

# Los medios según Aristóteles en *Los Amantes* de Andrés Rey de Artieda: el octosílabo

María Dolores SOLÍS PERALES  
*Universidad de Granada*

## *Resumen*

En este artículo se ha hecho un estudio teórico-práctico del verso octosilábico en su doble vertiente de metro y ritmo para acomodarlo al concepto aristotélico de los medios.

## *Abstract*

In this article we have made a theoretical-practical study of the octosyllabic verse as far as metre and rhythm are concerned in order to suit the Aristotelian concept of the resources.

*Palabras clave:* Octosílabo, metro, ritmo, Aristóteles.

El verso octosílabo como *medio* se aleja del ideal aristotélico ya que el Estagirita apostillaba en su *Poética* que el verso propio de la tragedia era el yambo<sup>1</sup> que, entre nosotros, salvando las distancias, se aproxima al verso endecasílabo<sup>2</sup>. Así lo entendieron nuestros trágicos del siglo XVI, pues es el verso empleado en las tragedias de la época. Ahora bien, el endecasílabo alterna en las tragedias con el verso

1. Dice Aristóteles: “El metro se convirtió de tetrámetro en yámbico. Al principio, en efecto, usaban el tetrámetro porque la poesía era satírica y más acomodada a la danza; pero, desarrollado el diálogo, la naturaleza misma halló el metro apropiado; pues el yámbico es el más apto de los metros para conversar”. ARISTÓTELES, *Poética*, ed. de V. GARCÍA YEBRA, Gredos, Madrid 1992. El pasaje recogido se encuentra en 1449a21-25.

2. Véase mi artículo “Los medios según Aristóteles en *Los Amantes* de Andrés Rey de Artieda: el endecasílabo”, en prensa.

octosílabo. Esto no sólo ocurre en la tragedia que analizamos, *Los Amantes* de A. Rey de Artieda<sup>3</sup>, sino en muchas otras del dieciséis<sup>4</sup>. Este atentado al concepto aristotélico de metro, como uno de los *medios* de los que debe valerse el poeta trágico para realizar su obra, no debemos considerarlo como una mera libertad caprichosa de nuestros trágicos; lejos de ello, contaba con el beneplácito de los preceptistas del momento, quienes no consideraban indigno el empleo del octosílabo en la tragedia porque, al fin y al cabo, era un verso nacional, quizá el verso nacional por excelencia, y su empleo en determinados momentos suponía un intento de nacionalización de una forma dramática que nunca había sido muy popular entre nosotros.

Además, nadie pone en duda que el octosílabo como verso tiene su propio sentido del ritmo, y el ritmo, no lo olvidemos, es un elemento considerado fundamental por Aristóteles dentro de los *medios*.

## I

El verso octosílabo se constata en todos los autos. Su empleo responde a dos tipos de exigencias. Por un lado, es el vehículo a través del cual se hacen realidad las escenas de sabor costumbrista. Estas escenas son necesarias, porque ponen el colorido propio de la celebración de una boda y el verso octosílabo es, realmente, la mejor opción de la que Rey de Artieda podía hacer uso para conseguir dicho propósito. Por otro lado, aparece en escenas que beben de la fuente de la poesía amorosa de los cancioneros y del humanismo. Son momentos de una cierta dignidad que intentan acercar la tragedia como forma al público de la época, más amigo de la comicidad de

3. *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 Bicornp y Quesa. &. (Escudo de Vilanova con esta leyenda: "In vno plura")*. En Valçcia, 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. 1-24. 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.

4. Algunas muestras son *Atila furioso* y *La infelice Marcela*.

la comedia que de la sobriedad de esta otra forma dramática. Su empleo en estas escenas responde, por lo tanto, al intento de acercar la tragedia a nuestros antepasados del dieciséis, ocultándola de vez en cuando bajo un tipo de verso al que el pueblo estaba acostumbrado.

El primer momento popular se encuentra al final de la escena segunda del auto primero y constituye una muestra de la coquetería que se apodera de la mujer el día de su boda. Participan Sigura y Eufrasia; ambas conversan tras la desaparición en escena de Perafán. Pero irrumpe en la cámara Sigura, su marido, quien le insta a que se prepare: llegan amigas a visitarlos y no hay más remedio que atenderlas, por lo que la recién casada pregunta a su prima

SIGURA

.....  
Di Eufrasia estoy a tu gusto?

EUFRASIA

Ponte esse cuello mas justo,  
y alza un poco la cabeza.

La escena tercera se inicia con el saludo hiperbólico de las amigas; otro momento de fuerte sabor popular:

*DOÑA ELUIRA*

*Besote los pies mil vezes.*

*DOÑA YNES*

*A mucha cosa te ofreces.*

*SIGURA*

*Otras tantas te los beso.*

*DOÑA YNES*

*Digo que es notable exceso:  
porque en mil hay muchos diezés.*

*SIGURA*

*Diestramente contrapuntas.*

*EUFRASIA*

*Pues señora doña Ynes,  
sobre vn pie, no digo pies,  
dira mas que las dos juntas.*

*DOÑA YNES*

*Y quiza mas que las tres.*

Y concluye con un pequeño entremés; unos versos deliciosos con los que Sigura y sus invitadas penetran en la sala:

*SIGURA*

.....  
*doña Eluira entremonos.*

*DOÑA ELUIRA*

*La ventaja de entrar dala  
a Ynes.*

*DOÑA YNES*

*No entrare en la sala  
si no es que passeys las dos,  
'o entremos las cuatro en ala.*

*SIGURA*

*Fuera gentil corte y medio,  
si huiera de entrar remedio,  
pero juntas no podremos.*

*DOÑA YNES*

*Passen las de los estremos  
y sigan las dos de en medio.*

También destacamos la conversación que las damas anteriores mantienen sobre los galanes y sus amores. Se trata de una escena de corte familiar abundantemente documentada en todo el teatro de la edad de Oro. Las tres mujeres hablan de la danza y salen al balcón para tomar un poco de aliento. Isabel oye y calla:

*EUFRASIA*

*No ha de ser pues danzar todo,  
salgamos vn poco al ayre:  
pero doña Ynes el modo  
con que Muñoz (por desayre)  
te asio con la mano el codo.*

Con estas palabras se inicia un tira y afloja entre Eufrasia e Inés, dirigiéndose pullas relacionadas con supuestas relaciones o intenciones más o menos entrevistas a través del diálogo. En boca de Inés encontramos una explicación clara al sentido del coloquio:

