



Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro
ISSN: 2328-1308
revistahipogrifo@gmail.com
Instituto de Estudios Auriseculares
España

Las academias y justas literarias y su poesía como motivo y metáfora dramática en «Las academias de amor» de Cristóbal de Morales Guerrero¹

Carmona Tierno, Juan Manuel

Las academias y justas literarias y su poesía como motivo y metáfora dramática en «Las academias de amor» de Cristóbal de Morales Guerrero¹

Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro, vol. 7, núm. 1, 2019
Instituto de Estudios Auriseculares, España

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=517560693041>

DOI: <https://doi.org/10.13035/H.2019.07.01.42>

Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivar 3.0 Internacional.

Las academias y justas literarias y su poesía como motivo y metáfora dramática en «Las academias de amor» de Cristóbal de Morales Guerrero¹

Literary Academies and Jousts and their Poetry as Dramatic Motif and Metaphor at *Las academias de amor* by Cristóbal de Morales Guerrero

Juan Manuel Carmona Tierno

Université de Montréal, Canadá

carmonatierno@gmail.com

 <http://orcid.org/0000-0002-8725-8754>

DOI: <https://doi.org/10.13035/H.2019.07.01.42>

Redalyc: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=517560693041>

Recepción: 06 Agosto 2018
Aprobación: 17 Septiembre 2018

RESUMEN:

En este trabajo se aborda el tratamiento del motivo de la celebración de una academia literaria en la comedia palatina de Cristóbal de Morales *Las academias de amor*. El artículo consta de dos partes.

En la primera se analiza cómo se plasma en la obra este fenómeno cultural de los Siglos de Oro: estudiando la denominación y la mecánica del evento dramatizado se apreciará que este posee también características de las justas poéticas, manifestación con la que las academias guardan una estrecha relación. El bloque concluye con unas reflexiones sobre el valor del motivo como metáfora dramática, ya que supone para los protagonistas un entrenamiento amoroso.

La segunda parte se centra en el conjunto de sonetos artificiosos que los personajes, por parejas, declaman en una de las academias. El objetivo es demostrar también cómo los juegos verbales no constituyen un mero alarde de ingenio, sino que de algún modo son paralelos a la trayectoria amorosa de cada pareja a lo largo de la pieza.

PALABRAS CLAVE: Comedia palatina, academias literarias, justas poéticas, poesía artificiosa, Cristóbal de Morales Guerrero.

ABSTRACT:

This work tackles the treatment of the motif of the celebration of a literary academy at Cristóbal de Morales' palatine comedy *Las academias de amor*. The article is composed of two parts.

The first one analyses how this cultural phenomenon of the Spanish Golden Age is reflected in the play. The study of its names and mechanics will prove that the dramatised academy also has some characteristics in common with poetic jousts, another artistic practice related to the academies. This part concludes with some reflections about the dramatic dimension of the motif, because the experience at the academies becomes a love training for the protagonists.

The second part focuses on the series of difficult sonnets which the characters recite in pairs during one of the academies. The aim is to demonstrate that these verbal games are not a simple display of wit, but a parallelism of the couples' sentimental evolution in the play.

KEYWORDS: Palatine comedy, Literary academies, Poetic jousts, Difficult poetry, Cristóbal de Morales Guerrero.

INTRODUCCIÓN

Las academias de amor es una de esas muchas piezas teatrales a las que la crítica apenas ha prestado atención. Fue compuesta por el dramaturgo Cristóbal de Morales Guerrero² y representada en el Corral de la Montería de Sevilla en 1643³. Este dato no permite establecer si ese año coincide con la fecha de composición de la obra, ya que lo que vio el público sevillano podría haber sido una de las muchas reposiciones de las comedias que las compañías llevaban en sus repertorios; no obstante, si se tiene en cuenta que el periodo de actividad teatral de este poeta se desarrolló entre finales de la década de los 30 del siglo y la primera mitad de la de los 40, no parece muy arriesgado aventurar que debió de escribirse, efectivamente, si no en ese año, en los inmediatamente anteriores⁴.

El aspecto que se va a abordar en este trabajo es la manera como el autor ha elaborado el motivo de la celebración de unas academias literarias⁵, que acaba invadiendo toda la obra y convirtiéndose en una metáfora de la trayectoria dramática de los protagonistas. No obstante, antes de empezar el estudio, es conveniente resumir el argumento.

