando protagonistas en situación similar –que no idéntica, pues en la obra de Calderón Mencía peca sólo de pensamiento, mientras que en la de Lope Casandra lo hace también de palabra y obra–, sustentaron o entendieron del mismo modo las recomendaciones propuestas en el *Arte Nuevo*.

El esquema métrico correspondiente a las intervenciones del personaje femenino es el siguiente:

*El castigo sin venganza*: Casandra.
Acto I: Romance–Décimas–Romance–Romance.
Acto II: Décimas–Tercetos encadenados–Redondillas–Romance–Décimas–Redondillas –Quintillas.
Acto III: Redondillas–Tercetos encadenados –Redondillas.

*El médico de su honra*: Mencía.
Jornada I: Redondillas –Romance–Romance –Romance –Décima–Décimas.

---

la relación entre verso y estructura Leonor Fernández Guillermo, «Aproximaciones a la versificación en la comedia de Lope de Vega (1611-1615)», en Y. Campbell (ed.), *Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*, Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1998, pp. 109-116 y E. Garnier, en «Acerca de la métrica y su función en el teatro del Siglo de Oro», en A. de la Granja y J. A. Martínez Berbel (coord.), *Actas del Congreso Internacional sobre Mira de Amescua y el Teatro Español del siglo XVII*, vol. 2, 1996, pp. 192-198.

2 Juan Leyva, («Métrica y teatralidad en Lope de Vega: *Las bizarrías de Belisa*», *Texto, espacio y movimiento en el teatro del Siglo de Oro*, México, El Colegio de México, 2000, p. 100) conecta métrica y espectáculo y S. Cantero (*Dramaturgia y práctica escénica del verso clásico español*, Madrid, Fundamentos, 2006, p. 616) señala que «El uso de las diferentes estrofas está ceñido a la naturaleza teatral de cada situación dada».

Jornada II: Romance–Redondillas–Décimas –Quintillas–Silva de consonantes.
Jornada III: Silva de consonantes.

## A) *EL CASTIGO SIN VENGANZA* (1631)[3]

Tras una escena en redondillas que revela los motivos que han empujado al Duque de Ferrara a un matrimonio de conveniencia, Lope presenta en silvas el inicio del conflicto cuando Federico, hijo ilegítimo del Duque, y su criado Batín se dirigen al encuentro de la nueva Duquesa para servirle de escolta: oyen gritos, un carruaje ha volcado, rescatan a las damas y tienen lugar las presentaciones.

Pasamos de la silva al romance en el diálogo entre salvador y salvada, que resultan ser hijastro y madrastra:

CASANDRA (...)
¿Quién sino quien sois pudiera
valerme en tanto peligro?
Dadme los brazos.
FEDERICO Merezca
vuestra mano.
CASANDRA No es razón.
Dejaldes pagar la deuda,
señor Conde Federico.
FEDERICO El alma os dé la respuesta.
(I, vv. 405-411)

Pero cuando Casandra expresa a Federico lo mucho que estima el favor recibido, pues le «da más regocijo / teneros a vos por hijo / que ser duquesa en Ferrara» (I, vv. 495-497), el romance –en el que poco antes hablaban los criados– cede su lugar a la décima, sin que lo exija un cambio de tiempo, de espacio o de asunto[4]. Así, la transición a décimas, propias de diálogos amorosos, eleva el tono y marca la diferencia de tema y nivel social entre los hablantes. Volvemos al romance para tratar entre Casandra y Lucrecia la opinión que les merece Federico, al que invitan a viajar en el coche.

El tono factual continúa en el recibimiento dispuesto en Ferrara para la Duquesa, por ello el metro es el mismo, el romance, pero cambia la asonancia de la rima –recurso empleado también por Calderón–, y de «e-a» se pasa a «e-o». El Acto acaba con un diálogo entre Federico y Batín en romance[5].

El segundo Acto se abre con las quejas de Casandra ante Lucrecia a causa de los desprecios del Duque y, como pedía el asunto –según había dicho el propio Lope en su *Arte Nuevo*–, la escena transcurre en décimas (II, vv. 996-1073). A ésta sucede un breve aparte de la Duquesa y su criada en

---

3 Para un análisis métrico de la obra completa vid. Leonor FERNÁNDEZ GUILLERMO, «La versificación en *El castigo sin venganza* de Lope de Vega», en Y. Campbell (ed.), *Actas del II Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*, Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1994, pp. 135-142 y S. CANTERO, *op. cit.*, pp. 589-614.

