

La *elocutio* aristotélica en *Los Amantes* de A. Rey de Artieda¹

María Dolores SOLÍS PERALES
Universidad de Granada

Resumen

La elocución mantiene la solemnidad de la tragedia. En *Los Amantes* encontramos una variada muestra de figuras literarias encargadas de crear una rica lengua retórica.

Abstract

The elocution keeps on the solemnity of the tragedy. In *Los Amantes*, we can find a wide range of our literary images, which are in charge of creating a rich rethorical language.

Palabras clave: Elocución, retórica, figuras literarias.

La elocución es una de las partes cualitativas de la tragedia:

[...] las partes de toda tragedia son seis, y de ellas recibe su calidad la tragedia; y son: la fábula, los caracteres, la elocución, el pensamiento, el espectáculo y la melopeya².

Y uno de los medios para llevar a cabo la imitación trágica, puesto que Aristóteles, al referirse a los medios, afirma que todas las artes -epopeya, poesía trágica, comedia, ditirámica, aulética y citarística- llevan a cabo la imitación mediante el ritmo, el lenguaje y la armonía, bien usando estos medios separadamente o combinándolos entre sí:

[...] entre las artes dichas, todas hacen la imitación con el ritmo, el lenguaje

1. El presente trabajo se inserta dentro del proyecto de investigación "HUM.2005-00026" de la Dirección General de Investigación.

2. Todas las citas proceden de la ed. de la Poética hecha por V. GARCÍA YEBRA, ed. Gredos, Madrid, 1992. el pasaje recogido se encuentra en 1450a7-10.

*o la armonía, pero usan estos medios separadamente o combinados*³;

Y no cabe duda de que la elocución es el estudio del lenguaje elegido para expresar los conceptos e ideas de un autor -en nuestro caso, trágico-. Recordemos las palabras del Estagirita:

*Llamo "elocución" a la composición misma de los versos*⁴.

No vamos a detenernos en los modos de elocución⁵, ni tampoco lo haremos en las partes de la misma, puesto que no nos interesa ni el análisis fónico ni la morfología ni la sintaxis del texto, salvo que comporte algún recurso literario. Frente a esto, atenderemos al ornato de la lengua y su vinculación con el concepto aristotélico de la *elocutio* para la tragedia.

Nos interesa la excelencia de la elocución, porque estamos ante un texto literario en el que el autor utiliza sus propios recursos, considerando que algunos de ellos son necesarios para destacar algún aspecto interesante de su tragedia y, al mismo tiempo, se define dentro de una escuela, la valenciana, en la que se percibe una gran influencia humanística y, en consecuencia, clásica.

El preceptista afirma que hemos de tener en cuenta que la elocución ha de ser *clara sin ser baja*⁶. Se dan dos extremos posibles:

*La que consta de vocablos usuales es muy clara, pero baja; por ejemplo, la poesía de Cleofonte y la de Esténelo. Es noble, en cambio, y alejada de lo vulgar la que usa voces peregrinas; y entiendo por voz peregrina la palabra extraña, la metáfora, el alargamiento y todo lo que se aparta de lo usual. Pero, si uno lo compone todo de este modo, habrá enigma o barbarismo; si a base de metáforas, enigma; si de palabras extrañas, barbarismo*⁷.

3. Cf. Aristóteles, *op. cit.*, 1447a21-23.

4. Cf. Aristóteles, *op. cit.*, 1449b34.

5. De ellos dice el teórico:

Entre las cosas relativas a la elocución, uno de los puntos que puede considerarse lo constituye los modos de la elocución, cuyo conocimiento corresponde al arte del actor y al que sabe dirigir las representaciones dramáticas: por ejemplo, qué es un mandato y qué una súplica, una narración, una amenaza, una pregunta, una respuesta y demás modos semejantes.

Cf. Aristóteles, *op. cit.*, 1456b8-13.

6. Cf. Aristóteles, *op. cit.*, 1458a18.

7. Cf. Aristóteles, *op. cit.*, 1458a18-25.

También contribuyen mucho a la claridad de la elocución y a evitar su vulgaridad los alargamientos, apócopies y alteraciones de los vocablos; pues por no ser como el usual, apartándose de lo corriente, evitará la vulgaridad, y, por participar de lo corriente, habrá claridad⁸.

