

Academias en el teatro de Calderón*

Academies in Calderón's Theatre

PAULA CASARIEGO CASTIÑEIRA

Grupo de Investigación Calderón (GIC)
Departamento de Lengua y Literatura Españolas,
Teoría de la Literatura y Lingüística General
Universidade de Santiago de Compostela
Av. Castelao s/n. Santiago de Compostela (A Coruña), 15705
paula.casariago@usc.es
Orcid ID 0000-0003-0527-2454

RECIBIDO: 16 DE OCTUBRE DE 2018
ACEPTADO: 20 DE NOVIEMBRE DE 2018

Resumen: Este trabajo pretende hacer una primera aproximación a las academias en las comedias de Calderón de Barca. Tras identificar las tipologías usadas por el dramaturgo, gracias a la tradición precedente de estos fenómenos de entretenimiento y a sus características definitorias, examinaremos el modo en el que se integran como materia literaria través del análisis temático y métrico en dos comedias religiosas, *El José de las mujeres* y *La sibila del Oriente*, en una de capa y espada, *El hombre pobre todo es trazas*, y en una palatina, *El secreto a voces*.

Palabras clave: Calderón de la Barca. Academias literarias. Academias de amor. Comedias.

Abstract: This paper aims to study the presence of the academies in Calderón de la Barca's *comedias*. First of all, it will be considered the typology of academies used by the author, its tradition as entertainment and its particular characteristics. Then, it will be examined how they are used as a literary topic, regarding its thematic and metrical aspects, in two religious plays, *El José de las mujeres* and *La sibila del Oriente*, in one 'capa y espada' comedy, *El hombre pobre todo es trazas*, and in one 'palatina' comedy, *El secreto a voces*.

Keywords: Calderón de la Barca. Literary Academies. Love Academies. *Comedias*.

* Desde el 2017, la autora es beneficiaria de un contrato postdoctoral financiado por la Xunta de Galicia. Este trabajo se integra dentro del Plan Galego IDT, Grupo GIC, 2016 GPC GI-1377, Grupos de Potencial Crecemento, 2016-PG033, 2017-2018, cuyo IP es Santiago Fernández Mosquera.

Tanto la academia literaria, entendida como reunión periódica u ocasional, como el certamen puntual de escritores que leían sus poesías dentro de un esquema organizativo concreto, pero sumamente flexible, han sido un fértil terreno de investigación en el campo de la literatura áurea hispánica. Dado que cada academia o certamen solía recoger sobre papel el acto y las composiciones resultantes, la recuperación de las fuentes bibliográficas ha sido una de las finalidades principales, un trabajo fundamental e inacabado, que abarca tanto impresos como manuscritos, pero que ha permitido su uso desde múltiples enfoques críticos, como la historia, la sociología o la literatura, entre otros.¹ Desde el ámbito de la historia de la literatura, y pese a la mala calidad que se suele atribuir a este tipo de producción, no han quedado atrás las aproximaciones a su influencia en el gusto y en la continuidad de tendencias y modelos literarios, al igual que en su influjo sobre la poesía, la prosa y el teatro de los siglos XVI y XVII.²

Como Willard F. King recuerda haciendo suyas las palabras de Lope de Vega sobre el deseo frecuente de ser poeta en la España del XVII,³ el estudio de la literatura académica y de sus nexos con los tres grandes macrogéneros canónicos revela “las preocupaciones y actitudes de los escritores y del medio literario de la época” (8). Con este propósito, King estudia la influencia del esquema académico en la prosa novelística, una óptica que, años más tarde y sin olvidar otras investigaciones previas,⁴ Robbins aplica de manera sistemática a la poesía. El teatro, por su parte, cuenta con valiosas aportaciones, gracias, en especial, al estudio del *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, de Lope de

-
1. Los trabajos dedicados a las academias literarias son no solo abundantes, sino que también abordan las academias desde muy distintas perspectivas. Por ello, a modo de introducción podemos destacar Bègue (2007 y 2010); Sánchez; Egido (1984); Cañas Murillo (2008 y 2017); Ferri Coll (2010) y, centrados principalmente en las valencianas, Mas i Usó (1996 y 1999). En relación con conceptos como poder o sociabilidad, Anne J. Cruz o Bègue (2017). El volumen monográfico *La literatura oral*, con trabajos desde diferentes épocas, es de notable valía.
 2. Sobre literatura académica y prosa, ver King o Munguía Ochoa; algunas relaciones con el teatro en Aurora Egido (1988), Mas i Usó/Vellón; sobre su influencia en poesía, Robbins; sobre Montoro, las marcas lingüísticas y la escritura en *performance*, Bègue (2010); en relación con los sonetos en díptico en las obras teatrales calderonianas, Antonucci (2017).
 3. “Casi todos los escritores de la época pertenecieron a una academia o participaron en varios certámenes poéticos [...] Lope de Vega en *La desdicha por la honra*: los poetas, dice, son tan superabundantes en este fecundo siglo «que ya dicen que los pronósticos y almanaques ponen entre garbanzos, lentejas, cebada, trigo y espárragos, habrá tales y tales Poetas»” (King 8).
 4. Unas primeras reflexiones sobre la necesidad de la espectacularidad y el empleo de la oralidad fueron apuntadas por Mercedes Blanco, M.^a Soledad Carrasco Urgoiti, Aurora Egido y Esther Lacadeno y Calero en *La literatura oral*.

Vega, en la Academia de Madrid.⁵ No obstante, como Mas i Usó y Vellón han señalado en más de una ocasión, queda mucho por hacer para entender las conexiones entre teatro y academia/certamen, tanto desde enfoques históricos y sociológicos –que, por ejemplo, aborden las relaciones entre dramaturgos en estos círculos– como estrictamente literarios, sin olvidar un punto de vista de carácter escénico y teatral, sobre el que ya hemos comenzado a trabajar.

Dentro de este panorama y con la atención puesta en la bibliografía actual, al pensar en Calderón de la Barca y el fenómeno académico y de certamen, los estudios críticos llevan a asociar, de modo general, cualquier tipo de estas reuniones socio-literarias con su juventud, por la conocida participación de un joven Calderón en certámenes poéticos,⁶ o con su vejez y muerte, pues su fallecimiento dio lugar a que la Academia del Alcázar valenciana le rindiese un homenaje póstumo, luego recogido en el volumen *Fúnebres elogios a la memoria de don Pedro Calderón de la Barca* (Valencia: Francisco Mestre, 1681; ver Mas i Usó 1999, 219-26). Si bien las noticias de sus intervenciones en academias o certámenes literarios durante su vida son asimismo escasas, inciertas o misteriosas –sirva como ejemplo el anuncio de su colaboración en la Academia del Buen Retiro (1637) (Cruickshank 302; Julio 25)–, su poesía no dramática nos descubre su producción para estos eventos (Iglesias Feijoo/Sánchez Jiménez 19-23).