*YNES*

.....  
*En efecto fue cordura:  
pues siendo osado el galan  
tiene la prenda sigura,  
si es verdad que juntos van,  
atreuimiento, y ventura.  
Di tu, que el animo y brio  
desse galan (si lo es mio)  
te mueue, y prouoca a embidia,  
pues el que contigo lidia,  
pierde vn poquito por frio.*

*EUFRASIA*

.....  
*Porque a mi galan el tuyo,  
En desemboltura venza*

*(que es de lo que yo mas huyo)  
 atribuyes a vergüenza,  
 lo que a buen seso atribuyo?  
 Si amor consiste en las manos,  
 por tu fe doña Ynes danos  
 las tuyas, y llenaremos  
 quiza (por esos extremos)  
 lo que por terminos llanos.*

Este juego amoroso, vinculado a los diversos galanes pretendientes a la mano de cada una de ellas, tiene estrecha relación con el último sentido de la tragedia. Todo debe estar presidido por el amor y girar en torno a los quebraderos de cabeza que este afecto proporciona. Es cierto que en estas escenas no hay solemnidad, sino que se viven y hacen realidad según el canon de la comedia de la época. Rey de Artieda no pudo sustraerse a una rica tradición vinculada al mundo de los salones. Tradición que, por otra parte, tiene mucho que ver con el sello que los italianos estaban imprimiendo a la comedia y que después aprovechará Lope para sacarle un inmenso partido.

Ahora bien, hay un momento en la conversación de estas mujeres, que coincide con la participación en la misma de don Juan, en el que Rey de Artieda se acerca al santuario de los mitos clásicos ennobleciendo la escena. El dramaturgo, en un afán cultista, evoca y opone el mito de Narciso al de Dafne y Apolo, pues a modo de parangón los sitúa en el corazón de la animada disputa en la que los personajes se encuentran incursos:

*DOÑA YNES*

*Pero quien sigue de rastro  
 a vna discreta, si es fea:  
 y quien hay que no dessea  
 vna imagen de alabastro,  
 por necio y torpe que sea?*

*SIGURA*

*Quien? los que abomina Dante,  
 que a ponerseles delante*

*lo que excede al cuerpo la alma,  
dando a quien deuen la palma  
en viendote, seguirante.  
Quanti mas que si tu quieres,  
tras la discreción y ser  
puedes muy bien parecer  
añadiendote alfileres.*

*DOÑA YNES  
Añadirme yo alfileres.*

*DON IUAN  
Deue hazerlo sobre auiso  
por no querer lo que quiso,  
quien sin prudencia y consejo  
por mirarse oy al espejo  
hara la fin de Narciso.*

*DOÑA YNES  
Que puede ser que peligre  
tanto, essa dama, don Iuan?*

*DON IUAN  
Peligra, y peligraran  
las que emprenden como tygre  
despedazar vn galan.  
Riese? pues no se ria,  
que baxo de ser poesia,  
pueden ver quan poco medra  
la que se conuirtio en piedra  
por ser encogida y fria.*

*DOÑA ELUIRA  
No se, por muy grande aliuiio*

*pidio la que huyo de Apolo  
ser arbol.*

Esta conversación entre las damas es interrumpida por la llegada de Marcilla quien, como no podía ser de otra manera, se acerca a los novios para felicitarlos por su matrimonio. El diálogo entre Diego y el marido de Sigura es digno de mención puesto que las palabras adquieren un doble sentido en virtud de la situación. El primero en intervenir es Marcilla que recuerda con intención que fue precisamente el padre de Isabel el causante de sus desgracias. La respuesta del marido no se hace esperar y en ella la palabra “bien” adquiere un valor polisémico que obliga al desventurado amante a pintar su fracaso amoroso a través de la iteración del adjetivo “negro”. Al no entender del todo el marido las palabras de su interlocutor, éste desvía el contenido de la conversación que se hubiera tornado agrio alabando a las damas presentes:

*MARCILLA*

*Y en particular me alegre,  
de que este dia le veas  
tan a gusto de tu suegro.*

*MARIDO*

*Y a ti quanto bien desseas.*

*MARCILLA*

*Negro bien, negro, y bien negro.*

*MARIDO*

*Que es lo que dizes Marcilla?*

*MARCILLA*

*Digo que me marquilla,  
ver estas damas a punto  
de rendir el mundo junto,  
si ante sus pies no se humilla.*

En el fragmento, sobre todo en los cuatro últimos versos, se observa la

influencia del cancionero al haber en el fondo un remedo del amor cortés hecho realidad mediante la hipérbole aplicada al *mundo* en relación con las *damas*.

En la escena cuarta del auto tercero, Rey de Artieda de nuevo echa mano de reminiscencias clásicas. Ahora el dramaturgo acerca un rasgo de los nombres míticos de Dido, Escipión, Alejandro, Darío y Antonio al problema personal que aleja entre sí y, sin remedio, a los recién casados: Sigura se niega a consumir el matrimonio lo que, como no podía ser de otra manera, no es ni aceptado ni comprendido por el marido. Destacamos estas palabras de la suplicante esposa:

*Honesto es lo que te pido,  
y que puedes a plazer  
cumplillo. Quieres lo ver?  
vna muger lo hara; Dido  
lo acabo con ser muger.*

.....

*Mira el nombre de Scipión,  
quan bien dentro España suena,  
por lo que hizo en Cartagena,  
que hay mil otros que lo son,  
y este es bueno a boca llena.*

Y estas otras del frustrado marido:

*Quisiera ser lo que Antonio,  
pero no soy tan robusto.  
Porque tus ojos, y frente,  
rasgados, y transparente,  
la proporcion, el matiz,  
de tus labrios, y nariz  
prouocanme extrañamente.*

*Y pues me las entregaste,  
visto que son prendas mias,*

*que entrañas aura tan frias,  
o que espíritu, que baste  
a sufrir lo que desuías.*

También hay un momento en el largo monólogo de Sigura, escena tercera del auto cuarto, en el que la huella clásica está presente, si bien aquí se trata de una simple cita sin mayor importancia. Nos referimos a la mención que Sigura hace en un momento concreto de Porcia y Catón. No obstante, la escena es interesante pues nos descubre el alma de Sigura. Ya se ha producido la muerte de Diego y el traslado de su cuerpo hasta la puerta de la casa de su padre. Es de día y el marido se propone ir a casa de Marcilla a dar el pésame a la familia y le pide a su mujer que permanezca en la cámara y no dé rienda suelta a su imaginación, menos aún para pensar en Marcilla. Queda Isabel sola, sin mano que la proteja y refrene, y en largo monólogo nos va a revelar su pensamiento. Por una parte quiere permanecer entera y lucha consigo misma para darse ánimos, pero por otra pesa el recuerdo de la última escena acaecida en su habitación y la negativa rotunda a darle un beso a su antiguo amante. Comienza a perder su entereza inicial, decae su decisión, y no tiene más remedio que rendirse a la evidencia. Toma una resolución con la que va a culminar la tragedia y se va a cerrar el círculo de su vida. Cree que lo mejor es devolverle el beso que no quiso darle mientras se celebran los funerales en la iglesia de san Pedro. Su imaginación enfiebrece la ayuda en tan difícil situación y pone en su mano el manto con el que va a acudir a cumplir su último deseo. Oye ruido en la calle, movimiento inusitado de gente, y tiene conciencia de que el cortejo fúnebre se dirige al templo. Sus últimas palabras compendian la decisión tomada:

*Veo vna sombra:  
pero vna luz que me nombra,  
y no me altero ni espanto.  
Sin duda es vision de paz,  
si eres a dicha Marcilla?  
responde vna palabrilla?  
Hizieraslo a ser capaz,  
la que tarde se te humilla.  
Si hablar no te viene a pelo,  
lo que pienso hazer, harelo,*

*desuiaraslo a ser malo;  
pero, pues siento vn regalo  
dentro l'alma, emprenderelo.*

No quedaría completa una visión de conjunto del verso octosílabo si no hiciéramos referencia a las premoniciones que encuentran su acomodo en este verso, si bien es verdad que aparecen en mucha menor profusión que en el verso endecasílabo. Una muestra es la escena cuarta del último auto. Pudiera parecer que se trata de una escena de transición a la catástrofe final y, sin embargo, tiene una importancia capital en el desenvolvimiento de la acción. Es un largo monólogo puesto en boca de Eufrasia que pone al oyente en ascuas y le allana el camino para la mejor comprensión de la última escena de la obra. Estamos ante un texto lleno de presagios, puestos en boca de quien por muchos motivos parece interesada en la felicidad de los novios. La encontramos ante un espejo en el momento de aderezarse, pero su pensamiento está anclado en lo que ocurrió la noche de bodas. No puede explicarse las anomalías oídas y esta situación tan confusa viene a complicarse mucho más cuando ve la habitación de los recién casados abierta, ninguno de ellos está en la cama a una hora tan intempestiva, cuando lo normal es que todavía se encontraran en ella.

Al no encontrar una explicación plausible, decide abandonar su pensamiento y arreglarse el trenzado ante el espejo, pero tiene la mala suerte de darle con la mano y se cae al suelo hecho añicos. Hay un juego entre el *¡ay!* oído la noche anterior y el *trís* del espejo al caer. Ya no podrá Sigura contemplar su rostro en él y esta observación oportuna es como una admonición de lo porvenir:

*EUFRASIA*

.....  
*Tente, espejo, que te quiebras.*

*ESPEJO*

*Tris.*

*EUFRASIA*

*Rompiose noramaza.  
Soldad pues, si presumis,*

*mil piezas, que tantas hay,  
 ha mis! Basta decir mis.  
 digo, que si anoche el ay  
 me altero, me altera el tris.  
 Ya deste punto Sigura,  
 no vera mas su figura:  
 porque si el espejo roto,  
 llego a su termino coto,  
 la dueña del, por ventura.*

## II

El metro, concebido como *medio*, no puede separarse del ritmo. El mismo Aristóteles lo afirma en un momento concreto de su *Poética*:

*[...] pues es evidente que los metros son parte de los ritmos<sup>5</sup>.*

Esta idea viene interpretada por V. García Yebra con las siguientes palabras:  
*Los ritmos deben ser entendidos de una manera general, como series cuyos elementos se repiten. La repetición es esencial para el ritmo; pero no una repetición cualquiera, sino ordenada de modo que los elementos de la serie reaparezcan a intervalos regulares, suficientemente próximos entre sí para que la regularidad sea perceptible [...] En el lenguaje, el ritmo puede adoptar muchas formas, desde las más sencillas a las más complicadas. Todas ellas participan del ritmo de la música. Al decir Aristóteles que los metros son parte de los ritmos, se refiere, creo, a los ritmos así entendidos, en toda la amplitud de sus variedades<sup>6</sup>.*

Estamos de acuerdo con esta interpretación. Por eso a continuación intentamos explicar y aplicar el ritmo al verso octosílabo y para ello tendremos en cuenta distintos pero complementarios puntos de vista.

En cuanto al ritmo de los versos octosílabos, el autor prefiere una estrofa en

5. *Cfr.* ARISTÓTELES, *op. cit.*, 1448b21.

6. *Cfr.* ARISTÓTELES, *op. cit.*, p. 255.

la que domina la consonancia como es la quintilla, frente al romance que es el característico del teatro de la edad de oro. Todas las quintillas se hacen realidad mediante la estructura versal de la quintilla doble. El esquema métrico *abbab* lo presentan la primera mitad de cincuenta y cinco quintillas de las ochenta y cuatro que encontramos a lo largo de la obra; catorce responden al esquema *aabba* y en quince constatamos *ababa*. En la segunda parte de la quintilla solamente aparecen dos posibilidades. Una es *ccddc*, la más frecuente, pues aparece en sesenta y nueve quintillas; la otra, *cddcd*, se encuentra en doce.

Si consideramos la quintilla doble como una unidad el esquema versal que más se repite es *abbab-cddc*. En mucha menor proporción se encuentra el esquema *aabba-cddcd*. Y el menos representado es *ababa-cddc*. Estos esquemas se reparten por las diferentes escenas y autos del siguiente modo:

Auto primero:

-La escena segunda consta de once quintillas dobles y una, la última, es simple. Las seis primeras tienen el esquema *abbab-cddc*; las cinco siguientes, *aabba-cddcd*; y la última *aabba*.

-La escena tercera consta de diez quintillas dobles. Todas responden al esquema *abbab-cddc*.

Auto segundo:

-En la escena primera encontramos once quintillas dobles con el esquema *ababa-cddc*.

-La escena tercera tiene catorce quintillas dobles y en todas aparece el esquema *abbab-cddc*.

Auto tercero:

-Las tres quintillas dobles que registramos en la escena tercera adoptan el esquema *abbab-cddc*.

-La escena cuarta consta de doce quintillas dobles y una simple. Las diez primeras responden al esquema *abbab-cddc*; las dos siguientes, *aabba-cddcd*; y la última, *aabba*.

-La escena quinta está constituida por cinco quintillas dobles; todas con el esquema *abbab-cddc*.

Auto cuarto:

-Las posibilidades que ofrece la escena tercera son las que siguen: las seis primeras quintillas presentan el esquema *abbab-cddc*; las cuatro siguientes, *aabba-*

cddcd; la última, aabba.