La comedia dramatiza la historia de Estela, duquesa de Mantua, que, deseosa de encontrar al marido perfecto, organiza en su palacio un certamen consistente en la celebración de dos academias, la primera amorosa, en que los candidatos deberán encontrar la definición exacta del amor, y la segunda poética, en que tendrán que demostrar sus habilidades literarias. Se presentan cuatro contendientes: don Carlos, conde de Barcelona; el duque César de Ursino; el príncipe de Astillano; y un aventurero llamado Lucindo, que en realidad es la dama Aurora, antigua amante burlada del duque y que pretende mediante el concurso recuperar su honor. Quien vence en la primera academia es el príncipe; pero Estela ya se ha enamorado de don Carlos, sin atreverse a pronunciarse al respecto para no dar muestras de una debilidad que considera impropia de una duquesa. Así pues, mantendrá con él una actitud ambigua que exasperará al galán en varias ocasiones, incapaz de entender las motivaciones de la dama. El objetivo de esta será hacerle ver la necesidad de esperar el momento propicio para declarar sus sentimientos. Esto tendrá lugar durante la segunda academia, que don Carlos consigue ganar, llevándose la mano de Estela. El duque, por su parte, reconoce la deuda con Aurora, a la que desposa; y el príncipe se casa con Celauro, prima de la duquesa⁶.

Hecha la síntesis, es el momento de entrar en materia. En primer lugar, se analizará el tratamiento del motivo académico en la obra, haciendo ver que el certamen de Estela posee características tanto de una academia como de una justa poética y planteando su valor simbólico en la trayectoria de los personajes como signo dramático. Y en segundo lugar y en el mismo sentido, se prestará una atención especial a los ejemplos de poesía artificiosa que los protagonistas declaman en el contexto de la segunda academia, que, más allá del juego poético, pueden considerarse también metáforas dramáticas de su trayectoria amorosa en la pieza.

ACADEMIAS LITERARIAS Y JUSTAS POÉTICAS: ENTRE LA ANÉCDOTA Y LA LITERATURIZACIÓN

A la hora de abordar el análisis del fenómeno académico en esta comedia, hay que tener en cuenta otro con el que guarda relación pero con el que no debe confundirse: las justas poéticas. Inmaculada Osuna sintetiza en un trabajo reciente las diferencias:

Academias y justas ocuparon un lugar destacado en la sociabilidad literaria de los siglos XVI y XVII. Sus actividades se concretaron, en el caso de las academias, en reuniones privadas destinadas a compartir inquietudes intelectuales y producción poética o erudita; mientras que las justas consistían en certámenes públicos, normalmente con una ceremonia final en la que, entre discursos varios, se leían los poemas premiados⁷

No obstante, según defiende Robbins, a medida que va avanzando el siglo XVII, y muy especialmente desde la mitad de la centuria, los límites entre ambas prácticas fueron difuminándose, de modo que no era extraño emplear el término *academia* para referirse a un evento que, años antes, se habría considerado una justa⁸. A ello debieron contribuir no solo los puntos en común existentes entre ambos tipos de manifestación (celebración literaria a la que acudían diferentes poetas), sino también una serie de circunstancias concretas. Así, aunque las academias eran, en principio, periódicas, no era infrecuente la celebración de algunas extraordinarias con motivo de algún acontecimiento especial⁹ o que se plantearan como un concurso en que los académicos podían competir por un premio, que Inmaculada Osuna denomina *certamen académico*¹⁰. Estos hechos las asimilaban a las justas. Aurora Egido apunta, además, que muchas justas podían estar organizadas o auspiciadas por una academia¹¹, dejando bien patente la permeabilidad entre ambas prácticas.

Esta indefinición que empieza a darse en el siglo XVII queda reflejada en la comedia de Morales. En primer lugar, está la propia denominación del evento, llamado en diferentes momentos de la obra *academia* (como figura en el título), *justa* o *certamen*. He aquí algunos ejemplos:

... digo que en Mantua
dos academias se tengan,
de amor una y de la sacra
lira de Apolo la otra¹².

De la justa de amor
ciñó la verde diadema
el príncipe heroico, y Carlos
se la ha merecido en esta¹³.

Alegrias
serán, Diana, los días
del certamen o la justa¹⁴.

Y en segundo lugar, hay que tener en cuenta el propio funcionamiento del concurso. Por lo que respecta a la participación, se trata de un certamen público, abierto a cualquier noble que aspire a casarse con la duquesa, según informa Celaura a Aurora cuando esta se presenta en palacio¹⁵: esta circunstancia lo acercaría al carácter de la justa. Asimismo, hay un premio por el que compiten los aspirantes: la mano de Estela y el título de duque de Mantua, detalle que también se relaciona con la tradición de las justas (y también con los certámenes académicos de que hablaba Osuna).

Por su parte, si se atiende al planteamiento del evento, se apreciará que su procedimiento lo vincula con la práctica académica¹⁶. En él queda patente la estructura humana de que estaban provistos estos cenáculos de poetas, que, además de unos estatutos, contaban con un presidente #un noble o un mecenas, encargado de repartir los *asuntos* o directrices temáticas y formales de los poemas a los académicos#, un secretario #que custodiaba las actas#, un portero #que tramitaba las incorporaciones#, un consiliario #asesor del presidente# y, en los certámenes académicos, un fiscal —que redactaba el *vejamen*, texto festivo en que se pasaba revista a las composiciones leídas—¹⁷: en las academias de Estela ella misma desempeña los papeles de presidenta y fiscal, pues, por un lado, auspicia los certámenes y en el segundo asigna a cada participante el asunto de que debe tratar, y por otro, emite los resultados del concurso (aunque, a diferencia de un fiscal, sus fallos no tienen nada de festivos). El mayordomo Roberto, por su parte, haría de consiliario y secretario en tanto que consejero y ayudante de la duquesa.