Todos los análisis que abordan, en suma, la relación entre Calderón y estas reuniones parten de dos puntos comunes, por supuesto, imprescindibles: observar la presencia del poeta dentro de la academia o certamen, y recuperar su producción en este marco. No obstante, a nuestro modo de ver, dejan de lado otro aspecto que, en cambio, sí se ha abordado con respecto a otros géneros literarios y a otros poetas; esto es, la recurrencia, el uso literario y la representación escénica de estas manifestaciones. Este trabajo, por tanto, pretende hacer una primera aproximación a la academia en las comedias del dramaturgo. Como punto de partida para comprender qué es la academia en su teatro, gracias a la tradición precedente de estos fenómenos de entretenimiento y a sus características definitorias, trataremos de identificar las tipologías usadas por Calderón, un asunto con frecuencia no tenido en cuenta por

5. Es habitual esta referencia en las ediciones críticas del *Arte nuevo*, ver en concreto Pedraza/Conde (114-16). Puede consultarse también Cañas Murillo (2008, 2-9), Rodríguez Cuadros, y Duarte y Mata.

6. Sobre las composiciones poéticas conservadas vinculadas a justas y certámenes, ver Cruickshank (112-13) e Iglesias Feijoo/Sánchez Jiménez (19-23).

la crítica. A la par, desde las perspectivas temática y métrica, examinaremos el modo en el que se integran como materia literaria. Con este objetivo, partiremos de las menciones localizadas para luego adentrarnos en el análisis más pormenorizado de las presentes en dos comedias de temática religiosa, *El José de las mujeres* y *La sibila del Oriente*, y la confrontación con una de capa y espada, *El hombre pobre todo es trazas*, y una palatina, *El secreto a voces*.

ACADEMIAS: MENCIONES EXPLÍCITAS

Un primer sondeo de las referencias y las citas explícitas de “academia” denota su uso con independencia de los géneros comedia y auto sacramental. Sin embargo, como ya avanzamos, nuestro interés se centrará en su presencia en las nueve partes de comedias, la cual se reparte como se muestra en el cuadro, según los datos proporcionados por TESO:

PARTE	PRELIMINARES	OBRA CON MENCIÓN EXPLÍCITA EN EL CUERPO DE TEXTO	FECHA DE COMPOSICIÓN ⁷
Primera		<i>La dama duende</i> <i>La vida es sueño</i>	1629 1629-1630
Segunda		<i>El mayor encanto, amor</i> <i>El hombre pobre todo es trazas</i> <i>Los tres mayores prodigios</i>	1635 1627 1636
Tercera		<i>Afectos de odio y amor</i> <i>Ni amor se libra de amor</i> <i>También hay duelo en las damas</i>	1658? 1661 c. 1652-1653
Cuarta		<i>El conde Lucanor</i>	c. 1653
Verdadera quinta	X	<i>De una causa, dos efectos</i> <i>Los dos amantes del cielo</i> <i>Gustos y disgustos son no más que imaginación</i> <i>La sibila del Oriente</i>	1628-inicio década de los 30 1637-1638, o posterior 1638? De la década de los 30, problemas de autoría

7. Las fechas se toman de Cruickshank, salvo en el caso de *La dama duende* (Calderón 2006, xxxi-xxxiv); *Amado y aborrecido* (Hilborn 62); *Las manos blancas no ofenden*, cuya fecha comparten Martínez Blasco (Calderón 1995, 71-77) y la tesis de Casais Vila (36); *Los tres afectos de amor*, de Hilborn (106); y *El secreto a voces*, de Aichinger, Kroll y Rodríguez-Gallego (Calderón 2015, 134). *La sibila del Oriente* parece mostrar problemas de autoría en la segunda y tercera jornada (ver Cruickshank 256-57).

<i>Sexta</i>		<i>El José de las mujeres</i> <i>El secreto a voces</i>	1641-1644 1642
<i>Séptima</i>		<i>Auristela y Lisidante</i>	1653-1660?
<i>Octava</i>		<i>Los tres afectos de amor, piedad,</i> <i>desmayo y valor</i> <i>Las manos blancas no ofenden</i> <i>La banda y la flor</i>	1658 1640 1630-1633
<i>Novena</i>		<i>Amado y aborrecido</i> ⁸	Primeros años de la década de los 50 (1650-1652?)

Frente a los demás, únicamente los preliminares de la *Verdadera quinta parte de comedias de Calderón* (1682), publicada por Vera Tassis, contienen menciones de academias o certámenes. Como se sabe, en su apartado “Fama, vida y escritos de don Pedro Calderón”, Vera Tassis recoge los datos sobre su vida que ha podido recopilar de la hermana, los parientes y “las informaciones que repetidas veces se le hicieron” (*Comedias* v, 15), además de alabar y enumerar su obra literaria:

Confirmenlo cerca de cien autos sacramentales, más de ciento y veinte comedias, sin descaecer en ninguna edad con ellas [...]; cien sainetes varios; el libro de la Entrada de la Augusta Reina Madre, nuestra señora; un dilatado discurso sobre los Cuatro Novísimos, en octavas; un tratado defendiendo la Nobleza de la Pintura; otro, en defensa de la Comedia; *canciones, sonetos, romances, con otros metros a varios asuntos, premiados en el primer lugar de los certámenes y academias y, en el juicio de todos los discretos cortesanos*, fueron innumerables. (*Comedias* v, 14; cursiva nuestra)

Si bien la referencia que hemos destacado no deja de ser circunstancial, importa resaltar, además de la completa imagen ofrecida del poeta, las ideas de fama y admiración a partir del aplauso y de la aprobación en estos contextos, una vara de medir asimismo empleada por Gaspar Agustín de Lara en su *Obelisco fúnebre*: “Porque no hubo academia en que no lograrse el primer aplauso, certamen en que de justicia no consiguiese el primer premio, fiesta que no se celebrase con sus consonancias, ni autor de libro, para engrandecerle, que no desease ni consiguiese su aprobación o elogio” (Agustín de Lara ¶¶¶¶¶¶3v) o “El teatro, cer-

8. Conviene recalcar que *Amado y aborrecido* fue asimismo publicada en la *Quinta parte*, donde también se localiza la referencia a academia.

tamen y academia / le venera, le aclama, admira, premia” (Agustín de Lara 117). Este tipo de unidad de medida, resaltada por dos autores de la segunda mitad del siglo XVII y que frecuentaban (e incluso coincidieron en) las reuniones académicas,⁹ contrasta con el escaso número de composiciones conservadas de Calderón en este marco. No obstante, para el asunto que nos ocupa ahora, la nómina anterior revela que el uso explícito se extiende a lo largo de los años y se localiza también en diferentes subgéneros dramáticos, puesto que la encontramos en comedias de capa y espada, como *La dama duende*; palatinas, *La banda y la flor*; en fiestas cortesanas, *El mayor encanto, amor*; o en comedias religiosas, sirvan de muestra *El José de las mujeres* y *La Sibila del Oriente*.