Una vez expuestos los dos extremos, afirma que en el punto medio está la virtud. Son varios los pasajes interesantes:

Hay que hacer, por decirlo así, una mezcla de estas cosas; pues la palabra extraña, la metáfora, el adorno y las demás especies mencionadas evitarán la vulgaridad y bajeza, y el vocablo usual producirá la claridad⁹.

La medida es necesaria en todas las partes de la elocución; en efecto, quien use metáforas, palabras extrañas y demás figuras sin venir a cuento, conseguirá lo mismo que si buscarse adrede un efecto ridículo¹⁰.

Es importante usar convenientemente cada uno de los recursos mencionados, por ejemplo los vocablos dobles y las palabras extrañas; pero lo más importante con mucho es dominar la metáfora. Esto es, en efecto, lo único que no se puede tomar de otro, y es indicio de talento; pues hacer buenas metáforas es percibir la semejanza. De los vocablos, los dobles se adaptan principalmente a los ditirambos; las palabras extrañas, a los versos heroicos, y las metáforas, a los yámbicos. Por lo demás, en los versos heroicos pueden usarse todos los recursos mencionados; pero en los yámbicos, por ser los que más imitan el lenguaje ordinario, son adecuados los vocablos que uno usaría también en prosa, a saber, el vocablo usual, la metáfora y el adorno¹¹.

Finalmente, en otro fragmento, parece decir que también es conveniente, aunque con medida, utilizar palabras extrañas y no sólo metáforas y vocablos usuales¹².

8. Cf. Aristóteles, *op. cit.*, 1458b1-5.

9. Cf. Aristóteles, *op. cit.*, 1458a31-34.

10. Cf. Aristóteles, *op. cit.*, 1458b12-15.

11. Cf. Aristóteles, *op. cit.*, 1459a4-14.

12. *Lo ventajoso que es [...] su uso conveniente, puede verse en los poemas épicos introduciendo en el verso los vocablos corrientes. Quien sustituya la palabra extraña, las metáforas y las demás figuras por los vocablos usuales verá que es verdad lo que decimos; así, habiendo*

La aplicación práctica de este *corpus* aristotélico implica un análisis de los recursos literarios más llamativos existentes en la obra de *Los Amantes*¹³ o bien por su reiteración o por su originalidad o porque cumplen una función en el texto. A través de ellos vamos a ver la naturaleza conceptista de la lengua de Rey de Artieda, dado que se interesa por las metonimias, las hipérboles, las antítesis, y en una línea más superficial y brillante veremos anáforas, símiles y metáforas.

La lengua de la tragedia es mucho más retórica que la de la comedia. Tiene una solemnidad que es perceptible en los largos parlamentos. Esto produce la impresión de que la tragedia es menos dinámica que la comedia y es porque esa lengua propia de la tragedia se enmarca dentro de una tradición retórica en la que se concede una gran importancia al ornato. Y, por lo tanto, tenemos que deducir que los autores de tragedias están apegados y constreñidos por una tradición que no aceptan los autores de comedias. Cuanto más apegada esté una tragedia al modelo clásico, el ornato también responde a lo defendido por los clásicos. Y a la inversa, si la tragedia goza de una cierta libertad -como es nuestro caso-, el ornato se sentirá prisionero de nuestras propias condiciones.

En el caso de *Los Amantes*, Rey de Artieda no pudo sustraerse a la influencia ejercida por el teatro de su época y así elementos propios del mundillo de la comedia afloran en diversos momentos de su obra restándole la solemnidad y hondura que es propia de la tragedia. Conviene no olvidar que la comedia alcanza un gran desarrollo en Valencia por obra y gracia de media docena de dramaturgos considerados antecedente claro de la comedia nueva lopesca. Ahora bien, esto no es obstáculo para que podamos espigar algunas muestras de figuras que vinculan la obra con el ideal

*compuesto el mismo verso yámbico Esquilo y Eurípides, que substituyó un solo vocablo poniendo en vez del usual y corriente una palabra extraña, el verso resulta hermoso, y vulgar el otro. Esquilo [...] había escrito en el Filoctetes *una úlcera que come las carnes de mi pie+ y Eurípides había puesto «devora».*

Cf. Aristóteles, *op. cit.*, 1458b15-24.