-La escena cuarta consta de cinco quintillas y todas tienen el esquema ababa-cdddc.

Observamos que de las nueve escenas conducidas por el verso octosílabo, forma quintilla doble, seis mantienen una misma estructura o esquema a lo largo de toda la escena, siendo, por lo tanto, sólo tres las que cambian el esquema en el desarrollo de la escena. Asimismo, apreciamos que estas tres escenas que varían su esquema inicial presentan tres modelos métricos diferentes y que en las tres escenas encontramos al final una quintilla simple. También observamos que de las seis escenas que presentan un único esquema, cuatro responden a la estructura abbab-cdddc, que es precisamente con la que comienzan las tres escenas que varían su organización.

Indudablemente, alguna razón le debió llevar a Rey de Artieda a cambiar la estructura versal de las quintillas en determinadas ocasiones. Creemos que el cambio rítmico viene a apoyar momentos claves de la obra desde el punto de vista semántico. En la escena segunda del auto primero encontramos a Sigura conversando en su casa con su prima Eufrasia. Llega Perafán y le comunica el regreso de Marcilla. Inician un diálogo que naturalmente gira en torno al amante. Perafán cuenta en breve monólogo las hazañas realizadas por su amo y la riqueza adquirida en los años de ausencia. Éstas son algunas de sus palabras:

*Tras que no esta en su lugar,  
es vanidad que presume  
reduzirte a breve suma  
lo que no puedo contar  
bien, sin alargar la pluma.  
Solo en esto no repares,  
que Alarbe en los aduares  
en toda la costa Moro,  
piedras, plata, perlas, oro,  
alcuxacas, y almayzares.*

Hasta aquí el peso de la escena lo ha llevado Perafán. Un personaje totalmente inesperado para Sigura en el día de su boda y con quien nos hemos retrotraído a dos momentos del pasado. Uno, lejano, la niñez de Marcilla:

*SIGURA*

*Si es este Perafánico  
el que a Marcilla de chico  
sirve, Marcilla es venido,*

.....

Otro, más cercano, los últimos siete años de la vida de Marcilla.

Con las últimas palabras de su monólogo se inicia el cambio de rima. Por tanto, un nuevo ritmo cede el peso de la escena de Perafán, como representante del pasado, a Sigura que significa el presente. Isabel le dice a Perafán que se ha casado y tras esto lo despide. Desaparece el criado de la escena y comienza la amargura de Sigura. Ya no habrá paz para la recién casada. Así leemos por ejemplo:

*Oyeme, Eufrasia, y perdona.  
Si a los Romanos y Godos  
sobrepuja, aunque te nombre  
Cesar, y los de su nombre,  
y hablando en comun a todos,  
en lo que toca a ser hombre:  
Que sentir a quien lo pierde,  
quando piense, o se le recuerde  
lo que pudo alguna vez  
niña, y tras de la niñez  
en su edad florida y verde?*

La escena primera del auto segundo tampoco presenta el esquema métrico dominante. Quizá estamos ante un modo de resaltar el contenido de dos secuencias semánticas interesantes. Una es el tira y afloja que mantienen algunas de las damas invitadas a la celebración de las bodas, puesto que en este momento no se limitan a danzar y bailar sino que discuten, en cierta medida, sobre dos conceptos diferentes del amor: el ser y el estar amorosos; ambos conceptos aparecen enfrentados en las palabras de doña Inés y Eufrasia:

## DOÑA YNES

.....  
*En efecto fue cordura:  
 pues siendo osado el galan  
 tiene la prenda sigura,  
 si es verdad que juntos van,  
 atreuimiento, y ventura.  
 Di tu, que el animo y brio  
 desse galan (si lo es mio)  
 te mueue, y provoca a embidia,  
 pues el que contigo lidia,  
 pierde vn poquito por frio.*

## EUFRASIA

.....  
*Porque a mi galan el tuyo,  
 en desemboltura venza  
 (que es de lo que yo mas huyo)  
 atribuyes a vergüenza,  
 lo que a buen seso atribuyo?  
 Si amor consiste en las manos,  
 por tu fe doña Ynes danos  
 las tuyas, y llenaremos  
 quiza (por esos extremos)  
 lo que por terminos llanos.*

La otra secuencia semántica es el diálogo forzado y suponemos que desagradable que mantienen Marcilla y el marido de Sigura. A ningún espectador le gustaría encontrarse en la tesitura de Marcilla e indudablemente esta sensación se hace más perceptible a los sentidos con el cambio de ritmo:

## MARCILLA

*Y en particular me alegro,  
 de que este dia le veas*

*tan a gusto de tu suegro.*

*MARIDO*

*Y a ti quanto bien desseas.*

*MARCILLA*

*Negro bien, negro, y bien negro.*

*MARIDO*

*Que es lo que dizes Marcilla?*

*MARCILLA*

*Digo que me marauilla,  
ver estas damas a punto  
de rendir el mundo junto,  
si ante sus pies no se humilla.*

Hacia el final de la escena cuarta del auto tercero asistimos a otro cambio de ritmo. Toda la escena está vertebrada por la conversación que Sigura y su marido mantienen en la cámara nupcial y el ruego de ella de no consumir el matrimonio hasta la segunda noche de casados. Naturalmente este ruego es insólito para el marido, pero, finalmente se ve obligado a transigir ahogando lo que de vida tenían sus urgencias. Pues bien, el cambio de rima aparece justo en el declive de la discusión para que el espectador no pase por alto la fría resolución final de una noche que se presentaba apasionada:

*SIGURA*

*Son palabras embaydoras,  
con que en effeto lo doras,  
a lo imposible te obligas,  
y de esperar te fatigas,  
lo que habras en breves horas?*

*MARIDO*

*Señora?*

*SIGURA*

*No me repliques,  
haz lo que imaginas luego,  
que pues tu lengua es de fuego,  
hara que le multipliques  
si la salida le niego.*

*MARIDO*

*Burlaste, o hablas de veras?*

*SIGURA*

*Burlar?*

*MARIDO*

*Pues si perseueras  
que fuerza tengo, o poder,  
para acabar, o emprender  
otro, de lo que tu quieras?*

.....  
*Y entremonos, que de sueño  
mas pesado estoy que un leño.*

Y algo parecido ocurre en la escena tercera del auto cuarto, pues el cambio de rima sirve para marcar que Sigura ha perdido su entereza inicial al mismo tiempo que orienta sus pensamientos de lo general -hasta ahora imperante en su monólogo- a lo particular. Aparecen las interrogaciones retóricas y la llamada al antiguo amante, a quien pide que se manifieste desde el mundo de los muertos, para terminar tomando una decisión con la que va a concluir su ciclo vital:

*SIGURA*

.....  
*En lo que deuo restribo,  
y tanto aliento recibo,  
con tu singular exemplo,  
que junto tu furia templo,*

*y a la muerte me apercibo.*

*Sal desta escura prision,  
alma, di quien te lo veda?  
que si me dizes que pueda,  
lo que esta en el corazon  
por darte mas pena queda.  
Pero que bozes son estas  
tan amargas y funestas,  
son las de su enterramiento?  
para acabarme el tormento,  
sus las mesas ya estan puestas.*

*X*

*Y que mueres por vn beso,  
cosa tan ligera, y quien  
no te lo da lo haga bien,  
pareceme grande exceso,  
de ingratitud y desden.  
La resistencia y contraste,  
si es porque no altere, y gaste  
su limpieza y su renombre,  
tuvo mientras eras hombre;  
mas pues ya no lo eres, baste.*

*A dartele me resueluo,  
no el mesmo que no ha lugar,  
y assi el que te pienso dar,  
es tal que a dartele bueluo,  
en la iglesia ante el altar.*

El último cambio de ritmo lo encontramos en la escena siguiente conducido por Eufrasia. Es la escena del espejo; un texto lleno de presagios en el que el nuevo

ritmo se confabula con el contenido para ponernos en ascuas y prepararnos para la culminación de la catástrofe. Destacamos la siguiente quintilla:

.....  
*Soldad pues, si presumis,  
 mil piezas, que tantas hay,  
 ha mis! Basta decir mis.  
 digo, que si anoche el ay  
 me altero, me altera el tris.  
 Ya deste punto Sigura,  
 no vera mas su figura:  
 porque si el espejo roto,  
 llego a su termino coto,  
 la dueña del, por ventura.*

A través de estas páginas hemos intentado con buena voluntad justificar la presencia de varios ritmos a lo largo de la obra. Quizá haya sido un esfuerzo inútil y este ritmo fluctuante en determinados momentos obedezca simplemente a que estamos ante un poeta que no es excepcional. Sea lo que fuere, aprovechamos este excursus para constatar también la presencia de determinados versos, aunque es verdad que no son abundantes, eneasílabos. Una muestra es el siguiente:

*mi llaga: donde si sacudo.*

¿Estamos simplemente ante un buen poeta donde el error es algo aislado y, por consiguiente, digno de nuestra disculpa como hace Horacio con Homero o ante un mal poeta como el maltrecho Quérilo de las iras horacianas?

La rima consonante se hace realidad mediante dos tipos cuantitativos: la rima aguda y la llana. La segunda se lleva la parte del león en todas las escenas y el autor elige para ella o bien una palabra bisilábica o bien una polisilábica. Prácticamente en ninguna quintilla doble aparece en los diez versos un mismo tipo de palabra. Lo que sí encontramos de vez en cuando es la presencia de una u otra en los cinco versos de alguna de sus dos partes. Así, una muestra donde los cinco versos concluyen con palabra bisilábica es:

*Si a los Romanos y Godos  
sobrepuja, aunque te nombre  
Cesar, y los de su nombre,  
y hablando en comun a todos,  
en lo que toca a ser hombre.*

Y con palabras polisilábicas:

*Ea pues fauor, y auxilio  
para emprendello de espacio,  
quiero traducir de Oracio,  
aunque mejor es Virgilio,  
y Ovidio mas de palacio.*

Lo dominante es que ambos tipos de palabras aparezcan en una misma quintilla sin obedecer su empleo a ningún criterio claro. Ahora bien, sí observamos, en algunas ocasiones, el predominio de una de ellas en la primera parte de la quintilla y el predominio de la otra en la parte de la quintilla que sirve de complemento o remate, siendo anunciada o recogida en la parte contraria en alguno o algunos de sus versos. Algunos ejemplos elegidos al azar son:

*Si las dos famosas lumbres,  
se estremaron en la HECHURA,  
de mi angelica SIGURA,  
Iupiter en las COSTUMBRES,  
y Venus en la HERMOSURA:  
y si como fuera mia,  
a venir antes un dia  
lo perdi, porque no vine,  
mi cortedad IMAGINE,  
y acabarme ha, si PORFIA.*

*SIGURA  
Es posible que tal oya*

*doña Eluira y no se guarde?*

*DON IUAN*

*Espera el castigo tarde.*

*MARIDO*

*Hasi ardiessse como Troya.*

*DON IUAN*

*Pero como don Iuan arde.*

*Porque es tanto y mas ESQUIVO,  
que ese otro IMAGINATIVO,  
el fuego que me CONSUME,  
que se engaña quien PRESUME,  
que haya otro fuego mas biuo.*

*EUFRASIA*

.....  
*Pero entretanto ACECHEMOS,  
maldad es, yo lo CONFIESSO,  
aunque por venirme AUIESSO,  
solo siento, que haze ESTREMOS  
el novio por darle vn beso.  
Triste novio, pero guay  
de ella, que en el fuerzas hay  
por mas que resista, y parle,  
para darsele, y TOMARLE  
si se le quiere dar.*

*MARCILLA*

*Ay.*

La rima aguda también se constata en todas las escenas pero en mucha menor proporción. Además nunca aparece en los diez versos de una quintilla sino, o bien en versos desperdigados a lo largo de la misma, o bien en los cinco versos de una de sus partes. El autor no la emplea por descuido o al azar sino que su uso responde a varios factores. El más recurrente es la creación de una estructura circular que adquiere diferentes matices según las escenas, como pasamos seguidamente a demostrar:

-Escena segunda, auto primero: la rima aguda se constata en las quintillas primera (en sus dos partes), cuarta (en sus dos partes), sexta (en la primera parte), octava (en la primera parte), décima (en las dos partes). Por lo tanto, se abre y se cierra el empleo de la rima aguda apareciendo ésta en las dos partes de la quintilla.

-Escena tercera, auto primero: La rima aguda está presente en la mayoría de las quintillas. Concretamente aparece en la segunda (primera parte), cuarta (primera parte), quinta (primera parte), sexta (segunda parte), octava (segunda parte), novena (primera parte), décima (primera parte). Es decir, aquí lo que abraza el empleo de la rima aguda es su presencia en la primera parte de las primeras y de las últimas quintillas de la escena.

-Escena cuarta, auto tercero: la rima aguda sólo aparece al principio y al final de la escena; quintillas segunda (primera y segunda parte), tercera (primera parte), novena (primera parte) y duodécima (primera y segunda parte).