Al lado del empleo transversal en términos cronológicos y genéricos, se advierten, en primera instancia, varios significados para la palabra *academia*, los cuales, como podría esperarse, remiten a realidades distintas: la academia puede referirse al estudio, al lugar de estudio (*Autoridades*, segunda acepción) y a las reales.¹⁰ Dejaremos por el momento estos casos de lado para atender aquí a aquellas que forman parte de la trama de la obra teatral, las cuales, al ser identificadas mediante sus características como encuentros literarios, han puesto de relieve dos tipos diferenciados: (1) la academia literaria como reunión socioliteraria del siglo XVII y (2) la denominada por Calderón “academia de amor”, que podría aludir a la tradición procedente de las cuestiones de amor. A pesar de que no se suelen tomar como dos fenómenos diversos en los estudios críticos sobre el dramaturgo, y aunque posiblemente estén relacionadas en sus orígenes como entretenimiento, las disimilitudes métricas y de sus estructuras parecen abogar por entenderlas en el teatro calderoniano como dos manifestaciones diferenciadas, aunque cercanas.

LA ACADEMIA LITERARIA

Según los estudios de carácter histórico, si bien las más lejanas raíces se remontan a la Antigüedad clásica, en particular a la Academia platónica, y sin olvidar los núcleos culturales de la Edad Media, la academia nos remite de manera más

9. Solo entre las academias impresas de la segunda mitad del siglo XVII custodiadas en la Biblioteca Nacional de España y catalogadas por Bègue (2007), Vera Tassis y Gaspar Agustín de Lara colaboraron en las mismas tres reuniones madrileñas en 1678, 1681 y 1682.

10. Para describir un país, *La vida es sueño*: “escuela de las traiciones, / y academia de los vicios” (*Comedias* 1, 35); como metáfora del estudio, *Ni amor se libra de amor*; para construir una metáfora de la vida, *También hay duelo en las damas*. Sobre posibles resonancias a academias reales, *La dama duende* en su verso 74, y su nota correspondiente (Calderón 2006, 212).

inmediata al entretenimiento tan popular de los siglos XVI y XVII, extendido en la Península a partir de las primeras academias italianas.¹¹ En ellas, el espíritu renacentista, el estudio de los textos, la filosofía humanista, en suma, el propósito de instrucción y crítica, dieron paso, en palabras de King, a reuniones con “objetivos menos trascendentes” (13) a la par que aumentaba su complejidad estructural: la existencia de cargos jerárquicos, las actas, la repartición de asuntos... De modo esquemático, a mediados del siglo XVII la academia consistiría en un grupo de escritores reunidos para leer y comentar sus composiciones, escritas bajo una serie de preceptos temáticos –y en ocasiones también métricos– antes establecidos, dentro de un acto con un ceremonial y jerarquías concretas.¹² Con frecuencia, el resultado sería reflejado sobre el papel, incluso a veces dado a la imprenta. En este sentido, encontramos la academia en el teatro calderoniano utilizada para caracterizar un espacio en *Afectos de odio y amor* a través de la metáfora en torno a los dos dioses Apolo y Marte.¹³ Estos, además de simbolizar las armas y las ciencias, ganan simbolismo en su alusión al contexto académico, puesto que las academias literarias suelen estar dedicadas al dios Apolo, frente a Marte, que, dada su tradición vinculada a la guerra y al combate, podría asociarse al certamen competitivo con premios finales en un símbolo de justa y competición (Mas i Usó 1996, 3). Tampoco se puede olvidar *La vida es sueño* en la que, junto con el reino, la corte y las esferas, la academia conforma uno de los elementos de correlación en la descripción de Rosaura (*Comedias I*, 60).

Más allá de la cita, la academia literaria se teatraliza en *El José de las mujeres*. Un ejemplo paradigmático y de especial interés se localiza en la primera jornada, en cuyos versos se plantea su enredo amoroso a través del esquema de, posiblemente, una ordinaria.¹⁴ *El José de las mujeres* reúne en un jardín a hombres y mujeres, como se especifica en la acotación y se observa en las intervenciones de los personajes. Aquí debemos llamar la atención sobre dos aspectos

11. Al respecto, conviene consultar Egidio (1984) y Cherchi (1993).

12. Sobre este aspecto en la Academia de los Nocturnos, Ferri Coll (2001).

13. “la más noble, más suprema / provincia del norte, pues / siempre ceñidas las bellas / sienes de laurel y oliva, / es en sus dos academias / el certamen de las armas / y el batallón de las ciencias” (*Comedias III*, 473).

14. Es habitual la diferencia entre academias literarias ordinarias –aquellas realizadas con cierta frecuencia por un grupo– y las ocasionales, caracterizadas por ser convocadas para una celebración puntual, si bien podrían albergarse dentro de una ordinaria, ver Mas i Usó (1996), con toda la bibliografía recogida. En el caso de *El José de las mujeres*, las referencias a las academias celebradas con frecuencia por Eugenia y la cita de una anterior nos lleva a inclinarnos por la ordinaria. Por otro lado, citamos por la edición de Aparicio Maydeu por la numeración de los versos, si bien hemos cotejado el texto con la edición de *Comedias VI*.

tos muy significativos: por una parte, es de notar el espacio elegido, el jardín, que se nutre de sus connotaciones literarias tradicionales. Por otro, la confluencia de hombres y mujeres, en actitud de público y de participantes, entre los que la dama protagonista, Eugenia, ejerce uno de los papeles académicos principales, el de secretaria.¹⁵ Esta decisión no resulta banal, pues la academia, junto con la lectura, el estudio y el ingenio (vv. 931-34), ayuda a caracterizarla como mujer letrada, una singularidad que los demás personajes destacan con frecuencia, que no pocas veces se vincula al despertar de su supuesta locura,¹⁶ pero que permite que Eugenia se cuestione sobre la fe verdadera.