4 Según Diego Marín «para sugerir la naciente atracción entre ambos bajo el engolado lenguaje cortesano", *Uso y función de la versificación dramática en Lope de Vega*, Valencia, Castalia, 1962, p. 79.

5 Jan BAKKER («Versificación y estructura de la comedia de Lope», *Las constantes estéticas de la "comedia" en el Siglo de Oro. Diálogos Hispánicos de Amsterdam*, 2, 1981, p. 96) señala "que en 83 comedias hay romances que tienen la misma asonancia que el título, siendo éste en general el núcleo del contenido, o el personaje principal o las dos cosas juntas", e incluye *El castigo sin venganza*.

tercetos encadenados, metro que exigía la conversación grave sobre temas de gobierno entre Federico y el Duque que Casandra interrumpe por un momento.

De celos hablan después en redondillas Casandra y Aurora, pero cuando ésta se marcha y entra Federico, se pasa al romance con una nueva asonancia: «a-o». El cambio métrico favorece el contraste emotivo, pues la conversación entre las damas desemboca en un pasaje lírico entre Casandra y Federico en el que cada uno reconoce, a su manera, la atracción que siente por el otro[6].

Puesto que la situación de Casandra, por ser una mujer casada, es más delicada, es ella la que en un soliloquio en décimas expresa la confusión que la embarga al ver confirmado lo que ya intuía:

CASANDRA [...]
Cuando a imaginar me inclino
que soy lo que quiere el conde,
el mismo engaño responde
que lo imposible imagino;
luego mi fatal destino
me ofrece mi casamiento,
y en lo que siento consiento;
que no hay tan grande imposible
que no le juzguen visible
los ojos del pensamiento.
(II, vv. 1552-1561)

Es además un cambio métrico corroborado por una transición formal, pues del diálogo se pasa al soliloquio, y de éste otra vez al diálogo con el regreso de Aurora y de las redondillas. La escena vuelve al punto inicial, como si Lope quisiera sugerir que lo ocurrido entre Casandra y Federico ha sido un paréntesis subterráneo en el transcurrir a plena luz de la vida en Ferrara.

Nuevo soliloquio de Casandra, ahora en quintillas, para intentar justificarse la decisión que ha tomado de entregarse al Conde, vengándose de este modo de los desprecios del Duque (II, vv. 1836-1845). Llega Federico y la conversación continúa en quintillas, pese a haber pasado del soliloquio al diálogo, pese a intercalar Federico una glosa en la que declara abiertamente su amor a su madrastra, y pese a llegarse al final del segundo Acto, que acaba en quintillas en lugar de en romance, como ocurría con el primero y como ocurrirá con el tercero. Esta continuidad métrica podría estar determinada por la prolongación de una situación dramática que aparece segmentada en tres momentos coherentes: Casandra se declara dispuesta al adulterio, Federico reconoce su pasión por ella y ambos asumen un sentir correspondido que el metro debía subrayar y no distinguir, de ahí el mantenimiento de las quintillas:

6 Según Vern Williamsen («La función estructural del verso en la comedia del Siglo de Oro», en *Actas del Quinto Congreso Internacional de Hispanistas*, Bordeaux, Université de Bordeaux, 1977, vol. II, p. 888), aquí se halla el clímax dramático, en la confesión de Federico a Casandra tanto como a sí mismo de sus deseos incestuosos (II, vv. 1502-1531).

CASANDRA No niegues, Conde, que yo
he visto lo mismo en ti.
FEDERICO ¿Pues enojaráste?
CASANDRA No.
FEDERICO ¿Y tendrás lástima?
CASANDRA Sí.
FEDERICO Pues, señora, yo he llegado,
perdido a Dios el temor,
y al duque, a tan triste estado,
que este mi imposible amor
me tiene desesperado.
*En fin, señora, me veo*
*sin mí, sin vos, y sin Dios:*
*sin Dios, por lo que os deseo;*
*sin mí, porque estoy sin vos;*
*sin vos, porque no os poseo*[7].
(II, vv. 1907-1920)

La redondilla es el metro apropiado para un diálogo tenso como el de Federico y Casandra en el tercer Acto (vv. 2257-2288) cuando se anuncia el inminente regreso del Duque y el Conde decide fingirse interesado por Aurora para no despertar sospechas, a lo que Casandra se niega –«Quíteme el duque mil vidas, / pero no te has de casar» (III, vv. 2287-2288). Entra el Duque e introduce en escena los tercetos encadenados, cambio métrico propiciado por la mudanza de tono y asunto, pues su llegada exige compostura a los que antes discutían acaloradamente.