En relación con el desarrollo del concurso, este sigue una estructura que mantiene muchas coincidencias con la que propone Alain Bègue a partir del estudio de las publicaciones que a veces se derivaban de estas reuniones¹⁸. Todo comenzaba con las *obras introductorias*, de las que podían formar parte la introducción, en que el secretario trataba de captar la atención del público; las *cedulillas*, que explicaban las circunstancias por las que se celebraba la academia; y la oración del presidente, el texto más importante y que incidía en lo expresado por los anteriores, invitando a los participantes a ejercer su habilidad poética: en la comedia de Morales es Roberto quien se encarga de esta introducción, pues al inicio de las dos academias enuncia un pequeño discurso de presentación en que explica las reglas del juego e insta a los contendientes a intervenir. A continuación, la celebración seguía con lo que Bègue denomina asuntos, la declamación de los poemas precedida por el anuncio de sus temas: en *Las academias de amor* es Estela la que va dando paso a cada una de las intervenciones de los participantes, cediendo la palabra de forma ordenada. Por último, estaba el *vejamen*, del que ya se ha hablado y cuyo reflejo en la pieza es desigual: en la primera academia no hay un discurso final de cierre enunciado por Estela, sino que esta va emitiendo sus fallos a medida que los personajes van

declamando sus composiciones; en el segundo certamen, por su parte, sí que existe un juicio final en que la duquesa expone los resultados de la contienda, aunque, como ya se ha indicado en el párrafo anterior, no tiene nada de festivo, a diferencia de los vejámenes de las academias reales. Para terminar, Bègue alude a la presencia de la música, que podía estar presente a lo largo de toda la celebración, como sucede, especialmente, en la primera academia, en que unos músicos repiten a modo de coro los fallos de la duquesa.

Así pues, el certamen organizado por Estela es un híbrido entre la academia y la justa. A este propósito cabe recordar que la pieza pudo ser compuesta hacia 1643, es decir, mediados del XVII, cuando ambas prácticas poéticas comenzaron a confundirse, según advertía Robbins. No hay constancia de que Morales participara en alguna; pero como hombre de letras de su tiempo debía conocer bien estas convenciones. De hecho, entre sus obras no dramáticas se cuenta el poema narrativo *Contexto triunfal que al desagravio de Cristo celebró la iglesia parroquial de la Magdalena en la ciudad de Sevilla* (1636), que cuenta unas fiestas religiosas que tuvieron lugar en dicha ciudad y que, precisamente, incluyeron un certamen poético¹⁹.

Sea como fuese, resulta más relevante el rendimiento dramático que el autor consigue sacar del motivo, el cual, como se adelantó al inicio, se acaba convirtiendo en una metáfora de la trayectoria dramática de los protagonistas masculinos. A la hora de plantearse la función que cumplían las academias en la sociedad literaria de los Siglos de Oro, Ferri Coll subraya su dimensión didáctica, ya que servían a los jóvenes autores para entrenarse en la gaya ciencia, pues a menudo las composiciones que se les pedían eran bastante artificiosas²⁰. Y es este, precisamente, el pretexto de que se vale Morales para hacer del motivo académico una metáfora dramática que acaba impregnando toda la pieza más allá de las dos secuencias que dramatizan la celebración del concurso. No obstante, lo que van a entrenar los galanes de la comedia no son tanto sus aptitudes poéticas como sus artes amatorias, pues deberán aprender a ser perfectos amadores para vencer en la justa y así convertirse en dignos merecedores de la mano de la persona que les está destinada.

Este proceso se da especialmente en don Carlos, pretendiente favorito de la duquesa. Para entenderlo, hay que desarrollar un poco más el conflicto dramático de esta pareja. Como les sucede a muchas princesas de comedias palatinas, la duquesa se debate entre dos polos: su faceta como mujer, pasional y perdidamente enamorada de don Carlos; y su condición de reina, fría y obligada a guardar las normas que ella misma ha promulgado, en este caso, la elección del marido por medio de las academias. De ahí que su actitud hacia don Carlos sea ambigua, dándole a veces esperanzas y otras poniendo freno a su excesivo ímpetu, pues su objetivo es mantener el recato y casarse con él cuando gane el certamen. El galán no entiende el juego de Estela y se desespera en más de una ocasión, llegando a plantearse abandonar la pugna. Por ello, la duquesa decide someterlo a un entrenamiento amatorio que lo haga cómplice de su doble faceta y lo prepare para resultar vencedor en la segunda academia.