El reparto de papeles entre los personajes se adecua a su estructura organizativa general esperable:¹⁷ de acuerdo con la acotación que precede a la reunión (*“Luego Aurelio, Sergio, Melancia y Flora; detrás Cesarino y Eugenia, a quien todos van dando unos papeles [...] se van sentando y Eugenia en medio”*), tras el breve preludeo de Cesarino (vv. 657-58), la secretaria recibe todos los papeles con las composiciones y se sentará en el medio, posición simbólica de ser conductora de la circunstancia, desde donde dará la palabra a la intervención a cada poeta, tras haber dictado los asuntos encargados en la sesión anterior: Sergio lleva un epigrama “que respondiese a una dama / que, sobre agravios y celos, / le mandó a su amante hacer / una fineza...”; Aurelio también leyó una composición al mismo asunto; a la criada Julia se le encargó un tono nuevo; Cesarino, al no tener asunto, realiza una glosa a la copla cantada; y Melancia tenía encomendado un soneto al asunto de “fue aconsejar una amiga / qué hará con un caballero / que, porque le hizo un agravio, / volvió a servirla de nuevo”. La reunión se desarrolla, en suma, con la estructura prototípica: introducción del asunto atribuido con anterioridad (“en la academia pasada”, v. 673), variedad temática y métrica, y, aunque no se lleva a cabo un vejamen final, cada uno recibe una valoración o comentario tras su intervención.

15. El secretario es uno de los cargos administrativos de las academias literarias, encargado de guiar la academia con las introducciones preparadas para cada composición; por este motivo, nos inclinamos por pensar en Eugenia como la secretaria y no como presidenta. Para una tipología y explicación de los cargos, ver Mas i Usó (1996, 121-34).

16. “FILIPO: De tus estudios, no en vano / temí que la suspensión / te habría de quitar el juicio” (vv. 251-53); “FILIPO: Ella está loca” (v. 271); “CAPRICHO: Tiene razón / que le sobra. ¿Para qué / es bueno que sea, señor, / catedrática una dama? [...] Vengan libros, vuelvan libros, / sin mirar que aun las que son / bobas, saben más que el diablo” (vv. 271-83).

17. Sobre el papel de la música, debemos señalar que, además de su función dramática, su presencia sirve como elemento potenciador del componente celebrativo y espectacular, un uso ya extendido en las reuniones académicas, muy en particular, a partir de la segunda mitad del seiscientos (Mas i Usó 1996, 165).

Desde un punto de vista temático, la academia literaria no solo ocupa prácticamente toda la primera jornada, sino que es anunciada desde sus primeros versos: es un entretenimiento organizado por Eugenia, es el pretexto de los enamorados para encontrarse y vemos a los personajes prepararse para acudir a ella (vv. 581-614). Si bien el tiempo dramático resulta, en cierto modo, dilatado, la academia literaria tiene la función de plantear las relaciones y triángulos amorosos entre los personajes, un asunto capital dado que los condicionarán en las siguientes jornadas. Por un lado, se expone que Aurelio cambió el amor de Melancia por el de Eugenia, si bien todavía se siente dividido, mientras que este y Cesarino rivalizan por el amor de Eugenia; por el otro, Eugenia será acusada de abandonar su casa no por su devoción cristiana, sino por seguir a un hombre que la amó (vv. 1555-62). Así, a través de las intervenciones, los personajes reproducen el enredo amoroso “en forma de *mise en abyme*” (Aparicio Maydeu 152), gracias a los seudónimos, los apartes y el hablar fingido. En una correlación de forma y contenido, la métrica, a su vez, refleja este juego metateatral, gracias a las formas englobadas. Con la intención de profundizar en el análisis métrico, el siguiente cuadro muestra el deslinde propuesto para la primera jornada:¹⁸

MACROSECUENCIA	MICROSECUENCIA	VERSIFICACIÓN	NOCIONES ARGUMENTALES
I-1	A	1-360 Romance <i>o</i>	Dudas religiosas de Eugenia. Aparición del Demonio y Eleno. Acusaciones de locura. Quema de libros.
	B	361-648 Redondillas	Presentación de los sentimientos amorosos de Aurelio por Eugenia y Melancia. Conversación con Melancia. La criada Julia sale ensayando la canción que tendrá que cantar en la academia. Declaración de amor con el criado Capricho.
	C	649-652 Música	Apertura de la academia.
	D	653-660 Redondillas	Cesarino nombra a Eugenia como secretaria de la academia. Aparte de Eugenia en el que declara que debe disimular para no ser tomada por loca.
	E	661-680 Romance <i>eo</i>	Introducción de Eugenia a la academia. Presentación de la composición de Sergio.

18. Seguimos los criterios propuestos por Vitse (268). Dos estados de la cuestión sobre los estudios de segmentación pueden verse en Antonucci (2010) y Crivellari (1-18).

F	681-694 Soneto	Composición de Sergio.
G	695-712 Romance <i>eo</i>	Comentario a la composición.
H	713-714 Música	Los dos últimos versos de la letra que abrió la academia en el momento en que comenzaba la discusión.
I	715-722 Romance <i>eo</i>	Presentación de la composición de Aurelio.
J	723-736 Soneto	Composición de Aurelio.
K	737-754 Romance <i>eo</i>	Apartes y comentario de la composición.
L	755-756 Música	Los dos últimos versos de la música que abrió la academia en el momento en que comenzaba la discusión.
M	757-762 Romance <i>eo</i>	Presentación de Julia.
N	763-766 Redondilla (cantada)	Copla cantada de Julia.
O	767-776 Romance <i>eo</i>	Introducción de la composición de Cesarino.
P	777-820 Glosa: - Texto en redondilla (777-780)	Copla.
	- Interpretación en coplas reales <i>ababacdc</i> (781-820)	Glosa de la copla.
Q	821-838 Romance <i>eo</i>	Comentario de la composición. Introducción de la composición de Melancia.
R	839-852 Soneto	Composición de Melancia.
S	853-878 Romance <i>eo</i>	Comentario de la composición.
T	879-880 Música	Los dos últimos versos de la letra que abrió la academia en el momento en que empuñan las espadas.
U	881-1110 Romance <i>eo</i>	Enfrentamiento de Sergio y Aurelio. Eugenia vuelve a su estudio. Enfrentamiento de Aurelio y Cesarino por el amor de Eugenia. Muerte, posesión por el Demonio y resurrección de Aurelio.