Por último, en redondillas comentan el Duque, su esposa y Aurora el futuro matrimonio de ésta, y en redondillas –como pedía la continuidad orgánica–, se desarrolla la última intervención de Casandra, la segunda parte de su discusión con Federico; el Duque la escuchará escondido y decidirá aplicar «a un pecado sin vergüenza / un castigo sin venganza» (III, vv. 2848-2849), es decir, dar muerte, encubriendo los verdaderos motivos, a los amantes, «siendo enterrar la deshonra / como no haberla tenido» (II, vv. 2754-2755).

## B) *EL MÉDICO DE SU HONRA* (1635)

Calderón comienza también su obra en redondillas, cuando Mencía describe lo que ha visto desde la torre: la caída del caballo de un jinete cuyos acompañantes le llevan a casa para reanimarlo. Este hecho casual alterará irremisiblemente la vida de la dama, que al ver al herido pronuncia un soliloquio en romance –habitual en los lamentos por el amor perdido–[8], pues en él ha reconocido a su pretendiente D. Enrique:

D.ª MENCÍA (...)
«¡Aquí fué amor! » Mas ¿qué digo?
¿Qué es esto, cielos, qué es esto?
Yo soy quien soy. Vuelva el aire
los repetidos acentos
que llevó; porque aun perdidos,
no es bien que publiquen ellos
lo que yo debo callar;
porque ya, con más acuerdo,
ni para sentir soy mía.
(I, vv. 131-139)

7 Juan Manuel ROZAS considera esta glosa un «homenaje a la poesía del siglo XV» («Texto y contexto en *El castigo sin venganza*», en *El castigo sin venganza y el teatro de Lope de Vega*, Madrid, Cátedra, 1987, p. 189).

8 Diego MARÍN, «Función dramática de la versificación en el teatro de Calderón», *Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el Teatro Español del Siglo de Oro*, Madrid, CSIC, 1983, vol. II, p. 1.141.

Al despertar, éste prolonga el romance para confirmarle su amor (I, vv. 155-200), pero aparece D. Gutierre –acompañado de su criado Coquín–, esposo de Mencía, y se pasa a las décimas. El cambio era preciso, porque si D. Enrique enlazó con el amor pasado, D. Gutierre introduce el amor presente, reforzado por otro elemento de igual importancia: el honor.

Y Mencía acatará las décimas para dar consejos, como corresponde a una mujer cuerda y prudente –aunque poco acertados: «cuanto a la dama, quizá / fuerza, y no mudanza fué: / oídla vos, que yo sé / que ella se disculpará» (I, vv. 421-424). Cuando los cónyuges quedan a solas las décimas persisten por ser las más adecuadas para expresar los afectos, pues D. Gutierre comienza diciendo: «Bellísimo dueño mío...» (I, v. 495). Para contrastar con tan tiernos sentimientos, Calderón, ausente ya el marido, mantendrá la décima cuando Mencía cuente a Jacinta su historia con el Infante, que concluye asignando su lugar a cada uno:

D.ª Mencía Nací en Sevilla, y en ella
me vió Enrique, festejó
mis desdenes, celebró
mi nombre..., ¡felice estrella!
Fuése, y mi padre atropella
la libertad que hubo en mí:
La mano a Gutierre di,
volvió Enrique, y en rigor,
tuve amor, y tengo honor.
Esto es cuanto sé de mí.
(I, vv. 566-574)

No varía el metro al empezar la segunda Jornada, que mantiene el romance con que terminó la primera, aunque –como también hace Lope– mudando la asonancia: de «é» a «u-e», pues se hace referencia a una situación precedente:

D. Enrique ((*Ap.*) Con ocasión de la caza,
preso Gutierre, podré
ver esta tarde a Mencía.)
(I, vv. 1001-1003)

Que se retoma en la segunda Jornada:

Jacinta Llega con silencio.
D. Enrique Apenas
los pies en la tierra puse.
Jacinta Éste es el jardín, y aquí
pues de la noche te encubre
el manto, y pues don Gutierre
está preso, no hay que dudes,
sino que conseguirás
victorias de amor tan dulces.
(II, vv. 1-8)

Como sigue un diálogo conflictivo entre la dama y el Infante, pues éste insiste en su amor y ella en defender su honor, no hay motivo para variar el metro, que Calderón suele emplear en este tipo de diálogos. Sí lo hay, en cambio, cuando entra D. Gutierre y está a punto de sorprenderlos, con lo cual la tensión aumenta –«¿Qué haré en tanta confusión?» (II, v. 144) dice D. Enrique– y la inquietud de ambos queda plasmada en redondillas (II, vv. 128-154). Pero duran poco, pues Gutierre vuelve a dirigirse a su esposa en amorosas décimas –«Mi bien, señora, los brazos / darme una y mil veces puedes» (II, vv. 155-156)– que le explican cómo ha convencido al alcaide para poder visitarla.

Su gozo es perturbado cuando Mencía, «muy alborotada» –según reza la acotación–, le

comunica que ha descubierto un hombre en su aposento y entonces el remanso de las décimas es sustituido por la exaltación de las quintillas, en las que transcurre la búsqueda del intruso y en las que nacen los recelos de Gutierre al hallar una daga del presunto ladrón y deducir que todo ha sido una comedia para encubrir quizá a un posible amante de Mencía. Y así, el antes entregado esposo se despide diciendo:

> D. GUTIERRE. ([*Ap.*] ¡Ay, honor, mucho tenemos
> que hablar a solas los dos!
> (II, vv. 385-386)

Cuatro cambios métricos –romance / redondillas / décimas / quintillas–, por lo tanto, en la primera escena nocturna en el jardín, requeridos por un conflicto *in crescendo* delimitado por la tonalidad de la voz y la oportuna variación del verso.

Silva y romance intercambian sus funciones en la oscuridad del mismo escenario, pues es la silva, que suele comenzar la acción y aparecer en momentos importantes, la que cierra esta segunda Jornada con un diálogo entre los esposos en el que D. Gutierre, que mediante una treta ha confirmado sus sospechas, advierte de lo que sería capaz si llegara a sentir celos (II, vv. 999-1017).

Y en silvas pronunciará Mencía en la tercera Jornada sus últimas palabras cuando, al ser sorprendida por su marido escribiéndole a D. Enrique, aquel interprete mal sus intenciones y decida ajusticiarla.

## c) CONCLUSIONES

La polimetría no es una mera convención, sino un instrumento al servicio del género y la técnica dramática plenamente justificado por las variaciones semánticas. Ateniéndonos al papel que desempeña respecto al discurso femenino, podemos concluir diciendo que el verso es capaz de caracterizar la situación dramática y el temperamento del personaje, porque el cambio métrico implica alteraciones tonales, temáticas y formales.

1. El metro funciona como indicador formal de determinadas situaciones dramáticas.

1.1. Sin repercusiones temáticas:

a) La silva es propia del comienzo de la acción.
Una silva de consonantes inicia el conflicto en *El castigo sin venganza*, cuando Federico y su criado Batín se dirigen al encuentro de la Duquesa para acompañarla a Ferrara, tras una escena en redondillas que explica las razones que han llevado al Duque a casarse.

b) El romance marcaba el final próximo, y en romance terminan la primera y la tercera Jornada de *El castigo sin venganza* y *El médico de su honra*.

c) El cambio métrico de un Acto a otro contribuía a destacar la división estructural básica de la comedia.

Como sucede entre los tres Actos de *El castigo sin venganza*: el primero acaba en romance y el segundo empieza con décimas;

el segundo acaba en quintillas y el tercero empieza con romance.

En *El médico de su honra*, sin embargo, sólo cambia el metro entre la segunda y la tercera Jornadas: la segunda acaba en silvas y la tercera empieza con quintillas.