Este entrenamiento consiste en tres «lecciones de amor» que Estela va a dar a don Carlos en diferentes momentos de la obra, concretamente en las jornadas segunda y tercera. Se trata de una serie de diálogos en los que la dama pretende adiestrar al galán en algún aspecto del arte amatoria. En el primero insiste en el asunto más básico: don Carlos, que ya sabe de su amor, debe guardar el secreto para proteger su condición de reina y, por tanto, institucional²¹. La segunda lección, por su parte, gira en torno a algunas de las virtudes que debe poseer el amante ideal, como la paciencia, la esperanza y la capacidad de sufrimiento²². Por último, la tercera, que en realidad está dispersa por diferentes conversaciones en la última jornada, hace hincapié en la confianza que don Carlos debe mantener en Estela. Lamentablemente, el adiestramiento no surte todo el efecto esperado en el galán, especialmente en lo que atañe a la primera lección, pues don Carlos nunca llega a entender bien la duplicitud de la duquesa. Por esta razón, se puede considerar una cuarta lección el duelo poético y amoroso que ambos protagonistas mantienen en la segunda academia, en que don Carlos completa por fin su formación in extremis y se hace digno de Estela. Este enfrentamiento se analizará en el siguiente apartado de este trabajo.

El galán protagonista no es el único «discípulo» de la duquesa, ya que el veleidoso duque Ursino también recibe, en cierto sentido, un adiestramiento amoroso, aunque con un fin bien distinto del de don Carlos:

que repare la deuda de honor que le debe a Aurora. Al tratarse de la pareja secundaria, las «lecciones» están menos desarrolladas, pero presentes de todas formas: en dos ocasiones la duquesa le hace ver que tiene una obligación que cumplir. He aquí un ejemplo:

*Vos, duque, más atenciones
debéis poner en amar
porque yo os he de cobrar
pasadas obligaciones,
y aunque estáis muy olvidado,
esperad en el amor
porque habéis de dar honor
a quien por vos se ha arriesgado;
dejad presunciones tantas
pues por serviros sospecho
que volveréis satisfecho²³*

Sin embargo, Ursino, tan obtuso como don Carlos, no entiende las indirectas de Estela, tomándolas por favores. Solo al final, en la segunda academia, tras enfrentarse a su antigua amada disfrazada, se confesará vencido y accederá a casarse con ella. Se volverá sobre este aspecto en el apartado siguiente.

Así pues, la estancia en el palacio mantuano se convertirá para estos galanes²⁴ en una verdadera *academia de amor*, como reza el título de la obra, que, partiendo de esa dimensión didáctica antes aludida, es polisémico. En este sentido, hay que tener en cuenta que una de las acepciones que la *voz academia* poseía en el Seis cientos era la actual de ‘escuela’ o incluso ‘universidad’, de origen clásico²⁵ y que ya aparece reseñada en el *Tesoro de Covarrubias*:

[Academia] Fue un lugar de recreación y una floresta que distaba de Atenas mil pasos, dicha así de Academo, héroea [sic], y por haber nacido en este lugar Platón y enseñado en él con gran concurrencia de oyentes, sus discípulos se llamaron académicos, y hoy día la escuela o casa donde se juntan algunos buenos ingenios a conferir, toma este nombre y le da a los concurrentes. Pero cerca de los latinos significa la escuela universal, que llamamos universidad²⁶.

Para terminar, hay que decir que el conflicto dramático presente en Las academias de amor, en que la dama se ocupa del adiestramiento sentimental del galán, es típico de muchas comedias palatinas. Lo ha estudiado Francisco Florit para el caso de *El vergonzoso en palacio de Tirso*²⁷ y se da en otras piezas del género, como *El perro del hortelano* de Lope. La obra de Morales es un buen ejemplo más.

Más allá de su valor anecdótico como reflejo de una práctica cultural, el motivo de las academias literarias se presenta en esta pieza como un signo dramático de gran potencial del que puede decirse que llega incluso a estructurar la trama: los galanes protagonistas aprenden, con mayor o menor dificultad, a ser buenos amadores, lo cual los hace a todos merecedores de premio al término de la academia final.

LA POESÍA ARTIFICIOSA: ENTRE LA PRÁCTICA ACADÉMICA Y LA METÁFORA DRAMÁTICA

Sería interesante dedicar un poco de atención a los sonetos que declaman los personajes con motivo de la segunda academia. Su tema sigue siendo amoroso (según el título, estas academias son de *amor*); sin embargo, recuérdese que esta justa era de signo literario, en que los contendientes tendrían que hacer alarde de habilidad poética: esta es la razón por la que los poemas van a tener un plus de artificiosidad de tipo formal o semántico, convirtiéndose en muestras de lo que Rafael de Cárdenas denominó «formas difíciles del ingenio literario»²⁸. Estos artificios no eran infrecuentes en la poesía académica y de las justas, en que la dificultad era parte fundamental²⁹; no obstante, una vez más, Morales sublima la anécdota académica e infunde un

marcado valor dramático a esos juegos verbales, que se hacen sintomáticos de la trayectoria personal de los protagonistas. Existe, así pues, un paralelismo entre el contenido y la forma de esos sonetos.

