

Viejos y nuevos “otros” en la polémica sobre la licitud moral del teatro: el *Antiteatro* de Esteban Manuel de Villegas (1646-1649)

Old and New ‘Others’ in the Controversy about the Moral Licitness of Theatre: Esteban Manuel de Villegas’s *Antiteatro* (1646-1649)

María Agustina Saracino

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas;
Universidad Nacional de San Martín; Universidad de Buenos Aires
Argentina

ORCID: 0000-0002-7798-6387

msaracino@unsam.edu.ar

Recido: 07/10/22

Aprobado: 06/02/23

Resumen: Las revueltas y rebeliones que conmocionaron a la Monarquía Hispánica durante la década de 1640 implicaron una amenaza tanto para su hegemonía política en Europa, como para la continuidad de la unidad dinástica de los reinos peninsulares. En este contexto se produjo una nueva y más prolongada suspensión de la actividad teatral propiciada por quienes veían en el teatro público una amenaza para la supervivencia del reino. Este trabajo aborda la construcción de distintas figuras de la alteridad en el *Antiteatro* de Esteban Manuel de Villegas, una de las intervenciones antiteatrales más singulares del período. En particular, se analizan tanto la función retórica de esas otredades en el discurso de Villegas, como la

continuidad o innovación que implica la apelación a dichas alteridades respecto al arsenal argumentativo acopiado por los enemigos del teatro áureo.

Palabras clave: Monarquía Hispánica, teatro público, controversia ética, alteridad, Esteban Manuel de Villegas.

Abstract: The revolts and rebellions that affected the Hispanic Monarchy during the 1640s implied a threat both to its political hegemony in Europe and to the very continuity of the dynastic unity of the peninsular kingdoms. In this context, a new and longer suspension of theatrical activity occurred, fostered by those who saw public theatre as a menace to the survival of the kingdom. This article deals with the construction of different figures of otherness in Esteban Manuel de Villegas' *Antiteatro*, one of the most singular antitheatrical discourse of the period. We focus on the rhetorical function of these figures in Villegas' discourse, as well as on the continuity or innovation that the appeal to these alterities implies with respect to the argumentative arsenal gathered by the enemies of Golden Age theatre.

Keywords: Hispanic Monarchy, Public Theatre, Ethic Controversy, Otherness, Esteban Manuel de Villegas.

Introducción

La polémica sobre la licitud moral del teatro que acompañó el desarrollo del espectáculo teatral público en la España del Siglo de Oro experimentó en la década de 1640 un renovado auge¹. En el marco de las difíciles circunstancias

1. El teatro cuya moralidad es cuestionada a lo largo de esta polémica consiste, sobre todo, en la representación de comedias por parte de compañías de representantes profesionales desarrollada en los corrales de comedias. A este teatro se lo define aquí como teatro público no solo por desarrollarse en espacios no cortesanos o eclesiásticos, ya que también cumplen esos requisitos las representaciones de los autos sacramentales durante la procesión del Corpus Christi, sino además por constituir espectáculos de acceso pago cuyo principal objetivo era atraer la mayor cantidad posible de público con fines básicamente comerciales. Si la compilación bibliográfica realizada por Emilio Cotarelo y Mori (1904) es el estudio fundante de esta polémica y es aún hoy una obra de referencia ineludible, el análisis de conjunto realizado por Marc Vitse (1990) constituye la otra gran obra de consulta obligada sobre esta controversia.

sociales y militares que afrontó la Monarquía Hispánica en esa década de declive demográfico e insurrecciones múltiples, entre los años 1646 y 1651 tuvo lugar una nueva prohibición de la actividad teatral pública. Esta afectó decisivamente el devenir comercial y artístico del teatro desarrollado en los corrales de comedias, sobre todo en Madrid, donde estos establecimientos debieron hacer frente con escaso éxito a la competencia del Coliseo del Buen Retiro (Varey y Shergold, 1960).