13. *Los Amantes*. Tragedia, compuesta por Micer Andres Rey de Artieda. Dirigida al Illustre Señor Don Thomas de Vilanova, Mayorazgo y legitimo sucesor en las Baronias de Bicorp y Quesa. &. (Escudo de Vilanova con esta leyenda: AIn vno plura".) En Valecia, en casa de la Viuda de Huete. 1581. Sigue siendo fundamental la obra de JULIÁ MARTÍNEZ, E. *Poetas dramáticos valencianos*, Tip. de la «Revista de Archivos+ Madrid, 1929, vol. I, pp. 1-29. De entre las ediciones más recientes hemos de considerar la de IRANZO, C. *Los amantes de Teruel*, REY DE ARTIEDA Y TIRSO DE MOLINA, Col. Temas de España, ed. Taurus, Madrid, 1971, pp. 27-112 (citamos por esta edición); v. además FERRER VALLS, T. *Teatro Clásico en Valencia, I., Andrés Rey de Artieda, Cristóbal de Virués, Ricardo de Turia*, Biblioteca Castro, Madrid, 1997, pp. 7-66.

Flor. II., 17 (2006), pp. 275-289.

aristotélico.

Hemos elegido tres metonimias que recaen sobre la figura de Marcilla. Entre ellas podemos establecer una relación de causa-consecuencia. En la primera, el propio protagonista expresa el amor correspondido que lo vincula a Sigura y para ello echa mano del término *corazón*, ya lexicalizado por la tradición amatoria:

*Determine, por mas valer, partirme
dexando el corazon, siguro y firme.*

Pero, sabemos que el devenir de los acontecimientos ha creado una disonancia entre el contenido del último verso recogido y la realidad presente de nuestro amante. Por eso, su criado Perafán trata de mitigar la inesperada hiel amorosa con el placer de un buen vino:

*Mandolo,
quien te la dara muy buena
Griego, y lagryma de parras,
Turia reseruado en jarras.*

Lejos de conseguirlo, el amor sigue su camino de muerte:

siendo su natural presa las canas

El autor elige la metonimia como recurso para resaltar el contenido dramático que existe en el meollo del asunto de esta obra. Pero, además, con estas muestras, entre otras, Rey de Artieda quiere conseguir una mayor precisión en momentos muy determinados de su obra que sabemos van a jugar un papel importante en el desarrollo de la misma. Tal es el caso del primer ejemplo que va a suponer la tragedia que se vivirá pocas horas después. Por consiguiente, se ha buscado la claridad en el sintagma *corazon, siguro y firme*. En la última muestra, el dramaturgo utiliza las canas por la muerte para indicarnos que no es la vejez la causa de la muerte de Marcilla, sino que es un amor imposible el que la precipita.

Quizá la figura más empleada sea la hipérbole. Con el verso

Quisimonos los dos niños de teta

Marcilla, con un lenguaje marcadamente popular, coloca el amor nacido entre él y Sigura como algo engastado en sus propias naturalezas. De ahí que dote al

sentimiento amoroso de una fuerza natural -si bien es verdad que ya fuera de lugar- que no se va a dejar encorsetar por lo establecido por las convenciones o normas sociales, en este caso, la consumación del matrimonio la noche de bodas. Oigamos al contrariado marido:

*Necedad sera emprendello,
contra tu voluntad, pues,
no digo con dos, o tres,
pero con solo vn cabello
me ataras manos y pies.*

Y es esa misma fuerza atribuida al amor lo que consuela a Sigura ante su presentida muerte:

*Y aliuiarme ver que a toda
España, y Europa acierte
la desgracia de esta muerte.*

Otra muestra la encontramos en unas palabras del conde de Fuentes ponderando unas fiestas que se van a celebrar con motivo del casamiento de una dama rica y moza, precisamente Isabel de Sigura:

*Ahora Señores, aunque Italia y Flandes
andeys España y Francia, certíficos
que no descubrireyes como son estas
fiestas, que las podamos llamar fiestas.*

Asimismo, constituye un buen ejemplo de exageración el siguiente, en el que Sigura define con gran claridad las hazañas de Marcilla tal y como Perafán se las ha contado:

*SIGURA
Dime por tu vida Eufrasia
quien ay que yguale a Marcilla
en Aragon y Castilla,
si hasta los terminos de Asia,
o fronteras marauilla?*