Como se percibe en el cuadro, la jornada se abre con el romance en *o*, único uso de esta rima en la comedia, para la expresión de la duda religiosa de la protagonista. Las redondillas, momento de presentación de los sentimientos al público y de las palabras de apertura del evento, engloban el tono al completo, que indica el comienzo de la academia y que luego es repetido, siempre englobado en el romance *eo*, en los momentos de máxima tensión entre los personajes, a modo de distensión. Dicho romance *eo*, por su parte, vertebra el desarrollo de la academia, en una correspondencia con las introducciones, con frecuencia en prosa en las reuniones reales, y con los posibles comentarios espontáneos.

Las composiciones de los participantes, también en la línea de las costumbres del entretenimiento académico y, como King ha demostrado con respecto a la prosa novelística, se nutren de cierta variedad. De esta forma, se intercalan tres sonetos, una copla y una glosa a la copla. Los sonetos, recitados por Sergio, Aurelio y Melancia, reflejan, como ellos mismos explicitan, su situación amorosa: Sergio, amante de Melancia, conoce el amor de esta por Aurelio; Aurelio, dividido entre Melancia y Eugenia, busca la ambigüedad para hacerse entender por las dos; y Melancia muestra su despecho por el cambio de Aurelio. Tres sonetos unidos, así, temáticamente, que se abren con la fórmula introductoria y una onomástica fingida –“Que te sirva, Lisarda, me ha pedido”, “Licio, la obstinación de tu porfía” y “Dices, Laura, que Fabio está ofendido”–, dos rasgos típicamente académicos, como nos han hecho notar Robbins y Antonucci (2017, 95-106). Asimismo, el vínculo entre el primer y el tercer soneto es perceptible a través de la rima de sus cuartetos, al igual que los tres poseen alusiones al olvido (vv. 685, 687, 730, 842) y, de manera intercalada, al dolor (vv. 694, 731), al desengaño (vv. 725, 845), a la obediencia (vv. 691, 684, 726) y a la ofensa (vv. 688, 839).

Las dos únicas composiciones que no siguen el esquema métrico del soneto son las dedicadas a Eugenia, ya sea por encargo, como la copla de Julia, ya sea motivada por el propio sentimiento de muerte por amor, como la glosa a dicha composición de Cesarino. En esta debemos llamar la atención sobre el metro de la glosa, pues, a diferencia de lo señalado hasta el momento,¹⁹

19. Frente a lo señalado (Aparicio Maydeu 111; Pailler 112), nos inclinamos por esta forma métrica, si bien Pailler identificó cierta particularidad en esta composición: “Une *redondilla* pour la chanson, huit *quintillas* groupées deux par deux pour la glose”. Debo agradecer a Fausta Antonucci el haber llamado mi atención sobre esta forma métrica.

lo hemos identificado no como redondilla + quintillas, sino como la forma propia de la glosa de origen medieval y que permite el vínculo estrecho entre las dos partes que la conforman (Baehr 333), razón por la que las agrupamos en una única microsecuencia: el texto en redondilla más la interpretación en cuatro coplas reales *ababacdc*. Estas, aprovechando la fuerte pausa al quinto verso que las caracteriza, la emplean para repetir, cada diez, uno de la redondilla inicial.²⁰ Su construcción y su uso se corresponden con los identificados por Baehr (297-99 y 330-35): la existencia de una doble autoría (la del texto, fingidamente atribuida a Julia, y el glosador, Cesarino) y la necesidad de un público, pues es poesía del mundo social, reflexiva e intelectual, hecho que se pone en relación con su empleo extendido en justas poéticas o declaraciones de amor (Baehr 335). Más aún, en *La cisma de Ingalaterra* se localiza una situación análoga: con una fuerte influencia cancioneril y en este esquema, la reina Catalina glosa su amor y dolor ante el desapego de su marido (Antonucci 2018). Conviene reparar, en último lugar, en que el romance y su rima *eo* de *El José de las mujeres* permitirían, al finalizar la academia, su vínculo con el nudo temático posterior hasta el fin del primer acto.

LA ACADEMIA DE AMOR

Si bien parece claro que en el caso anterior estamos ante una academia literaria como el fenómeno tan popular del siglo XVII, el otro nutrido grupo de comedias incorpora menciones a “academia”, muchas veces acompañadas de la palabra amor, cuyo desarrollo no concuerda *stricto sensu* con el hábito de entretenimiento mencionado. Para entender este segundo grupo de alusiones, es necesario atender al estudio de Pailler sobre la *question d’amour* en las comedias de Calderón, una investigación que pone de manifiesto un esquema de debate recurrente, organizado en argumentaciones de longitud muy variable, en torno a uno o varios conceptos, a veces, antitéticos; a saber, “dicha y desdicha, olvido y recuerdo [...], amor y celos...” (Pailler 33). Esta *question* se manifiesta en su máxima expresión hecha acción (Pailler 43) en tales academias de amor. De acuerdo con la estudiosa, la *question d’amour* hunde sus raíces en las tradiciones literarias del debate medieval, cuya influencia más notable se dio a

20. En este útil manual, Baehr identifica la copla real y la décima espinela como las dos opciones posibles para las estrofas de diez versos en las glosas en el esquema clásico establecido a partir del último cuarto del siglo XVI.

través de la poesía, si bien no duda en reseñar el influjo que la retórica clásica y el teatro jesuita tuvieron en la construcción de estas cuestiones calderonianas (Pailler 65-85).

A esto cabría añadir la línea de los estudios sobre pasatiempos y literatura de George Irving Dale y Alejandra Ulla Lorenzo. Dale, gracias al anterior trabajo de Crane y con las premisas de Pailler, nos recuerda la tradición de origen provenzal –raíces históricas que parecen haber sido compartidas, no lo olvidemos, con las academias literarias–; más en particular, Dale remite a los *jocs-partitz* y las *tenzons* que se extendieron a Italia, Cataluña, Castilla y Portugal (219). Dentro de este gusto medieval, no podemos olvidar remarcar, asimismo, la *cour amoureuse*, junta de la corte de Carlos VI en Francia,²¹ y la posible existencia de las *cours d'amour* o cortes de amor, reuniones en las que mujeres y hombres debatirían, basados en el amor cortés, sobre cuestiones amorosas.²² Sea como fuere, todos estos juegos verbales y creaciones poéticas, de temática mayoritariamente amorosa y que explotan la argumentación –a veces, con una decisión final– sí tuvieron fortuna literaria. En efecto, como parte de la amplia difusión que obtuvieron los *dubbi* y *casi* amorosos, resultan de importancia las *questioni* boccaccianas, con especial relevancia el libro cuarto del *Filocolo* de Boccaccio (Cherchi 1979, 210-17). De acuerdo con Crawford (84-85), la anónima *Comedia Fenisa* (1540), primer testimonio teatral con esta fuente, desarrolla la primera cuestión boccacciana, en la que, tras describir las señales contradictorias de la dama a sus amantes y exponer el debate entre dos jóvenes sobre quién es más amado, Filocolo le pregunta a la reina cuál sería su juicio (Boccaccio 342-45). Ahora bien, tanto esta *questione* como la estructura general de las cuestiones amorosas son rastreables en Lope de Vega, en Tirso de Molina o en Moreto, entre muchas otras referencias.²³

21. Círculo de hombres reunidos en la corte de Carlos VI en Francia centrados en la figura femenina. Sobre este círculo, ver Piaget 1891 y 1902.