La prohibición para representar comenzó como una suspensión por duelo debido a la muerte de la reina Isabel de Borbón el 6 de octubre de 1644, la cual se convirtió por decisión real en una prohibición indefinida de la actividad teatral “por razones morales” en abril de 1646 (Varey y Shergold, 1960: 290). Si bien esta disposición se levantó paulatinamente con motivo de los festejos que acompañaron la entrada de Mariana de Austria en Madrid el 15 de noviembre de 1649, la representación de comedias en los corrales madrileños no se normalizó hasta febrero de 1651 cuando se concretó un nuevo arriendo (Varey y Shergold, 1960). El pasaje de la suspensión por duelo a la prohibición de representar ha sido atribuido, en buena medida, a la presión ejercida por diversos teatrófobos que no dejaron de insistir en la inconveniencia de sostener el espectáculo teatral en un contexto social y militarmente adverso (Malcolm, 2006).

A continuación, se analiza una de las intervenciones más destacadas de esta etapa de la controversia ética sobre el teatro áureo: las *Sátiras contra los poetas cómicos, las comedias y los representantes*, o *Antiteatro*, de Esteban Manuel de Villegas. En particular, nos detendremos en las distintas alteridades a las que apela el autor como parte de su estrategia para criticar al teatro de comedias y persuadir a las elites gobernantes en contra de su reposición. De esta forma, intentaremos mostrar

cómo Villegas amplifica motivos ya tradicionales en el arsenal argumentativo de los detractores de la Comedia Nueva, al tiempo que incorpora o acentúa otros no tan habituales que responden tanto a la construcción de su *ethos* como polemista como a la coyuntura política y de desarrollo del teatro público áureo en que se inscribe su obra.

Antiteatro: autoría, datación y estructura

Este conjunto de sátiras se localiza en la Biblioteca Nacional de España (Ms. 3912, ff. 36v-63v) y forma parte de una serie de once manuscritos poéticos titulada *Parnaso español. Colección de poesía de los siglos XVI y XVII*. Si bien en él no se explicita su autoría, esta ha sido corroborada por Julián Bravo Vega, quien ha comprobado que en 1664 Villegas intentó, sin éxito, imprimir estas sátiras con el título de *Antiteatro* (Bravo Vega, 1989b: 51-71).

Esteban Manuel de Villegas (5 de enero de 1589 – 3 de septiembre de 1669) nació en Matute, La Rioja, y estudió leyes en la Universidad de Salamanca. Fue un poeta clasicista, traductor, humanista e introductor del anacreontismo en la literatura española. Entre 1600 y 1609 Villegas residió en la Corte, donde obtuvo formación humanística; estableció relación con reputados referentes de las letras clasicistas como Cristóbal de Mesa o Bartolomé Leonardo de Argensola e inició su obra poética. El poeta se ocupó del teatro en tres de sus obras: *Las Eróticas* (1617-1618), *Antiteatro* (1646-1649) y *Disertaciones críticas* (1631-1651). En la primera de ellas, Villegas critica la Comedia Nueva desde la perspectiva propia de la preceptiva neoristotélica, de modo similar a Cristóbal Suárez de Figueroa (1617) o Bartolomé Leonardo de Argensola (1634) (Bravo Vega, 1998).

Los dos códices que componen las *Disertaciones Críticas* constituyen, por su parte, un intento del autor de obrar como ‘historiador teatral’, mientras en un momento intermedio de su producción literaria, el *Antiteatro*, Villegas se adentra en la controversia ética sobre el teatro público y adopta su faceta de moralista (Bravo Vega, 1999: 41-42).

El *Antiteatro* se compone de cinco sátiras autógrafas escritas en tercetos encadenados de versos endecasílabos rematados con un serventesio, excepto la cuarta que consta de un pareado final: sátira I, “Cuando les quitaron el teatro” (340 vv.); sátira II, “Contra el conato de haber vuelto otra vez las comedias al teatro” (343 vv.); sátira III, “Reprobando el estado y condición de los Comediantes” (241 vv.); sátira IV, “Contra los mismos” (175 vv.); y sátira V, “Contra los mismos” (91 vv.). La sátira I ha sido datada en 1646, a comienzos de la prohibición de representar; la segunda en 1649, cuando la posibilidad de la normalización de las representaciones en los corrales ya era palpable y las sátiras III-V entre los años 1646 y 1649 (Cotarelo y Mori, 1904: 544-545).