Como se explicó anteriormente, Estela, en su rol de presidenta, indica a los participantes sobre qué tema deben poetizar y qué rasgo de artificiosidad han de incorporar a sus composiciones. No obstante, las intervenciones no son individuales, sino que la duquesa agrupa a los contendientes en parejas en función de sus designios, que no son otros que lograr que todos acaben casados. Así, el primer turno es para Ursino y Aurora, a quienes Estela hace enfrentarse verbalmente con el objeto de resolver el conflicto de honra en que se hallan implicados estos dos personajes. Estas son las directrices que se les imponen:

*... al primero asunto salga
el duque, y diga elegante
que obligaciones no tiene
a honor que se rinde fácil,
y de este concepto mismo
docto lo contrario saque
Lucindo, el aventurero³⁰.*

Este «sujeto» se concreta en dos sonetos antitéticos con las mismas palabras en posición de rima:

Duque

*Entró amor por los ojos, pasó al alma
y la beldad que ocasionó la herida,
de la solicitud bien repetida,
al que dejó sin vida le desalma;
por trofeo de amor, por dulce palma
él fino amante y ella agradecida
se bebieron en una y otra vida
un dulce aliento, una feliz calma;
unas pasiones centro a otras pasiones
dieron, enfermos dos de una dolencia
convinieron en uno dos arpones;
luego si se alcanzó sin resistencia,
no han de tener lugar obligaciones
donde fue el rendimiento convenencia*

Aurora

*Llegó amor al oído, entrose al alma
y la ponzoña falsa de su herida,
de una y otra fineza repetida,
ni al pecho inquieta ni al honor desalma;
negó el laurel, no concedió la palma,
más ingrata a su amor que agradecida,
hasta que honor trofeos a su vida
aseguró con decorosa palma;
rindiéronse a este punto las pasiones
en fe de tal seguro, y la dolencia
se ocasionó de aquestos dos arpones;
luego si puso honor la resistencia,
haciendo fuerza están obligaciones
sin que tenga lugar la convenencia³¹*

Que los sonetos tengan el sentido contrario es indicio del enfrentamiento entre estos dos personajes. Es una oposición que hay que entender no en sentido real, ya que el duque ignora la identidad del aventurero hasta

el final de la pieza, sino figurado, pues los intereses de los personajes son contrapuestos: él, casarse con Estela; y ella, recuperar su honor. Sin embargo, que las palabras que riman sean las mismas es un signo verbal que está anunciando la inminente unión de esta pareja, como en efecto sucederá: la duquesa considera vencedora de la discusión a Lucindo/Aurora, de modo que tras la academia obliga a Ursino a darle la mano.

Otro detalle acerca de este duelo poético es que es el único que consta de dos sonetos, uno para cada contendiente (los otros enfrentamientos están integrados por un solo poema declamado a dúo). Es un detalle que puede estar igualmente provisto de una significación dramática al ser esta, sin lugar a dudas, la pareja peor avenida de las tres, pues aunque Ursino aprende la lección y se casa con Aurora, como queda indicado, no parece que lo haga tan de buena gana como don Carlos con Estela y Celaura con el príncipe.

El soneto que recitan estos dos personajes, tercera dama y tercer galán respectivamente, es quizá el menos interesante desde el punto de vista de la artificiosidad. En este caso, la dificultad es más de tipo semántico que formal, ya que Celaura y Astillano deben componer un poema en que jueguen con la simbología amorosa de la piedra y del color verde, es decir, la firmeza y la esperanza:

Príncipe

*Para empresa mayor, mayor recreo,
e amor piadoso vinculada gloria
hoy segundo recuerdo a mi memoria
mi fe consigue, alcanza mi deseo...*

Celaura

*... engastada esmeralda de un trofeo
eternos puede hacer para la historia
de una esperanza una feliz victoria,
de un color verde un generoso empleo...*

Príncipe

*... una esperanza en fin, lucero verde,
fineza incluye ajena de mudanza...*

Celaura

*... la piedra por lo firme no le pierde
al color suyo cuanto de él alcanza...*

Príncipe

... pues cifre amor...

Celaura

... pues el amor concuerde...

Los dos

... verde una piedra y firme una esperanza³².

En esta ocasión, la unión amorosa queda plasmada mediante el propio desarrollo conceptual del soneto, en que los símbolos del verde y la piedra se van entrelazando, culminando en la hipálage del verso final. Por lo que respecta a lo formal, las intervenciones de los participantes son cada vez más breves: un cuarteto primero, después dos versos de los tercetos, luego uno compartido y el final a dúo. Es una estructura que acelera el ritmo del poema, sugiriendo el acercamiento de estos dos personajes³³.

Y por último, está el poema recitado por la pareja protagonista, Estela y don Carlos. Se trata de un soneto en eco #aunque no todos los versos lo presentan#, una de las composiciones más recurrentes de la poesía de las justas, y en concreto, las sevillanas, según los estudios de Luis Miguel Godoy³⁴:

Estela

Fui a vuestro amor, que me despeña...

Carlos

... ¡peña!

Estela

... llama de incendios congelada...

Carlos

... ¡helada!