1.2. Con repercusiones temáticas:

a Calderón mantiene el romance al pasar de la primera a la segunda Jornada porque ambas quedan unidas por el cumplimiento de un deseo: la visita clandestina de D. Enrique a Mencía.

b) Lope conserva el metro entre dos escenas –aunque haya habido cambios entre los personajes que dialogan– cuando la primera actúa como antecedente de la segunda, que le sirve de ilustración: tras el primer encuentro entre Casandra y Federico (I, vv. 340-411), que transcurre en romance y, después de la interrupción de las décimas –como exigía el cambio de tono en el diálogo–, se vuelve al romance para que Casandra y Lucrecia comenten la impresión que Federico les ha causado (I, vv. 582-606).

c) Distinto es cuando Aurora cuenta a Casandra su preocupación porque Federico parece haber perdido todo interés por ella y le pide que hable con él e intente averiguar la causa; este diálogo transcurre en redondillas, mientras que el sostenido a continuación por Casandra y Federico sucede en romance. Aquí no se mantiene el metro entre dos escenas antecedente-consecuente porque el segundo diálogo, pese a estar motivado por el primero, no supone ningún comentario del mismo, y sí lo supone, en cambio, el retorno de Aurora –y de las redondillas– a escena para averiguar el resultado del encargo hecho a Casandra.

2) La elección del metro prioriza el criterio semántico sobre la convención formal.

Lope acaba el segundo Acto de *El castigo sin venganza* en un metro distinto al romance, la quintilla: ese diálogo en quintillas entre Casandra y Federico conlleva, por fin, el reconocimiento de la pasión que los une y que les traerá la muerte, y está determinado además por la continuidad de situación dramática, pues poco antes Casandra ha decidido en un soliloquio en quintillas entregarse a Federico. Pese a estar supeditado al tema y al tono, el metro no abandona su función de indicador formal, ya que se mantiene entre dos escenas que guardan entre sí una relación de antecedente-consecuente, aunque sean formalmente distintas –soliloquio-diálogo.

Calderón tampoco concluye la segunda Jornada de *El médico de su honra* en romance sino en silvas, porque se trata de un momento clave en la acción, aquel en que D. Gutierre afianza sus sospechas acerca de la culpabilidad de su esposa –que en la oscuridad lo ha confundido con el Infante. El tema del diálogo son los celos y la traición, el tono de los esposos exaltado, y el asunto grave, pues está en juego la vida de Mencía, factores que se imponen a la moda formal.

3) El metro establece distinciones temáticas y tonales en la acción.

a) Además de en las relaciones, es habitual el empleo del romance en el soliloquio para expresar lamentos por el amor pasado, como hace Mencía tras su reencuentro con D. Enrique estando casada con D. Gutierre, dueño de su honor (I, vv. 121-154).
Pero ambos autores lo utilizan en diálogos que muestran u ocultan conflictos sentimentales, caso, respectivamente, de los sostenidos por Dª. Mencía y D. Enrique (I, vv. 155-224; II, vv. 58-126) y por Casandra y Federico (vv. 1296-1531) cuando aún no se atreven a declararse.

b) Aunque la décima adquiere con Calderón mayor versatilidad funcional que la que tenía con Lope, ambos la emplean para expresar anhelos amorosos:
–Federico y Casandra dejan adivinar, al poco de conocerse, su mutuo interés con un significativo cambio en el diálogo de romance a décimas (I, vv. 468-527).
–Monólogos con quejas de amor: Casandra se lamenta ante Lucrecia del abandono y la indiferencia del Duque (II, vv. 994-1113).
–Soliloquios líricos: Casandra se debate entre el honor que debe a su marido o el amor que siente por su hijastro (II, vv. 1532-1591).
–Gutierre expresa su cariño a Mencía en décimas (I, vv. 495-554; II, vv. 155-204), mientras que ella confiesa en décimas a la criada que el amor pertenece a su pasado (I, vv. 566-574).

c) La redondilla es la estrofa preferida para diálogos conflictivos en los que los personajes manifiestan un estado de tensión interior, o a veces incluso discuten abiertamente:
–Del romance a las redondillas pasan en su nerviosismo Mencía y D. Enrique al oír que llega D. Gutierre y puede sorprenderlos hablando en el jardín (II, vv. 127-154).
–En redondillas relata Aurora a Ca-sandra su malestar hacia Federico, que parece haberla olvidado (II, vv. 1248-1295). Y en redondillas discuten Casandra y Federico cuando intuyen que el regreso del Duque podría poner fin a su relación (III, vv. 2248-2288); en este metro, Aurora, Casandra y el Duque deciden sobre el futuro matrimonio de la primera (III, vv. 2636-2695) y Federico y Casandra mantienen su última discusión (III, vv. 2696-2775).