Otras veces en su empleo sentimos una gran regularidad, una simetría que no puede ser gratuita y que adquiere también varios matices. Son los siguientes:

-Presencia de la rima aguda o bien sólo en las quintillas impares; esto ocurre en la escena tercera del auto tercero, quintillas primera (primera parte) y tercera (primera parte). O bien en las quintillas pares como es el caso de la escena quinta de este mismo auto, pues la espigamos en las quintillas segunda (primera parte) y cuarta (primera parte).

-En otro momento la regularidad se consigue mediante la reiteración de la rima aguda en una parte de la quintilla. Así ocurre en la escena tercera del auto cuarto, puesto que aparece en las quintillas tercera, cuarta, quinta, séptima, octava, novena y décima y siempre en la parte de la quintilla que sirve de complemento o remate.

Un tercer criterio es la búsqueda de una progresión. Lo vemos en la escena primera del auto segundo al aparecer la rima aguda primero en la primera parte de las quintillas, en el centro de la escena en la segunda parte y en la última quintilla en las dos partes: quintilla segunda (primera parte), tercera (primera parte), cuarta (segunda

parte), sexta (segunda parte), décima (segunda parte) y undécima (primera y segunda parte). Junto a la búsqueda de una progresión también observamos que, a veces, el empleo de la rima aguda obedece a intenciones semánticas pues prepara al espectador para momentos de una especial tensión dramática. Esto es lo que ocurre en los versos

*DOÑA ELUIRA*

*Ce, la platica entreten  
que viene aca no se quien.*

*DOÑA YNES*

*Marcilla es.*

*EUFRASIA*

*Valame Dios!  
y son los novios los dos,  
a quien les da el parabien?*

en tanto en cuanto preparan al espectador para el diálogo, cuanto menos singular, entre dos personajes condenados a no entenderse. Naturalmente nos referimos a Marcilla y al marido de Sigura.

Y al final de la escena la rima aguda prepara al espectador para el diálogo en soledad de los antiguos amantes:

*SIGURA*

*Passo no con tanta prisa.  
Eufrasia deten a Ynes.*

*EUFRASIA*

*No la puedo asir de risa:  
porque va con tales pies,  
que no huella lo que pisa.*

*SIGURA*

*Ea pues ve, llamas.*

*EUFRASIA*

*Que seguro les daras?*

*SIGURA*

*Di que a todo daño salgo.*

*MARCILLA*

*Y que juro como hidalgo  
de no hablar sobrello mas.*

En la escena tercera del auto segundo el criterio que se impone es la presencia de la rima aguda siempre en boca de un mismo personaje, Marcilla. El amante, vencido, se ha refugiado en la soledad de su jardín; creemos que la rima aguda ayuda a marcar aún más el abatimiento del enamorado.

Finalmente, en la escena cuarta del auto cuarto, la rima aguda se concentra en las dos últimas quintillas de la escena rompiendo en seco el verso y queriendo reproducir, creemos, la rotura del espejo y el *ay* que le hizo a Eufrasia la noche anterior separarse bruscamente de la cerradura de la puerta de la cámara nupcial. Todo esto hace que aquí la rima aguda tenga un fuerte vigor expresivo:

*Soldad pues, si presumis,  
mil piezas, que tantas hay,  
ha mis! basta decir mis.  
digo, que si anoche el ay  
me altero, me altera el tris.  
Ya deste punto Sigura,  
no vera mas su figura:  
porque si el espejo roto,  
llego a su termino coto,  
la dueña del, por ventura.*

*Que ha de ser tanto el enojo,  
(por quien niña se le dio)*

*que quisiera hauerme yo  
mas presto rompido un ojo,  
que ser la que le rompio.  
Mas direys que Teruel se hunda,  
a bozes, y barahunda,  
quiero me assomar, y ver,  
de los galanes de ayer  
quien, y sobre que la funda.*

En cuanto al tipo de palabra en la que recae la rima aguda, encontramos, frente a lo que ocurría con la rima llana, un dominio de las palabras monosilábicas; en segundo lugar, aunque en mucha menor proporción, aparecen las bisilábicas; y las menos representadas son las polisilábicas. Una muestra donde sólo se recogen palabras monosilábicas en la serie de palabras que riman es:

*MARIDO*

*Tras que me de muerte vas.*

*SIGURA*

*Muy fuera del blanco das.  
Pido, que como fue casta,  
a serlo te esperes hasta*

*MARIDO*

*Hasta*

*SIGURA*

*Mañana no mas.*

Por el contrario, un ejemplo en el que no aparece ninguna palabra monosilábica es el siguiente:

*Termino tan singular  
nadie lo pudiera vsar,  
si no es quien trazada fuera,*

*dentro la tercer esfera,  
o entre fuego elementar.*

Y un texto en el que se mezclan las tres clases de palabras es:

*Que puede ser que peligre  
tanto, essa dama, don Iuan?  
Peligra, y peligraran  
las que emprenden como tigre  
despedazar vn galan.*

Hay un último aspecto que queremos destacar en este estudio de la rima llana y aguda y es que Rey de Artieda no aprovecha las posibilidades del ritmo estrófico, pues en contadas ocasiones echa mano de la reiteración de las articulaciones consonánticas. No obstante, un ejemplo donde encontramos la existencia de un ritmo fundado en una reiteración consonántica, común a todos los versos de la primera mitad del conjunto estrófico de la quintilla doble es:

.....  
*Y es excesiuo calor,  
en sequedad no reparo,  
que aueriguado esta, y claro,  
que no puede hauer humor  
dentro de vn pecho tan auaro.*

Creemos que con la reiteración de la consonante vibrante simple (-or, -aro, -aro, -or, -aro) Rey de Artieda quiere ahondar en el tono agrio que envuelve el diálogo entre marido y mujer en estos momentos; y especialmente viene a mostrar el enfado del marido, que se resiste a conformarse con la flor en lugar del fruto amoroso.

En cuanto a la clase de palabra que sirve de rima, vislumbramos la aparición del sustantivo y del verbo prácticamente en la misma proporción. Entre las formas verbales que aparecen en forma personal el presente de indicativo se lleva la palma. No debe extrañarnos que sea el tiempo presente y el modo de la realidad el dominante pues exceptuando algunos textos que son de naturaleza narrativa el autor elige el verso octosílabo para el diálogo, esto es, como instrumento que permite al espectador trazar

la etopeya de los diferentes personajes no por sus reflexiones, aunque alguna vez las haya, sino por sus acciones. El presente de indicativo también dota al texto de un carácter de eternidad, de una perennidad que hace que el lector o espectador del siglo XXI sienta el texto con una gran frescura, como si sobre nuestros amantes no pesaran sus cuatro siglos y medio de vida.