EUFRASIA

*No se yo que aya persona
en toda nuestra corona,
dexada aparte essa tierra
que le yguale en paz, o en guerra.*

Con la hipérbole, el autor busca no sólo una mayor claridad expositiva, sino que también supone una llamada de atención al espectador, porque con ella o adelanta hechos futuros o rememora por contraste hechos del pasado, como ocurre en el último ejemplo donde se alaba la vida de Marcilla fuera de Teruel, pero, al mismo tiempo, es indudable que también busca precisión. Ahora bien, dado el carácter de la hipérbole, no es obstáculo para que dentro de ella se utilice alguna que otra expresión coloquial, si bien esto no impide que su naturaleza retórica termine por imponerse.

Un recurso muy utilizado lo conforma la antítesis. En la mayoría de los casos, sirve para ilustrar aspectos inherentes a las relaciones amorosas de la época. Así, el verso

aplicando el regalo con la fuerza

refleja un hábito familiar y social del momento, pues es evidente que la mujer no se casaba, sino que la casaban; por eso el padre de Sigura intenta y consigue reconducir el ánimo amoroso de su hija.

Y, naturalmente, las jóvenes casaderas adoptaban ante los galanes una actitud ambigua que era la única admitida por la sociedad bienpensante:

DON IUAN

.....
Con tu licencia me voy.

DOÑA ELUIRA

Ni te la niego, ni doy.

Detrás de estas actitudes se esconde el tema de la honra. La mujer del siglo XVI nacía con la obligación de no deshorrar a sus padres y, más tarde, al cónyuge. Por eso el marido de Sigura, tras la comprometida muerte de Marcilla, le dice a su esposa:

*Antes que el silencio parle,
el pesame voy a darle.*

También es interesante la antítesis que crea el conde de Fuentes, hombre mayor pero que en la fiesta se va a sentir como un mozo, puesto que manifiesta que si él es capaz de hacer eso, ¿qué no harán los que en verdad lo son? Está ponderando la grandeza, alegría y vivacidad de la fiesta con motivo de la boda de Isabel de Sigura:

*Si vn hombre como yo viejo se atreue
a esto y en la edad que veys, remoza,
que es lo que hara la mocedad que llueue
de Lerida, Valencia y Zaragoza.*

Otra antítesis, de una gran efectividad, es la que cierra el parlamento de Marcilla, una vez que su criado Layn ha empezado a recitarle la fábula de Píramo y Tisbe. Al hilo del carácter trágico de esa historia en la que el infeliz amante ve muchos puntos de contacto con la suya, cierra su intervención con una antítesis muy precisa a la que, para mayor viveza, une una metáfora amorosa:

*Que quanto mas huyo, toco
mi llaga [...]*

La antítesis crea unos textos muy marcados los cuales, en virtud de la creación de un contraste, llaman mucho la atención del lector o espectador, pues trata de conciliar en sus mentes los contrarios creados por esta figura. Esto implica que lo más llamativo sea conseguir un texto preciso, pero rompiendo con el recurso los modos de la lógica del lenguaje.

Desde la más temprana adolescencia, los padres velaban por la hija que se convertía, en cierta medida, en un gran quebradero de cabeza, y que sólo iba a desaparecer cuando la vieran casada. Esto traía en consecuencia que los enamorados se vieran obligados a ocultar sus sentimientos. La siguiente epanadiplosis en boca de Marcilla es un buen ejemplo de esto que venimos diciendo:

*Imagina la pena que sentimos,
quando se descubrio la cosa clara,
que debaxo de titulo de primos,
dissimule hasta alli, y dissimulara.*

También hallamos anadiplosis como la que sigue, y que recoge la última esperanza alimentada por el infeliz amante:

*aunque al besar se puede mostrar clara
claramente que el beso en beso para.*

O ésta otra que revela la tremenda sorpresa del marido ante la petición de su esposa:

SIGURA

.....
*Pido, que como fue casta,
a serlo te esperes hasta*

MARIDO

Hasta

SIGURA

Mañana no más.
.....

A veces, la lengua está conducida por recursos como el símil a través del cual el autor establece una relación estrechamente vinculada con el mundo vivencial de los personajes:

PERAFAN

Ce, ce.