d) La quintilla supone un paso más en la gradación del conflicto presentado por las redondillas:
–En quintillas Mencía finge que hay un ladrón en la casa para que el Infante pueda escapar, hecho que prende en Gutierre la sospecha acerca de la salud de su honor (II, vv. 278-386).
–En quintillas Federico y Casandra acaban admitiendo la atracción, varias veces insinuada, que sienten el uno por el otro (II, vv. 1811-2030).
e) La silva aparece en momentos decisivos:

e) Cuando Gutierre, mediante una treta, confirma sus sospechas sobre la supuesta infidelidad de Mencía (II, vv. 881-1033), y cuando la sorprende escribiendo a D. Enrique la carta que será su sentencia de muerte (III, vv. 281-459).

4) El cambio métrico puede responder a jerarquías sociales entre los hablantes.

En *El castigo sin venganza* al conocerse, los criados Batín y Lucrecia dialogan en romance (I, vv. 412-467) y los señores, Federico y Casandra, en décimas (I, vv. 469-527).

5) La rima puede tipificar la situación dramática.

Tanto Lope como Calderón varían la asonancia del romance en cada escena. Curiosamente, la asonancia «a-a» del final de la obra coincide en *El castigo sin venganza* y *El médico de su honra* para traducir el mismo acontecimiento: el marido ha decidido el castigo que merece la esposa –efectiva o supuestamente– infiel, y lo ha ejecutado para mantener a salvo su honor. Los dos dramaturgos eligen idéntica asonancia para describir una situación dramática tipificada: marido vengador, víctima sacrificada y honor triunfante.

BATÍN — Aquí acaba,
senado, aquella tragedia
del castigo sin venganza,
que siendo en Italia asombro,
hoy es ejemplo en España.
(III, vv. 3017-3021)

D. GUTIERRE — Sí la doy. [*Dale la mano.*]
Mas mira que va bañada
en sangre, Leonor.

D.ª LEONOR — No importa;
que no me admira ni espanta.

D. GUTIERRE — Mira que médico he sido
de mi honra: no está olvidada
la ciencia.

Dª. LEONOR — Cura con ella
mi vida, en estando mala.
(III, vv. 894-901)

Porque casadas y culpables o no de adulterio, ambas protagonistas deben realizar una dolorosa elección entre dos valores igualmente buenos, el amor y el honor, representados por el pretendiente y el marido, con quienes mantienen diálogos amorosos o conflictivos al tiempo que desahogan sus ansias en soliloquios que cuestionan sus opciones y justifican la decisión tomada. Si el conflicto de Mencía se produce cuando el pasado regresa inesperadamente para superponerse al presente, también Casandra conoce antes al amante que al marido quien, a diferencia de D. Gutierre, apenas valora las cualidades de su esposa. Pero si asumir la pasión, como hace Casandra, es una apuesta arriesgada, renunciar a ella, como Mencía, no garantiza la fama ni la vida. Aunque opten por partidos diferentes, el resultado es el mismo: una muerte silenciosa e irremisible encubierta por motivos falsos con los que el marido cree satisfacer al honor para mantener la honra.

Así pues, estas tragedias de honra contemporáneas aparecen conectadas por sus usos métricos. Pese a las diferencias que la crítica ha señalado en la versificación entre Lope y Calderón, hemos comprobado que en ellas se emplean de forma similar las mismas estrofas e incluso idéntica asonancia para expresar el desenlace trágico que las define. Los cambios de verso, rima o estrofa responden a necesidades argumentales y afectivas para conducir la acción, caracterizar al personaje e incluso identificar el género, pues tanto en *El castigo sin venganza* como en *El médico de su honra*, además del romance, se utilizan décimas, redondillas y quintillas para describir un mismo trasfon-

do dramático; las únicas estrofas que no comparten las protagonistas son el terceto encadenado y la silva.

El consejo del *Arte nuevo* de acomodar «los versos con prudencia / a los sujetos de que va tratando» no queda limitado al tema y es interpretado de igual modo en estas obras por ambos dramaturgos, que harán del metro el espejo adecuado al asunto, la situación y el personaje, contribuyendo a configurar los códigos expresivos que el *Arte nuevo* enunciara para conseguir el éxito y hacer del teatro del Siglo de Oro una dramaturgia permeable al paso del tiempo pero imperecedera.