La sátira I: animalizar al vulgo y ‘alterizar’ la Comedia Nueva

Que la sátira I fue compuesta a principios de la prohibición de representar de 1646 es patente desde los primeros versos: “Después que han despojado a los poetas / del teatro y las plazas, tales cuales / se acogen a la lega con muletas; / y el de la Cruz y Príncipe corrales / son plazas de armas ya de gorriones / y vivares de arañas o nidales” (I, vv. 1-6). La situación de abandono de los corrales tiene su contraparte en una dispersión de los participantes más connotados del

teatro público: poetas, autores, representantes y, sobre todo, mosqueteros² y zapateros. Estos últimos, comenta Villegas, o bien retoman sus oficios, o bien pasan a malgastar su tiempo en mesones y juegos de azar (vv. 7-10) luego de que, como “[...] arrogante / e impía nación [...]” hubieran regido los corrales “[...] con voces más duras que el alambre / y silvos serpentinos los dominaban [a los poetas] / y amenazaban con anuncios de hambre” (I, vv. 11-12; 22-24).

La crítica de Villegas a la sumisión de los poetas de éxito al gusto del vulgo³, que atribuye a su dependencia económica del mercado teatral, era un tópico habitual entre los moralistas enemigos del teatro⁴. Era también frecuente la diatriba contra el carácter poco edificante de la poesía que bajo esos condicionamientos se representaba en los corrales. En este sentido, señala Villegas: “Con esto los oyentes mejoraban / (aunque poco) de pasto; y digo pasto, / porque todos allí se apacentaban. / Metros breñudos⁵ eran los que el gasto / hacían con abuso de las flores, / que aún contra las

2. “MOSQUETERO. El soldado que sirve con mosquete. [COV, p. 816] En los corrales de comedias es el que las ve en pie en el patio. Lat. Astans in atrio scamarum. [*Diccionario de Autoridades*, II, p. 615] ‘No son el vulgo los ciudadanos, ni los maestros de las artes más nobles, sino los sastres, los zapateros, los cocheros, los literatos y otros semejantes, que por el ruido que meten se llaman «mosqueteros».’ P. José Alcázar, *Ortografía castellana* (ms., ca. 1690)” (Álvarez Sellers, 1997: 239).

3. En líneas generales, la contraposición discretos-vulgo por parte de los preceptistas y moralistas asocia a los primeros con la nobleza educada y portadora de una sensibilidad típicamente cortesana para las artes y las letras en oposición al vulgo que compone el grueso de los mosqueteros y la asistencia a la cazuela, carente de gusto, intelecto y educación (Albrecht, 2001: 99).

4. El propio Villegas en la elegía VII del libro I de la Segunda Parte de *Las Eróticas* (1617-1618: II, 25r-26v) se explaya en el tema. Por otra parte, la situación descrita por el autor se corresponde con la relatada por Juan Caramuel en *Primus Calamus* (1650) en relación con la supremacía que por entonces ostentaba un tal “zapatero Sánchez” entre los mosqueteros de los corrales madrileños y el poder que ejercía sobre la fortuna de los poetas dramáticos, anécdota luego reiterada por el padre José Alcázar en su *Ortografía castellana* (ca. 1690) (Sánchez Escribano y Porqueras Mayo, 1972: 329).

5. En la entrada “breña” del *Diccionario de Lengua Española* se la define como “De or. inc. 1. f. Tierra quebrada entre peñas y poblada de maleza” (Real Academia Española, s.f.: ‘breña’). No se recoge ni allí ni en el Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española (NTLLE) el lema “breñado/a”.

hierbas piden lasto⁶. / Repudia tan floridos los verdores / todo diente que masca, ni es seguro / pienso el que solo da vista y olores” (I, vv. 25-33).