Estela

Yo os ofrecí rosa encarnada...

Carlos

Nada

*me asegurasteis vos por esa seña,
que quien por vos se desempeña...*

Estela

... empeña

su fe, quedando³⁵ yo infamada...

Carlos

... amada,

porque a vuestra beldad sagrada...

Estela

... agrada

alma grata, no afecto que desdeña.

Carlos

Yo muero al fin desconfiado.

Estela

Fiado

estáis de una intención perjura.

Carlos

Jura

a eso mi amor, ya desterrado.

Estela

Errado

seguís el rumbo que me apura.

Carlos

*Pura
mife...*

Estela

Mi amor y el aprestado estado...

Los dos

... a par de aquella azul moldura dura³⁶.

En él los protagonistas resumen sus diálogos amorosos mantenidos a lo largo de toda la pieza, y Estela intenta, por última vez, hacer ver a don Carlos sus motivaciones. En los cuartetos los ecos sirven a Morales para dar al soneto un ritmo entrecortado y quebrado #paralelo a la relación de esta pareja# al constituirse en interrupciones de la intervención del otro. En los tercetos, por su parte, el discurso se suaviza anunciando la claudicación del galán: ya no hay cortes violentos y los personajes pueden terminar sus enunciados. Se llega así a los dos últimos versos: los ecos ya no suponen interrupciones y el final se declama a dúo, simbolizando la aceptación de don Carlos y la unión con Estela.

PALABRAS FINALES

Este trabajo ha pretendido demostrar el rendimiento dramático que un poeta puede extraer de los motivos literarios que emplea en su obra o incluso de la forma métrica a la que recurre. Con ello se pretende reivindicar que, además de estudiar cómo se refleja en la obra una práctica sociocultural, en este caso las academias y justas, es necesario preguntarse si existe algún motivo de índole poética que pueda explicar su inclusión e indagar el proceso de literaturización a que el autor ha sometido esos elementos. De esta manera, no solo se alcanzará una comprensión más cabal de la obra, sino que se apreciará mejor su riqueza artística³⁷.

BIBLIOGRAFÍA

- Bègue, Alain, *Las academias literarias en la segunda mitad del siglo XVII. Catálogo descriptivo de los impresos de la Biblioteca Nacional de España*, Madrid, Biblioteca Nacional de España, 2007.
- Cañas Murillo, Jesús, «Corte y academias literarias en la España de Felipe IV», *Anuario de Estudios Filológicos*, 35, 2012, pp. 5#26, <https://www.dehesa.unex.es/handle/10662/625> [01/08/2018].
- Carmona Tierno, Juan Manuel, *La producción dramática de Cristóbal de Morales. Tomo primero: Estudio de la producción dramática de Cristóbal de Morales*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2017a, <https://www.idus.us.es/xmlui/handle/11441/61293> [30/07/2018].
- Carmona Tierno, Juan Manuel, *La producción dramática de Cristóbal de Morales. Tomo segundo: Edición de la producción dramática de Cristóbal de Morales*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2017b, <https://www.idus.us.es/xmlui/handle/11441/61293> [30/07/2018].
- Carmona Tierno, Juan Manuel, *La producción dramática de Cristóbal de Morales. Tomo tercero: Apéndices*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2017c, <https://www.idus.us.es/xmlui/handle/11441/61293> [30/07/2018].
- Comedia de El Caballero de Olmedo, ed. Eduardo Juliá Martínez, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1944.
- Covarrubias Horozco, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española* [1611], ed. Ignacio Arellano y Rafael Zafra, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2006.
- Cózar, Rafael de, *Poesía e imagen. Formas difíciles de ingenio literario*, Sevilla, El Carro de Nieve, 1991.