EUFRASIA

Quien nos llama?

SIGURA

Vn hombre

*que por no acertarle el nombre
le hago notable agrauio.
Corre amiga, y dile que entre:
por que yo estoy como vn hielo.*

El desdichado amador también emplea este recurso:

*Que se entro por ver al Conde?
y con su querido Apolo?*

Pero lo enriquece mediante la antítesis para expresar plenamente su dolor por la actitud de Sigura.

Cuando los familiares de Marcilla encuentran su cuerpo sin vida, el dolor se apodera de ellos. Por eso encontramos símiles como el siguiente puesto en boca de Muñoz:

digo que como niño me desmedro

En algunos momentos, parece pesar sobre Rey de Artieda la huella del medievo. La tradición medieval del debate entre el alma y el cuerpo parece entreverse en estas palabras de Sigura:

*Sal desta oscura prisión,
alma [...]*

Y el siguiente verso en el que el marido de Sigura, ante el deseo de ésta de permanecer virgen la noche de bodas, se siente condenado

a morir de hambre, viendo al ojo el fruto

constituye otra muestra, pues la *flor* y el *fruto*, referidos al galanteo previo y a la consumación final del acto amoroso, eran términos habituales en la casuística medieval.

También podemos espigar algunas metáforas muy lexicalizadas por la tradición amorosa del amor cortés, como las presentes en estos versos con los que se alude a la juventud:

en su edad florida y verde

en lo mas dulce de la vida

Otras veces, se trata de metáforas que rinden tributo a la lengua popular como es el caso de la que sigue, conducida por el marido de Isabel cuando se dispone a deshacerse del cuerpo de Marcilla:

*Ea saquemosle. Pero yo solo,
como lo ves, no puedo
sostén, mientras le arboló.*

La falta de grandes metáforas se debe a que el contenido de la obra no se presta a efusiones líricas en las que el amor podía haber creado un buen número de ellas así como de imágenes, pero el autor ha preferido la metáfora lexicalizada, es decir, su inserción dentro de una corriente amatoria muy precisa. Quizá el lugar que tuvieron que haber desempeñado las metáforas en esta tragedia lo ocupa tanto la antítesis como la hipérbole.

Ahora bien, esto no es obstáculo para que, de vez en cuando, aunque no es lo normal a lo largo de la obra, encontremos parlamentos vertebrados por una elocución intensificada como ocurre en un momento concreto del último auto. Se trata del treno que pronuncia Perafán al enterarse de la muerte de su amo. A lo largo del mismo aparecen muchísimas figuras que contribuyen a crear una lengua retórica y fuera de tono, porque quiere ser un planto-recuerdo del señor muerto. La primera estrofa

*Pero salga mi boz amarga, y rompa
las entrañas durissimas de piedra,
pues la muerte troco en luto su pompa,
y en funebre cipres la verde hiedra.
Que puede ser que ataje y que interrompa
el curso (quando mas florece, y medra
un mozo) en lo mas dulce de la vida,
al parecer sin golpe, y sin herida?*

se inicia mediante una asociación extraña de dos sensaciones, una auditiva y otra gustativa, creándose por medio del verbo romper una hipérbole cuya segunda parte es una intensificación, *entrañas durissimas de piedra*. Naturalmente, todo esto se explica porque la causa es la unión de las dos sensaciones a través de la muerte que cambia la pompa, que es la voz, en luto, que es el adjetivo amargo. Y también explica ese cambio que se produce entre la *verde hiedra*, evocación de la vida juvenil, y el *funebre cipres*, alegoría de la muerte.

Como Marcilla muere joven, el autor ha puesto en boca de Perafán una antítesis entre la mocedad, etiquetada como la época más dulce de la vida, y la situación en la que ha sido sorprendido su amo, en tanto en cuanto la muerte ha interrumpido el curso de su vivir sin una razón como lo hallamos en el verso reiterativo con el que cierra la octava, *...sin golpe, y sin herida*.

Desde el punto de vista de las figuras literarias empleadas y de la intencionalidad del autor, la segunda estrofa se divide en dos partes:

*Empresas della son, pero Tyranas,
pues contra toda ley el brazo tiende,*

*siendo su natural presa las canas,
donde naturaleza mas se offende.
Muerte, si por mostrarte justa allanas
cualquier edad, y condición, entiende,
que aunque al pobre le yguales con el rico,
yerras en acortar la edad tantico.*

La primera parte encierra una consecuencia, a saber, el resultado en las personas de la actuación de la muerte, que es el sujeto de la segunda parte de la estrofa.