22. La realidad de estos círculos mixtos ha sido, con frecuencia, puesta en duda, si bien, de haber existido, se asocian, en ocasiones, a Leonor y María de Aquitania. A diferencia de la *cour amoureuse*, la corte de amor reúne a hombre y mujeres, y ellas son las que, normalmente, emiten los juicios sobre las cuestiones propuestas, ver Ricolfi; Cherchi (1979); Lafitte-Houssat. Los juegos de debate, como *judicia amore* y *demandes d'amour*, contaron con una amplia tradición literaria en los cancioneros (Ricolfi). Un estado de la cuestión actualizado puede verse en Domínguez Ferro.

23. Ver Dale (232-34), en las que identifica ciertas resonancias de la primera cuestión boccacciana en *El villano en su rincón*, de Lope de Vega, *Doña Beatriz de Silva*, de Tirso, o la estructura general del planteamiento de la cuestión en *Industrias contra finezas*, de Moreto. Pailler (129-42) también aborda algunos casos de *question d'amour* en Mira de Amescua, Coello, Moreto, Diamante, sor Juana Inés de la Cruz, Zárate, Cubillo de Aragón y Jacinto de Herrera.

Con estas premisas, vamos a centrarnos en algunos ejemplos en los que la academia de amor es celebrada dentro de la obra, como en la comedia bíblica *La sibila del Oriente*. Como Casimira anuncia, Sabá y Salomón han quedado arguyendo tras la comida, momento que se corresponde con el entreacto para situarnos ya en plena tercera jornada. Sabá abre la academia con “Diviértante, pues, mis damas. / Cada cual vaya poniendo / una duda y tú responde” y se lanza la pregunta “¿Podrá el monarca mayor / con poder o con ingenio / criar, señor, una rosa?” (*Comedias V*, 891-95), a lo que sigue una serie de respuestas argumentadas y preguntas improvisadas que hacen alarde de ingenio. Como se observa en el siguiente cuadro, este entretenimiento se integra dentro de la primera macrosecuencia en una tirada en romance *eo* y se sitúa en el jardín:

TERCERA JORNADA

MACROSECUENCIA	MICROSECUENCIA	VERSIFICACIÓN ²⁴	NOCIONES ARGUMENTALES
III-1	A	Romance <i>eo</i> (Notables grandezas son [...] que está mi vida durmiendo)	<ul style="list-style-type: none"> - Casimira, Irfrile e Irene hablan del encuentro de Sabá y Salomón: sugieren que ha nacido el amor y recalcan que se han quedado arguyendo. - Sabá le ofrece una academia de sus damas a Salomón. Preguntas y argumentos. - Sabá interrumpe y retoma la petición de los dos presos que querría salvar de la muerte. Se van las damas.
	B	Silva (Salomón [...] no sé salvarme)	Visión de Salomón que le advierte que no debe amar a mujeres fieles a otra ley y a otro dios.
III-2	A	Redondillas (Esto manda Salomón [...] paso del Calvario)	Sobre la colocación de unos leños para llegar al Calvario.
	B	Octava real (¿Tanto, señor, [...] habló postrero)	Sabá y Salomón hablan sobre la visión y la posible absolución de Semeí y Joab.
	C	Quintillas (Yo, señor, fui [...] mas no el de Dios)	Joab y Semeí exponen sus condenas, y Salomón juzga.
	D	Sexteto lira (¡Oh, joven venturoso! [...] ni le oculta el cielo)	Alabanza mutua de Sabá y Salomón.
	E	Romance <i>ia</i> (Era la estación [...] que hay infinitas)	Sabá relata la palabra de Dios (Adán y Set, Noé, diluvio universal...), todos se sorprenden, Salomón muestra su adoración y final.

24. Citamos por la edición de las comedias completas en la Biblioteca Castro. Dado que carece de numeración de versos, añadimos el primer y el último verso de cada estrofa para facilitar su identificación.

Más centrada en la argumentación amorosa, la temprana comedia *El hombre pobre todo es trazas* plantea la cuestión: “¿Cuál es mayor pena amando?” (*Comedias II*, 674), interrogante que podría contener resonancias de otra de las *questioni* boccaccianas del libro cuarto del *Filocolo*, en la que el joven Clonico, en busca de la opinión de la reina, le expone su dilema: no sabe si es peor su dolor de amor, el no ser amado, o el de su amigo, los celos. Gracias a las acotaciones implícitas, se percibe la reunión en la que se espera la pregunta (“todos la pregunta esperan”) y se plantean las ideas (“amar con celos”, “siendo un hombre aborrecido”) en la forma métrica del romance *ea*. Tras la indicación de la conductora del debate (“Pues un argumento sea / el que pruebe la verdad”), el metro cambia a décimas, las cuales acogen la argumentación sobre la superioridad de cada propuesta.

Como parte de los entretenimientos de la tristeza de Flérida, la academia de *El secreto a voces* (1642) ofrece más datos sobre la distribución espacial y escénica de esta manifestación (Calderón 2015, vv. 304-440). Flérida reparte a mujeres y hombres en dos grupos separados, las primeras sentadas y los segundos en pie –acciones reforzadas por la acotación explícita “*Siéntase Flérida y las damas a una parte, y los caballeros en pie a otra*” (v. 314)–, y, en romance, establece el juego: “proponed una pregunta” (v. 314) y “Responded vos el primero” (v. 319). El debate es abierto con la misma cuestión de *El hombre pobre todo es trazas*: “¿Cuál es mayor pena amando?” (v. 318). A continuación, el romance prosigue con las intervenciones en las que cada personaje establece una pena mayor –entre las que se encuentran el no ser amado y los celos–, para, de nuevo, dar paso a las extensas argumentaciones en décimas que defienden la superioridad de cada una, en un juego especular con la realidad amorosa de sus participantes.²⁵ Se puede observar con rapidez que el desarrollo marca la diferencia sustancial con respecto a la academia literaria antes analizada.²⁶

CONCLUSIÓN

A lo largo de estas páginas hemos podido observar que, a pesar de la frecuencia de las menciones a las academias en las comedias de Calderón de la Barca, estas

25. El estudio de Pailler (109) y la edición crítica de Aichinger, Kroll y Rodríguez-Gallego (55-59) han dedicado sendos análisis a estas décimas.