- Egido, Aurora, «Una introducción a la poesía y a las academias literarias del siglo XVII», *Estudios Humanísticos. Filología*, 6, 1984, pp. 9-26.
- Ferri Coll, José María, «Arte nuevo, academias y preceptiva literaria», en *Cuatrocientos años del «Arte nuevo de hacer comedias» de Lope de Vega. Actas selectas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro [CD-ROM]*, ed. Germán Vega García-Luengos y Héctor Urzáiz Tortajada, Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial de la Universidad de Valladolid/Ayuntamiento de Olmedo, 2010, pp. 467-475.
- Fichter, William L., «Eduardo Juliá Martínez (ed.): *Comedia de El Caballero de Olmedo*», *Hispanic Review*, 14.3, 1946, pp. 264-270.
- Florit Durán, Francisco, «El vergonzoso en palacio: arquetipo de un género», en *Varia lección de Tirso de Molina. Actas del VIII Seminario del Centro para la Edición de Clásicos Españoles*, ed. Ignacio Arellano y Blanca Oteiza, Pamplona, Instituto de Estudios Tirsianos, 1999, pp. 65-83.
- García Bernal, Jaime, «La función de las justas poéticas en las fiestas religiosas del Barroco», en *Comercio y cultura en la Edad Moderna. Comunicaciones de la XIII Reunión científica de la Fundación española de la Historia Moderna*, ed. Juan José Iglesias Rodríguez, Rafael M. Pérez García y Manuel F. Fernández Chaves, Sevilla, Editorial Universidad de Sevilla, 2015, pp. 2469-2481.
- Godoy Gómez, Luis Miguel, *Las justas poéticas en la Sevilla del Siglo de Oro (estudio del código literario)*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 2004.
- Morales Guerrero, Cristóbal de, *Las academias de amor*, en *La producción dramática de Cristóbal de Morales. Tomo segundo: Edición de la producción dramática de Cristóbal de Morales*, ed. Juan Manuel Carmona Tierno, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2017, pp. 4#75, <https://www.idus.us.es/xmlui/handle/11441/61293> [30/07/2018].
- Oleza, Joan, «Trazas, funciones, motivos y casos. Elementos para el análisis del teatro barroco español», en *El teatro del Siglo de Oro. Edición e interpretación*, ed. Alberto Blecua, Ignacio Arellano y Guillermo Serés, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2009, pp. 321-349.
- Osuna Rodríguez, Inmaculada, «Las justas poéticas en el siglo XVI», en *El canon poético en el siglo XVI*, ed. Begoña López Bueno, Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2008, pp. 257-295.
- Osuna Rodríguez, Inmaculada, «Las justas poéticas en la primera mitad del siglo XVII», en *El canon poético en el siglo XVII*, ed. Begoña López Bueno, Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2010, pp. 323-365.
- Osuna Rodríguez, Inmaculada, «Academias literarias y justas poéticas», en *Las escritoras españolas de la Edad Moderna. Historia y guía para la investigación*, ed. Nieves Baranda Leturio y Anne J. Cruz, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2018, pp. 249-271.
- Robbins, Jeremy, *Love Poetry of the Literary Academies in the Reigns of Philip IV and Charles II*, London, Tamesis, 1997.
- Sentaurens, Jean, *Séville et le théâtre. De la fin du Moyen Âge à la fin du XVIIe siècle*, vol. II, Lille, Atelier National de Reproduction de Thèses, 1984.
- Vitse, Marc, «El hecho literario», en *Historia del teatro en España*, I. Edad Media, siglo XVI, siglo XVII, ed. José María Díez Borque, Madrid, Taurus, 1983, pp. 507-612.
- Zugasti, Miguel, «Deslinde de un género dramático mayor: *comedia palatina cómica* y *comedia palatina seria* en el Siglo de Oro», *Cuadernos de Teatro Clásico*, 31, 2015, pp. 65-102.

NOTAS

1. El autor de este trabajo es beneficiario de una beca postdoctoral de la Real Maestranza de Caballería de Sevilla de investigación en el área de las humanidades (convocatoria de 2018).
2. No es mucho lo que se sabe sobre la vida de este poeta, al que dediqué mi tesis doctoral, *La producción dramática de Cristóbal de Morales* (Carmona Tierno, 2017a; 2017b; 2017c). En ella demuestro que era oriundo de Cartaya, en la actual provincia de Huelva, y que comenzó sus estudios de cánones en el Colegio de Santa María de Jesús de Sevilla #germen de la universidad# en 1631, sin que

conste documentalmente la finalización de los mismos (Carmona Tierno, 2017a, pp. 59#95). Pudo nacer en la segunda década del Seiscientos, y aún vivía en 1645, cuando publica un soneto laudatorio en el manual de notarios *Estilo nuevo de escrituras públicas* (Sevilla, Simón Fajardo Arias Montano) de Tomás de Palomares. En cuanto a su obra, se puede decir que Morales pertenece a la segunda generación de dramaturgos del Barroco, los que integran la «comedia de la modernidad» según la llama Marc Vitse (1983, pp. 529-612). Además de la pieza que se estudia en este trabajo, se conservan otras diez: *Los Armengoles. Primera parte*, *Los Armengoles. Segunda parte*, *El cerco de Fuenterrabía por el príncipe de Condé*, *Dejar por amor venganzas*, *Dido y Eneas*, *El legítimo bastardo*, *El peligro en la amistad*, *El renegado del cielo*, *Renegado, rey y mártir* y *La toma de Sevilla por el santo rey Fernando*. Debo decir que mi tesis es el trabajo más exhaustivo y riguroso que existe de Morales en la actualidad. Hasta entonces, el único estudio de conjunto disponible era el que en 1944 le dedicó Eduardo Juliá Martínez con motivo de la edición de *El caballero de Olmedo*, poco útil por lo superficial de su análisis y, sobre todo, por la poca fundamentación de sus afirmaciones, que lo llevan a asignarle un corpus dramático incorrecto —de hecho, la comedia que edita no es atribuible a Morales—. William Fichter (1946) reseñó la edición de Juliá dejando patentes todas sus carencias.