La figura que da unidad a los cuatro primeros versos es la antítesis, estableciendo una oposición entre la juventud y la vejez en relación con la muerte. Para etiquetar a la vejez el poeta echa mano de una metonimia, *siendo su natural presa las canas*, que se toma en consecuencia encontrando su origen en la segunda parte de la octava, aunque ya la muerte esté representada mediante una construcción deíctica, *della*. Como con los cuatro últimos versos lo que quiere Rey de Artieda es arremeter contra la muerte, la antítesis cede su paso al apóstrofe que se manifiesta de un modo violento y reiterativo a través de la forma imperativa *entiende*. Dos observaciones le hace a la muerte. Acepta la primera, su carácter igualitario; pero la ataca por acortar una vida a temprana edad, en este caso, la de Marcilla.

La estrofa tercera constituye una reflexión remansada de las consecuencias de la muerte que no respeta ni a jóvenes ni a viejos, ni a ricos ni a pobres:

*Todo lo que debaxo el cielo nace,
sujeto es a morir: pero no dudo
de que a naturaleza le desplaze
ver, que no llegue al término que pudo.
Y assi, como el discurso entero trace,
y quiera que al nacer nazca desnudo,
puesto que al rico yguale con el pobre,
no quiere que del tiempo falte, o sobre.*

Esta constatación invita a Perafán a exponer una serie de ideas que no implican novedad ninguna, pero que anuncian ya las teorías del barroco, en tanto en cuanto se juega de un modo antitético entre el nacer y el morir en cuyo centro se produce la vida del hombre. En el fondo, subyace una especie de nostalgia al contemplar el cuerpo de un hombre joven, por eso dice que a la naturaleza le desagrada ver que el que ha muerto no ha llegado al término de su vida de un modo natural y de ahí, también, esa llamada de atención en torno

a la particular idiosincrasia del ser humano, esto es, nuestra condición de ser en el tiempo, que no debe ni faltar ni sobrar.

En los cuatro primeros versos hay una antítesis tradicional referida al decurso de la vida humana entre el nacer y el morir. Y esto crea un símil que se desarrolla en la segunda parte de la octava, donde volvemos otra vez a encontrar tres motivos: el desamparo en que nace el hombre, el carácter igualitario de la muerte y la rebelión de la naturaleza para que la edad o el tiempo en el hombre no se malogre ni por defecto ni por exceso.

Tras esta reflexión, Perafán vuelve a arremeter contra la muerte, recurriendo, de nuevo, a la figura más llamativa, el apóstrofe:

*Assaltas vna edad muerte enemiga,
que hara ventaja a todas las edades:
de las bocas del Nilo nos lo diga
hasta el famoso termino de Gades
la morisma, con quien has hecho liga,
y no te escandalizes, no te enfades,
que assi como de terminos careces,
al barbaro sin fe le fauoreces.*

La estrofa comienza empleando el apóstrofe con la forma imperativa *assaltas* y el vocativo *muerte enemiga*. Encontramos una anáfora a través de la reiteración de *edad-edades* que da paso a una construcción hiperbólica para exagerar las empresas bélicas de Marcilla en tierra de moros. En los últimos versos, regresamos a la hipérbole inicial al anatematizar la muerte porque con la pérdida de Marcilla -dice el criado- favorece al bárbaro sin fe, esto es, al moro.

La última estrofa es también reflexiva y supone la consecuencia final de que no todo termina con la muerte, sobre todo en un caballero dedicado al mundo de las armas porque le va a sobrevivir la fama de sus gestas heroicas:

*Pero consuelame en parte, y aliuia,
que essa fe que le muestras, y te muestra,
(si es que puede hauer fe remissa, y tibia,
como es, siendo entre barbaros, la vuestra)
no borrarán en Mauritania, y Lybia,
lo que hizo su famoso brazo, y diestra;
pues lo que tu resuelues en ceniza,
la fama lo reuiua y eterniza.*