Dentro de los verbos en presente de indicativo dominan los que pertenecen a la primera conjugación. Algunas muestras elegidas al azar son:

*oy el mesmo trance espero  
De que te santiguas?  
y quien hay que no dessea  
y aun porque dello confio  
si ante sus pies no se humilla  
en musica, no; prouoca  
De Piramo y Tisbe trata  
vista la esquina en que da  
con quien deues, te acomodas  
de ello, no te lo suplico  
y mas de lo que señalo  
si ya no es muerto, agoniza.*

Aunque también encontramos bastantes que pertenecen a la segunda como es el caso de:

*que sentir a quien lo pierde  
a mucha cosa te ofreces  
quanti mas que si tu quieres  
pero como don Iuan arde  
ni el por mi, ni por el pierdo  
que luego al momento bueluo  
por lo que imagino, creo  
que si este don me concedes.*

Mientras que la tercera conjugación es la menos representada. Algunos ejemplos son:  
*el fuego que me consume*

*que se engaña quien presume  
contigo a cenar venimos  
soldad pues, si presumis.*

También encontramos de vez en cuando otros tiempos verbales tales como el presente de subjuntivo, probablemente el segundo tiempo más utilizado, el futuro de indicativo y el pretérito perfecto simple absoluto y la mayoría de los casos con verbos de la primera conjugación. Un breve muestrario es el siguiente. Del presente de subjuntivo:

*de que a los de casa encuentre  
y a su passion propia mande  
para que todo lo allanes  
para que en parte derrame  
seguirla, aunque yo no quiera  
no le consentiras que hable  
yo hare que mañana quedes  
por mas que resista, y parle  
que como doraua, dore.*

Del futuro de indicativo:

*de quantos de allan vernan  
peligra, y peligraran  
pero juntas no podremos  
las tuyas, y llenaremos  
pero en que la emplearemos?*

A partir del auto tercero el futuro como palabra rima aparece en contadas ocasiones. Esto no debe extrañarnos, pues, aunque estamos en la mitad de la obra, la tragedia ya se ha cebado en nuestros amantes y, por consiguiente, hay muy pocas acciones que ejecutar. Precisamente en estas acciones son los únicos momentos en los que el futuro se deja ver. Así:

-los recién casados no van a consumir el matrimonio. Este acto se evapora del futuro más inmediato. Por eso el futuro solamente aparece para confirmar la no realización de esta acción:

*Necedad* sera emprendello.

-La última acción que se proyecta es la resolución de Sigura de ir a la iglesia de san Pedro para darle al amante el beso que le negó en vida. Ponemos también el verso precedente para ilustrar mejor nuestras palabras:

*pero, pues siento vn regalo  
dentro lalma, emprenderelo.*

Con esta última acción proyectada al futuro más inmediato se culmina la catástrofe y una reflexión sobre los últimos acontecimientos, así como sobre el pasado lejano que las justifica nos acompaña hasta el final de la obra<sup>7</sup>.

Del pretérito perfecto simple absoluto:

*por no querer lo que quiso  
respondera lo que dixé  
Que? lo que Alexandre hizo  
que ser la que le rompio.*

Todo esto revela el predominio de una rima verbal sencilla, pues no sólo es conducida, en general, por el modo de la realidad, sino que se hace mediante los cauces de la regularidad. No son frecuentes las formas verbales que presentan alguna irregularidad ya sea en la raíz o en las desinencias. No obstante, hemos espigado los siguientes versos:

*Di que a todo daño salgo  
en que olvide lo que supo*

7. No hemos incluido la última decisión de Marcilla porque aparece en verso endecasílabo. En el ecuador de la obra nos encontramos con un Marcilla anclado en la reflexión de su situación presente y de este estado de postergación sólo va a salir para realizar la última acción de su vida: conseguir un beso de su amada, para lo que ha de ir a su casa, esconderse en la cámara nupcial y esperar a que el marido se duerma. Por lo tanto, es lógico que el tiempo futuro ya no acompañe a este personaje salvo para expresar esta determinación:

*ayudame tambien para emprendello*

*no cupiese, en lo que cupo  
Que a gloria se le atribuya  
si eres mía y tuyo soy.*

Una visión sucinta de los sustantivos como palabra rima muestra el predominio de los nombres concretos y perceptibles por los sentidos. Esto es lógico si tenemos en cuenta que estamos ante una obra en la que domina la acción. Pensados y sentidos en su unidad, estos sustantivos se pueden dividir en varios campos semánticos a lo largo de la obra. Destacamos los siguientes:

1. Campo semántico de la milicia y todo lo que implica y le rodea. Aparece *clarin* que era una pequeña trompeta usada para toques reglamentarios en las unidades montadas del ejército, por lo tanto, nada tiene de extraño que Perafán, que ha estado en la milicia con su amo, acompañe su entrada a la ciudad con un toque de clarín:

*si es la boz deste clarin.*

También encontramos una serie de sustantivos relacionados con accidentes del mar, fruto de los viajes de Marcilla como soldado: *baxios, rios, playa* y vinculados a ellos tenemos *galeras*:

*las Sirtes, o los baxios  
puertos y bocas de rios  
los promontorios, y playa  
le encomendo sus galeras.*

En la época que nos ocupa la única manera de adquirir fortuna y fama era alistarse como soldado en las banderas reales o irse a Indias en busca de fortuna. Marcilla elige la primera opción y, efectivamente, se enriquece, pues a la paga como soldado hemos de añadir -y esto era lo importante- la riqueza obtenida en los asaltos a las ciudades, esto es, en las requisas que hacían a la gente de los núcleos rurales y urbanos. La alusión a la riqueza obtenida aparece en la palabra rima de los siguientes versos:

*pedras, plata, perlas, oro  
alcuxacas, y almayzares  
de oro, plata, estambre, o seda  
hasta adargas y albornozes.*

En otro verso aparece como palabra rima el sustantivo *aduares*. Un aduar es una pequeña población de beduinos, formada de tiendas, chozas o cabañas. Algunos de estos árabes nómadas habitan su país originario y otros viven esparcidos por Siria y el África septentrional:

*que Alarbe en los aduares.*

Esta precisión léxica demuestra que Rey de Artieda no habla de memoria sino que esto hay que relacionarlo con su faceta de hombre dedicado a las armas.

También aparece algún sustantivo colectivo como *soldadesca* y abstractos o hechos abstracciones del tipo *rey, corona, guerra, hidalgo*:

*de que vse en la soldadesca  
cuentan nos, que le dio el rey  
en toda nuestra corona  
que le yguale en paz, o en guerra  
y que juro como hidalgo.*

Una vez terminado el periodo militar firmado, se podía renovar o no. En cualquier caso se adquiría la condición de hidalgo tal como se constata en el último verso que hemos copiado.