26. Aun con todo, existe, además, una dificultad añadida que, por el momento, solo apuntaremos. Esta influencia de la *question d'amour* podría ser aplicable a otros casos donde no hallamos la denominación expresa de “academia de amor”. Incluso, como Pailler (84, 107) y Dale (233) han indicado, el influjo de esta tradición podría latir en el centro de temas y títulos, como en *¿Cuál es mayor perfección, hermosa o discreción?*

no siempre aluden a la misma realidad ni se integran del mismo modo como materia literaria. Así, responden tanto al entretenimiento tan extendido en la Península durante el siglo XVII, esto es, las academias literarias áureas, como al debate y la argumentación en torno a una idea o la elección entre conceptos, reunión que Calderón denomina, a veces, academia de amor y que recoge la tradición de las cuestiones de amor. Si bien es posible que una y otra compartan orígenes cercanos en los concursos poéticos medievales, sus manifestaciones literarias en la producción del dramaturgo han enfatizado ya sea la creación literaria con variedad de formas métricas, ya sea el razonamiento y la argumentación.

Con la atención puesta en aquellos casos que no solo las citen, sino que las incorporen a la trama, la diferencia entre ambas es marcada a través de su estructura e integración métrica en la obra teatral. En este sentido, la academia literaria de *El José de las mujeres* se presenta, hasta el momento, como un ejemplo particular en la producción calderoniana al reflejar la disposición, el ceremonial y la jerarquía habituales de las academias literarias reales: apertura, introducción de los asuntos, composiciones de los poetas, valoración y uso de los cargos. La variedad métrica caracterizadora de las academias literarias del Siglo de Oro se hace patente en las cinco intervenciones englobadas con tres metros diferentes –además de la música–, en un reflejo del fingimiento de los personajes.

Al contrario, las demás academias de amor se abren con una pregunta, respondida y argumentada por cada uno de los participantes, en una estrecha relación con las *questioni* de amor. Los ejemplos expuestos la incorporan o completamente integradas en un largo romance en *La sibila del Oriente*, o en dos partes diferenciadas, el interrogante en romance y las respuestas en décima en *El hombre pobre todo es trazas* y *El secreto a voces*. En conclusión, el amplio abanico de alusiones a academias, tanto en un guiño a la contemporaneidad del dramaturgo como procedentes de una tradición con ricas resonancias literarias todavía por descubrir, antes que homogéneo, señala una vez más los múltiples y ricos matices del universo y construcción calderonianos.

OBRAS CITADAS

- Agustín de Lara, Gaspar. *Obelisco fúnebre, pirámide funesto, que construía a la inmortal memoria de don Pedro Calderón de la Barca [...] don Gaspar Agustín de Lara*. Madrid: Eugenio Rodríguez, 1684.
- Antonucci, Fausta. “La segmentación métrica, estado actual de la cuestión”. *Teatro de palabras* 4 (2010): 77-97.

- Antonucci, Fausta. "Sonetos amorosos en díptico en las comedias de Calderón". *Buenos Aires-Madrid-Buenos Aires: homenaje a Melchora Romanos*. Eds. Florencia Calvo y Gloria Chicote. Buenos Aires: EUDEBA, 2017. 95-106.
- Antonucci, Fausta. "Estructura dramática y función de la polimetría en *La cisma de Ingalaterra*, de Pedro Calderón de la Barca". *Bulletin of Comediantes* 70.2 (2018): 93-110.
- Aparicio Maydeu, Javier. *Calderón y la máquina barroca: escenografía, religión y cultura en "El José de las mujeres"*. Amsterdam/Atalanta: Rodopi, 1999.
- Autoridades. Real Academia Española. *Diccionario de Autoridades*. 4 de julio de 2018. <<http://web.frl.es/DA.html>>.
- Baehr, Rudolf. *Manual de versificación española*. Madrid: Gredos, 1969.
- 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, 2007.
- Bègue, Alain. "Oralidad y poesía en la segunda mitad del siglo XVII". *Cultura oral, visual y escrita en la España de los Siglos de Oro*. Ed. José María Díez Borque. Madrid: Visor, 2010. 59-100.
- Bègue, Alain. "Academia a que dio asunto la religiosa y católica acción que el rey, nuestro señor, ejecutó el día 20 de enero deste año de 1685: Literatura cortesana y representación político-religiosa de Carlos II, último monarca de la Casa de Austria hispana". *Libros de la Corte.es* 14 (2017): 7-121.
- Boccaccio, Giovanni. *Filocolo. Tutte le opere*. Vol. 1. Ed. E. Quaglio. Milano: Mondadori, 1967.
- Calderón de la Barca, Pedro. *Las manos blancas no ofenden*. Ed. Ángel Martínez Blasco. Kassel: Reichenberger, 1995.
- Calderón de la Barca, Pedro. *Comedias, I. Primera parte de comedias*. Ed. Luis Iglesias Feijoo. Madrid: Biblioteca Castro, 2006.
- Calderón de la Barca, Pedro. *Comedias, II. Segunda parte de comedias*. Ed. Santiago Fernández Mosquera. Madrid: Biblioteca Castro, 2007.
- Calderón de la Barca, Pedro. *Comedias, III. Tercera parte de comedias*. Ed. Don W. Cruickshank. Madrid: Biblioteca Castro, 2007.
- Calderón de la Barca, Pedro. *Comedias, V. Verdadera quinta parte de comedias*. Ed. José María Ruano de la Haza. Madrid: Biblioteca Castro, 2010.
- Calderón de la Barca, Pedro. *Comedias, VI. Sexta parte de comedias*. Ed. José María Viña Liste. Madrid: Biblioteca Castro, 2010.
- Calderón de la Barca, Pedro. *La dama duende*. Ed. Fausta Antonucci, estudio preliminar de Marc Vitse. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2006.