La equiparación de los mosqueteros con ganado, serpientes, arañas, aves de corral o gorriones conforma la primera otredad que Villegas construye para desacreditar la representación pública de comedias: la animalización de aquella parte del público que constituye uno de sus elementos distintivos, el vulgo. Esto es parcialmente novedoso ya que los teatrófobos solían recurrir a símiles animales para descalificar sobre todo al teatro en su conjunto o a los representantes, para lo que recurrían frecuentemente a su parangón con las serpientes escítale, anfisbena y basilisco. Ello cumplía una doble función argumentativa: por un lado, asociaba el carácter perjudicial del espectáculo teatral público con el pecado original y el universo semántico del engaño, la ambivalencia, la tentación y el peligro mortal⁷; por otro, concentraba el ataque en los efectos adversos de las cómicas sobre los espectadores⁸. Más habitual entre los enemigos del teatro, así como en el caso de algunos poetas dramáticos al dirigirse al lector en los paratextos de sus obras

6. “Lasto. De lastar. 1. m. Recibo o carta de pago que se da a quien lasta o paga por otra persona, para que pueda cobrarse de él” (Real Academia Española, s.f.: ‘lasto’)

7. Campo semántico que se vincula con las características que se les atribuían estos tres tipos de serpientes desde la Antigüedad. Así, por ejemplo, Lucano en su catálogo de serpientes de Libia incluido en el libro IX de Farsalia describe a la escítale como “la única, que va a despojarse de su piel con las escarchas todavía esparcidas”, mientras que la “pesada” anfisbena “se mueve en la dirección de sus dos cabezas” y el basilisco “emite silbidos que aterran a todas las plagas anteriores, mata antes de inocular su veneno, ahuyenta a su paso, en una gran extensión, a toda la turbamulta de reptiles y reina en las arenas desiertas” (1984: 396-397).

8. Dice, por ejemplo, el jesuita Guzmán en Bienes del honesto trabajo y daños de la ociosidad en ocho discursos: “Es, sin duda ninguna, una mujer que sale a representar galana y vistosa como la serpiente llamada Scitale, de quien dicen Solino y San Isidoro es tan hermosa y de tan doradas pintadas y resplandecientes escamas que arrebatan la vista, y tras ella el corazón y afición del que la mira” (1614: 306).

impresas, era referirse a los integrantes del vulgo con el más genérico ‘bestias’⁹. El “abuso de las flores” con que Villegas identifica y critica a la Comedia Nueva en tanto “pienso” insustancial, por otro lado, es presentado por el autor como especialmente apto para gente simple, bien por ser de una época en que aún dominaban la escena los poetas-autores, “eran uno, narrantes y poetas” (I, v. 39), bien por ser nativos de las Indias, productoras de “una gente tan fácil de sustento” (I, vv. 41).

Sin embargo, en esta primera sátira el ataque principal de Villegas es contra Lope de Vega y sus continuadores, lo que convierte a este escrito en un espécimen del subgénero de ‘sátiras contra los malos poetas’ (Chivite Tortosa, 2008). Para Villegas Lope, “parnasista cómico de España” (I, v. 95), aunque muerto en 1635, es aún quien rige la escena cómica popular cual Apolo y “guisa, compone, teje y enmaraña / todo lo que al chervelo se le viene” (I, vv. 97-98). Así, según el criterio del autor, el Fénix vicia la historia, prescinde de las unidades de lugar y acción y se aparta de la verosimilitud, lo que se expresa en licencias tales como llamar Pegaso a cualquier jumento (I, vv. 105-106). En particular, Lope atenta contra la honra y buen nombre de las elites dirigentes al implicarlas en acciones abiertamente inmorales: “Dejó cuanto adulterio, cuanto incesto, / como han ocasionado a gente tanta, / no perdonando a bajo ni alto puesto. / Aquí estupran la reina, allí la infanta, / y al rey más cuerdo vuelven sordo y mudo / y pecadora a la mujer más santa, / y con ingenio, de equidad desnudo, / al sirviente le dan avilanteza¹⁰ / para que

9. Es el caso de Juan Ruiz de Alarcón, quien llama al vulgo “bestia fiera” en el prefacio “El autor al vulgo” de la Parte Primera de las comedias (1628: s.n.).

10. “Avilanteza. Del arag. avinenteza ‘conveniencia, oportunidad’, y este del cat. avinentesa, der. de avinent ‘conveniente’, por cruce con vil.” (Real Academia Española, s.f.: ‘avilanteza’).

con su ama no sea rudo” (I, vv. 112- 120). De esta forma, Lope con su “confusa calabriada” (I, v. 122) es acusado de quebrantar el decoro en su doble sentido: el político-moral, entendido como el respeto a las convenciones sociales de la época, y el propiamente dramático, al no atender a la correspondencia de la conducta y el lenguaje de los personajes con las convenciones de su papel (Arellano, 2012: 125).