Tampoco podían faltar topónimos. Algunas muestras son:

*(si viene a mano) de Flandes  
en Aragon y Castilla  
si hasta los terminos de Asia.*

Y un gentilicio es *godos*:

*Si a los Romanos y Godos.*

Rey de Artieda nos dibuja a un Marcilla que responde al arquetipo de soldado instruido propio de la época, puesto que además de dominar el mundo de las armas gusta de la lectura y la música. Por eso encontramos los sustantivos *versos, libro, laud, vihuela* y los nombres propios *Oracio, Virgilio y Ovidio*, aunque éste último no aparece como palabra rima:

*y sera traducir versos*

*vn pensamiento esse libro  
 Hora muestrame el laud  
 Mesa, libros y vihuela  
 quiero traducir de Oracio  
 aunque mejor es Virgilio.*

2. Campo semántico relacionado con la celebración de una boda:

*donde acuden las visitas  
 a las que obliga la danza  
 tan a gusto de tu suegro  
 no la puedo asir de risa  
 Siendo Eufrasia nuestra amiga*

*DOÑA ELUIRA  
 Y es ello?*

*DOÑA YNES  
 Fiestas, y bodas  
 el estruendo, y tabahola  
 el calor, y la estrechura  
 Y es excesivo calor.*

Además de la música y la danza, el amor es otro motivo recurrente en la celebración de una boda. Queremos destacar el concepto amoroso que tiene el conde de Fuentes, por su condición de noble frente al resto de invitados y a los propios novios<sup>8</sup>. Así da a conocer su condición de enamorado mediante un cartel de desafío

8. Aunque tenemos nuestras dudas sobre si el marido de Sigura pertenece también a esta clase o por el contrario forma parte de la burguesía. La ambigüedad viene determinada porque hay un momento de la obra en el que un paje del Conde le dice al marido de Sigura:

*PAJE  
 Señor, don Iuan te suplica,  
 que por señas de la pica,*

al mismo tiempo que organiza un *torneo*, actividad o espectáculo propio de su clase social:

*que por señas de la pica  
le prestes oy la celada  
Darele, si en el torneo.*

También observamos que el autor, a veces, a la hora de elaborar las quintillas dobles -y esto repercute en la palabra rima- tiene en cuenta una tradición nacida en el siglo XV, mantenida en la primera mitad del siglo XVI y que Rey de Artieda pudo perfectamente conocer. Se trata del empleo de un léxico basado en abstractos y de una serie de palabras que forman parte de la casuística amorosa del siglo XV. Hemos elegido el siguiente muestrario:

*le hago notable agrauio  
por que yo estoy como vn hielo  
aunque el pide las muy lindas  
y con menos ademanes  
vna imagen de alabastro  
despedazar vn galan  
por ser encogida y fria  
Porque es tanto y mas esquivo  
el fuego que me consume  
Tiente solo el que se obliga  
si le das aliento y brio  
(cargando al guion la queja)  
En efecto fue cordura  
pues el que contigo lidia  
pierde vn poquito por frio  
si, que el assiento y mesura*

*porque esta desenchodada  
la suya, y le viene chica.*

La *celada* era una pieza de la armadura que servía para cubrir y defender la cabeza. ¿Tenía el marido una *celada* porque era noble o simplemente porque en algún momento anterior de su vida se había dedicado a la milicia?

*Pero la desemboltura  
En armas? no, que la injuria  
por Tisbe, essa ingritud  
Para quien de amores arde  
succede luego un desden.*

3. También encontramos como palabra rima muchos antropónimos o similares. Prácticamente, la mayoría de los personajes relevantes de la obra aparecen alguna vez en dicha posición:

*Dime por tu vida Eufrasia  
quien ay que yguale a Marcilla  
Pues señora doña Ynes  
vn cartel como este el Conde  
Corre, a quien digo, Layn  
de mi angelica Sigura  
por dar el precio a Doña Ana*

y junto a ellos, destacamos la mención de personajes históricos, mitológicos o literarios lo que revela una cierta formación en los personajes así como su pertenencia a una clase social más o menos elevada:

*que rey don Alonso el sabio  
Quien? los que abomina Dante  
hara la fîn de Narciso  
pidio la que huyo de Apolo  
vna muger lo hara; Dido  
mira el nombre de Scipion  
vista la muger de Dario  
Quisiera ser lo que Antonio  
rindase Porcia, y Caton.*

En suma, el estudio del sustantivo como palabra rima muestra una cierta riqueza. Es verdad que no encontramos solemnidad pero sí una dinámica nada desdeñable.

Finalmente, también ayuda al ritmo el mantenimiento de cláusulas dentro del octosílabo. Dominan los versos conducidos por dos acentos que se hacen realidad o bien mediante palabras polisilábicas como ocurre en los siguientes ejemplos:

*Descubrirá / vaziaduras  
alcuxacas, / y almayzares  
en Aragon / y Castilla  
añadiéndote / alfileres  
Peligra, / y peligraran  
Atreuimiento / y ventura  
Atribuyes / a vergüenza  
con mi artificio, / y pintura  
entretienes la / y regalas  
Iupiter / en las costumbres  
rasgados, / y transparente  
de melindre, / y de regalo  
el estruendo, / y tabahola  
la resistencia / y contraste  
su descontento, / y enfado*

o bien mediante la mezcla de palabras polisilábicas y bisilábicas, completándose el cómputo silábico con el empleo de monosílabos. Unas muestras son:

*los promontorios, / y playa  
y Venus / en la hermosura  
la proporcion, / el matiz  
el calor, / y la estrechura  
de ingratitud / y desden  
a boces, / y barahunda.*

En mucha menor proporción aparecen los versos vertebrados por tres acentos. Pueden servirnos de ejemplo:

*Oyeme, / Eufrasia, / y perdona  
en su edad / florida / y verde  
Angeles, / hombres, / las dos*

*Mesa, / libros / y vihuela  
tan discreta, / hermosa, / y niña  
Tente, / espejo, / que te quiebras.*

Y son los versos conducidos por cuatro acentos los menos representados. No obstante, hemos espigado:

*piedras, / plata, / perlas, / oro  
de oro, / plata, / estambre, / o seda.*

Indudablemente este predominio de las palabras polisilábicas sobre las bisilábicas resta lirismo a los versos y los dota de una rapidez más propia del diálogo y de la narración. No en balde éstas son las estructuras en las que se sustenta la obra.