- Calderón de la Barca, Pedro. *El secreto a voces*. Eds. Wolfram Aichinger, Simon Kroll y Fernando Rodríguez-Gallego. Kassel: Reichenberger, 2015.
- Calderón de la Barca, Pedro. *La banda y la flor*. Ed. Jéssica Castro Rivas. Madrid: Iberoamericana/Frankfurt am Main: Vervuert, 2016.
- Cañas Murillo, Jesús. “Una oración académica: «Arte de hacer comedias en este tiempo»”. *Cuadernos del Lazarillo: Revista literaria y cultural* 35 (2008): 2-9.
- Cañas Murillo, Jesús. “Felipe IV y las academias literarias del Barroco”. *La corte de Felipe IV (1621-1665): reconfiguración de la monarquía católica*. Vol. 1. Eds. José Martínez Millán y Manuel Rodríguez Rivero. Madrid: Polifemo, 2017. 479-98.
- Casais Vila, Verónica. *Edición crítica y estudio literario de “Manos blancas no ofenden”, de Calderón*. 2019. Universidad de Santiago de Compostela, tesis doctoral inédita.
- Cherchi, Paolo. “Sulle «quistioni d’amore» nel *Filocolo*”. *Andrea Cappellano i trovatori e altri temi romanzi*. Roma: Bulzoni, 1979. 210-17.
- Cherchi, Paolo. “Enciclopedias y organización del saber de la Antigüedad al Renacimiento”. *De las Academias a la Enciclopedia: el discurso del saber en la modernidad*. Coord. Evangelina Rodríguez. Valencia: Ediciones Alfonso el Magnánimo, 1993. 69-94.
- Crawford, J. P. Wickersham. *Spanish Drama before Lope de Vega*. Philadelphia: University of Pennsylvania, 1922.
- Crivellari, Daniele. *Marcas autoriales de segmentación en las comedias autógrafas de Lope de Vega: estudio y análisis*. Kassel: Reichenberger, 2013.
- Cruickshank, Don W. *Calderón de la Barca*. Madrid: Gredos, 2011.
- Cruz, Anne J. “Las academias: literatura y poder en un espacio cortesano”. *Edad de Oro* 17 (1998): 49-57.
- Dale, George Irving. “Games and Social Pastimes in the Spanish Drama of the Golden Age”. *Hispanic Review* 8 (1940): 219-41.
- Domínguez Ferro, Ana María. “Mujeres que debaten en las *Quistioni d’amore* del *Filocolo*”. *Boccaccio e le donne*. Eds. Estela González y Mercedes González. Roma: Aracne, 2014. 31-39.
- Duarte, J. Enrique, y Carlos Mata Induráin, eds. *El “Arte nuevo” de Lope y la preceptiva dramática del Siglo de Oro*. Número monográfico de *Rilce* 27.1 (2011).
- Egido, Aurora. “Una introducción a la poesía y a las academias literarias del siglo XVII”. *Estudios humanísticos: Filología* 6 (1984): 9-26.

- Egido, Aurora. "Literatura efímera: oralidad y escritura en los certámenes y academias de los Siglos de Oro". *Edad de Oro* 7 (1988): 69-88.
- Ferri Coll, José María. *La poesía de la Academia de los Nocturnos*. Alicante: Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2001.
- Ferri Coll, José María. "Academias literarias". *Diccionario filológico de la literatura española: siglo XVII*. Vol. 2. Dir. Pablo Jauralde. Madrid: Castalia, 2010. 697-706.
- Hilborn, Henry. *A Chronology of the Plays of Calderón de la Barca*. Toronto: The University of Toronto Press, 1938.
- Iglesias Feijoo, Luis, y Antonio Sánchez Jiménez, eds. Pedro Calderón de la Barca. *Poesía*. Madrid: Cátedra, 2018.
- Julio, María Teresa, ed. *Academia burlesca que se hizo en el Buen Retiro a la Majestad de Filipo Cuarto en el grande año de 1637*. Madrid: Iberoamericana/Frankfurt am Main: Vervuert, 2007.
- King, Willard F. *Prosa novelística y academias literarias en el siglo XVII*. Madrid: Imprenta Silverio Aguirre Torre-Álvarez de Castro, 1963.
- Lafitte-Houssat, Jacques. *Troubadours et cours d'amour*. Paris: PUF, 1979.
- La literatura oral*. Volumen monográfico de *Edad de Oro* 7 (1988).
- Mas i Usó, Pasqual. *Academias y justas literarias en la Valencia barroca*. Kassel: Reichenberger, 1996.
- Mas i Usó, Pasqual. *Academias valencianas del barroco: descripción y diccionario de poetas*. Kassel: Reichenberger, 1999.
- Mas i Usó, Pasqual, y Javier Vellón. "Teatro de Academias. Academias en el teatro". *Studia aurea: actas del III Congreso de la AISO (Toulouse, 1993)*. Vol. 2. Eds. Ignacio Arellano Ayuso, Carmen Pinillos Salvador, Marc Vitse y Frédéric Serralta. Pamplona: GRISO/Toulouse: LEMSO, 1996. 413-22.
- Munguía Ochoa, Laura Yadira. "Las academias literarias áureas en torno a la narrativa corta de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo". *Hipogrifo* 6.1 (2018): 117-28.
- Paillet, Claire. *La Question d'amour dans les comedias de Calderón de la Barca*. Paris: Les Belles Lettres, 1974.
- Pedraza, Felipe B., y Pedro Conde Parrado, eds. Lope de Vega. *Arte nuevo de hacer comedias*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2016.
- Piaget, Arthur. "La Cour amoureuse de Charles VI". *Romania* 79 (1891): 417-54.
- Piaget, Arthur. "Un Manuscrit de la Cour amoureuse de Charles VI". *Romania* 124 (1902): 597-603.

- Ricolfi, Alfonso. *Le "corti d'Amore" in Francia ed i loro riflessi in Italia*. Milano: Dante Alighieri, 1933.
- Robbins, Jeremy. *Love Poetry of the Literary Academies in the Reigns of Philip IV and Charles II*. London: Tamesis, 1997.
- Rodríguez Cuadros, Evangelina, ed. Lope de Vega. *Arte nuevo de hacer comedias*. Madrid: Castalia, 2011.
- Sánchez, José. *Academias literarias del Siglo de Oro español*. Madrid: Gredos, 1961.
- TESO: Simon Palmer, María del Carmen, ed. *Teatro español del Siglo de Oro*. Madrid: Chadkwyck-Healey España, 1998 [CD-Rom].
- Ulla Lorenzo, Alejandra. "Juegos, versos y festines de damas en Calderón". *Bulletin of Comediantes* 66.2 (2014): 195-209.
- Vitse, Marc. *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVIIe siècle*. Toulouse: France-Ibérie Recherche, 1988.