3. Sentaurens, 1984, p. 1095.
4. Carmona Tierno, 2017a, p. 204. Por lo que respecta a las cuestiones ecdóticas, el texto de la pieza se conserva en cuatro impresos. De ellos, tres son sueltas sin datación y uno pertenece a la *Parte cuarenta y tres de comedias de diferentes autores* (Zaragoza, Juan de Ybar/Pedro Escuer, 1650), del que, además, existe una copia manuscrita dieciochesca en la Hispanic Society of America (Carmona Tierno, 2017a, pp. 167-170). Las citas que se reproducen en este trabajo están tomadas de la edición provisional que elaboré para mi tesis (Carmona Tierno, 2017b, pp. 4-75), que puede consultarse íntegramente en línea.
5. Por *motivo* puede entenderse un conjunto de «acontecimientos prototípicos en una unidad breve y a la vez completa de la intriga». Ver Oleza, 2009, p. 323
6. Puede consultarse un resumen más completo en Carmona Tierno, 2017c, pp. 1-5.
7. Osuna Rodríguez, 2018, p. 249. Ver también Osuna Rodríguez, 2008, pp. 257-259 para una comparativa más detallada
8. Robbins, 1997, pp. 47-58.
9. Cañas Murillo, 2012, p. 6.
10. Osuna Rodríguez, 2018, p. 250.
11. Egido, 1984, p. 18.
12. Morales Guerrero, *Las academias de amor*, p. 20. El énfasis es mío.
13. Morales Guerrero, *Las academias de amor*, p. 74. El énfasis es mío.
14. Morales Guerrero, *Las academias de amor*, p. 20. Diana es la criada del palacio de Mantua. El énfasis es mío.
15. Morales Guerrero, *Las academias de amor*, p. 22.
16. Las dos academias tienen lugar al final de la jornada primera una y de la tercera la otra. Ver Morales Guerrero, *Las academias de amor*, pp. 24-29 y 70-75.
17. Ferri Coll, 2010, pp. 469-470.
18. Bègue, 2007, pp. 25-30.
19. Carmona Tierno, 2017a, pp. 60-65.
20. Ferri Coll, 2010, pp. 467-468. En relación con esto, ver también García Bernal, 2015.
21. Morales Guerrero, *Las academias de amor*, pp. 36-40.
22. Morales Guerrero, *Las academias de amor*, pp. 48-53.
23. Morales Guerrero, *Las academias de amor*, pp. 67-68. Nótese el lenguaje ambiguo del parlamento de Estela: quien «se ha arriesgado» por el duque y quien lo sirve (en sentido amoroso) es Aurora; sin embargo, Ursino, desconocedor de la identidad de Lucindo, acaba pensando que la duquesa habla por ella misma. Este tipo de situaciones equívocas son típicas de la comedia palatina. Ver Florit Durán, 1999, pp. 75-78.

24. El príncipe de Astillano no participa de este entrenamiento amoroso. Se trata de un tercer galán que, pese a que funcionalmente está bien integrado en la trama, cuenta con una relevancia dramática menor
25. Egido, 1984, pp. 9-10.
26. Covarrubias Horozco, *Tesoro de la lengua castellana o española*, p. 29.
27. Florit Durán, 1999, pp. 80-81. Ver también Zugasti, 2015.
28. Cózar, 1991.
29. Inmaculada Osuna afirma, a este respecto, que a lo largo del siglo XVII se acentúa la artificiosidad de las composiciones de las justas poéticas, que se hacen más extravagantes temáticamente y difíciles técnicamente. Ver Osuna Rodríguez, 2010, p. 337.
30. Morales Guerrero, *Las academias de amor*, p. 71.
31. Morales Guerrero, *Las academias de amor*, pp. 71-72.
32. Morales Guerrero, *Las academias de amor*, pp. 72-73.
33. El casamiento final de esta pareja es uno de los aspectos más desconcertantes de la comedia, pues se trata de dos personajes que no han mantenido ningún tipo de relación a lo largo de la obra, al menos de cara al espectador. Solo han coincidido en el escenario durante el transcurso de la primera academia, y entonces no intercambiaron palabra. Al príncipe, ganador del primer certamen, se lo ha visto siempre defendiendo su candidatura a esposo de Estela, a la que galantea en la jornada segunda. Celaura, por su parte, se ha mostrado desde el principio tan interesada por Lucindo/Aurora que llegar a rechazar la propuesta de matrimonio de Ursino, dispuesto a desposarla si no logra la mano de la duquesa. Resulta, pues, un tanto inexplicable que al comienzo de la segunda academia ambos se muestren enamorados y dispuestos a casarse: ¿cómo han olvidado de golpe sus antiguas pretensiones?, ¿hay que suponer que se han tratado a escondidas, fuera de la vista del público, o es una torpeza de Morales, que no sabe qué hacer al final con ellos?
34. Godoy Gómez, 2004, pp. 258-260.
35. Corrijo la errata presente en mi edición, donde puede leerse *quedado*
36. Morales Guerrero, *Las academias de amor*, pp. 73-74.
37. Quiero agradecer a la Universidad de Sevilla el apoyo bibliográfico que me ha ofrecido para elaborar este trabajo

CC BY-NC-ND