En esta estrofa, tienen una gran importancia las reiteraciones de tipo semántico o las anáforas, puesto que con ellas se abre y se cierra la octava. Supone una intensificación de tipo reflexivo consolar y aliviar; una anáfora intensiva lo significado por mostrar que se adscribe a dos sujetos distintos, y lo mismo ocurre al final, si bien ahí este recurso se toma más resolutivo al enfrentar lo que es caduco, *ceniza*, y lo que es eterno, *eterniza*. Para ponderar la fama heroica de Marcilla, el poeta recurre a una metonimia reiterativa, puesto que *famoso brazo y diestra* es lo mismo pero ambos están por espada. Es indudable que hay una hipérbole al decir que la muerte no puede borrar las hazañas hechas por nuestro malogrado personaje en Mauritania y Libia.

Todo esto es perdonable, sobre todo su carácter hiperbólico, porque quien está hablando es un criado que estuvo a su lado durante los muchos años que pasó fuera de su tierra. También llama la atención que sea un criado el que ponga en su boca el parlamento más solemne y cercano a la *elocutio* aristotélica. Creemos que esto está hecho intencionadamente por el autor, porque a través de él se percibe la amistad y honda huella que le deja su muerte.

Finalmente, hemos de tener en cuenta que estas figuras no se pueden considerar aisladas del metro elegido por el dramaturgo -la octava real, que tiene un carácter épico- ni del tipo de verso dominante que suele ser el heroico tal como lo refrenda estas muestras:

*el curso (quando mas florece, y medra
un mozo) en lo mas dulce de la vida,
Y assi, como el discurso entero trace,
y quiera que al nacer nazca desnudo,
que assi como de terminos careces,
al barbaro sin fe le fauoreces.*

La única estrofa en la que el endecasílabo heroico se ve oscurecido por la profusión del enfático es la segunda, creando un contraste rítmico entre ella y las demás estrofas. Ejemplarizamos con los versos que siguen:

siendo su natural presa las canas,

donde naturaleza mas se offende.

Muerte, si por mostrarte justa allanas

yerras en acortar la edad tantico

Gran parte del teatro del siglo XVI permanece ajeno al ideal humanista de lengua porque hunde sus raíces en la dramaturgia del siglo anterior. Pero a mediados del mismo, un grupo variado de hombres de teatro aceptan el ideal clásico, de origen grecolatino, bien por medio de traducciones, o por contacto con Italia.

La huella más inmediata es el intento de aclimatar la tragedia; en unos pocos casos manteniendo su espíritu dentro de los postulados aristotélicos, lo normal consistía en nacionalizarlos y adaptarlos a la idiosincrasia española. Tal es el caso de *Los Amantes de Rey de Artieda*.

Problema aparte plantea el respeto o no, la adecuación y adaptación de la *elocutio* al ideal de lengua propugnado por Aristóteles en la *Poética* y en la *Retórica*. Aquí tenemos una de cal y otra de arena. Si en la obra aparecen personajes populares y hay escenas propias de la comedia, no se respeta la *elocutio* aristotélica, sino que la lengua está a la altura social de los personajes.

Sin embargo, no ocurre lo mismo con los que son nobles, sobre todo si tienen que pronunciar un monólogo o un parlamento a través del cual exponen ideas o narran aspectos claves de la tragedia. En el caso que contemplamos, hemos ilustrado con un ejemplo lleno de fuerza y patetismo. Es el momento en que uno de los sirvientes de Marcilla conoce la muerte de su amo. En este caso concreto, la situación requería una lengua rica, y el dramaturgo la consigue mediante el empleo de variadas figuras que se interrelacionan. No es lo normal en esta tragedia pero podemos encontrar variados ejemplos.

Un poco por todas partes, documentamos un variado elenco de recursos: metonimias, hipérbolos, antítesis, metáforas lexicalizadas, que los estudiosos de la antigüedad consideraban necesarias para con ellas conseguir diferentes efectos.

La elocución en *Los Amantes* tiene relación con la expuesta por Aristóteles; Rey de Artieda la conoce y la emplea cuando la considera necesario pero hemos de tener en cuenta que hallamos en la tragedia escenas costumbristas evocadoras de ambientes populares y en ellas es muy difícil echar mano de la retórica clásica ya que había toda una corriente humanista en la España del siglo XVI que defendía el siguiente principio: "escribe como hablas".