Esta invectiva contra el Fénix no es novedosa en la obra de Villegas¹¹, pero tampoco en el arsenal argumentativo de los enemigos de la comedia entre los que la figura de Lope “lobo carnicero de las almas”¹² encarna los aspectos de la Comedia Nueva que aquellos entienden contrarios tanto a los imperativos de la moral cristiana en materia sexual, con su énfasis en la continencia y el autocontrol, como al buen arte. Sin embargo, en esta sátira Villegas va a dar un paso más en su empeño crítico y, en un giro ‘patriótico’, va a sostener que no es un daño menor el que se sigue de que todas las transgresiones que se escenifican sobre el tablado estén asociadas a acciones y personajes cuyo principal escenario es España: “Y así, con que es nación la nuestra honruda, / nos echan siempre el gato, ni hay maraña / en que a nuestro peculio no se acuda. / Cuando hay un gran adulterio que engaña / o una princesa fácil, es el nido / que esto fomenta y la oficina España” (I, vv.130-135).

Por el agravio que esto ocasiona a la fama del reino, Villegas va a realizar una propuesta que, aunque de evidente tono satírico, se hace eco del gusto de la época y del propio Lope por comedias ambientadas en tierras

11. Villegas critica la Comedia Nueva mediante la alusión a distintas obras de Lope en la elegía VIII incluida en la Primera Parte de *Las Eróticas* (1617-1618).

12. En el “Diálogo Quinto” del anónimo Diálogo de las comedias (1620) el teólogo, que oficia de ‘Maestro de la verdad’ y voz del autor, se refiere a Lope como “lobo carnicero de las almas” para referirse tanto al daño moral que producen sus comedias como a su carencia de arte (1990: 88).

exóticas, particularmente en las Indias Occidentales o en dominios musulmanes (Antonucci, 1994; Carreño, 1982). Así, el autor plantea, en primer lugar, adscribir los personajes inmorales y los argumentos escandalosos que abundaban en la comedia a los enemigos de la religión cristiana, pero también de la Corona: “No digo yo que somos todos santos, / más, puesto que hay naciones más livianas, / ¿por qué hemos de ser blanco de sus cantos? / Váyanse a las turquescos y persianas / y éntrense de rondón por el serrallo, / y en vez de reinas den en las sultanas” (I, vv. 145-150).

“Turquescos y persianas” constituyen el ámbito de lo ‘cercano desconocido’ que para Villegas resulta especialmente apto como materia dramática. En este sentido, el autor va a reiterar, por un lado, los tópicos de la belleza femenina y la laxitud de las costumbres en materia sexual que era parte constitutiva de la imagen de los musulmanes en la Europa temprano-moderna (Vitkus, 1999: 223): “Las turcas son bellísimas mujeres / y de explayada religión adonde / hay capaz hueco para cuanto urdieres” (I, vv. 154-156). Por otro, la extrañeza que producen estas culturas entre los españoles aparece como una oportunidad para disimular la ignorancia del mal poeta: “Fuera de que a los más se nos esconde / el modo de vivir de aquella gente, / porque en muy poco al nuestro corresponde; / y dejarás de ser impertinente, / ni a cada voz descubrirás la hilaza / (como sueles) de idiota y de imprudente” (I, vv. 157-162).

Turquía se presenta, así, como un escenario propicio para dejar volar la imaginación, mientras se minimiza el riesgo de infamar y pecar: “Las lenguas, las costumbres, los vestidos, / la variedad de ritos y naciones / y la gran diferencia de apellidos, / te darán ocasión y aun ocasiones / de encaramar monstruosos edificios

/ que los extrañes tú que los compones” (I, vv. 184-189). Más aún, allí es lícito situar acciones abiertamente inmorales ya que eso revela la verdadera naturaleza de estos pueblos enemigos del cristianismo y las buenas costumbres: “Puedese tolerar en un pagano / que con la propia a quien sirvió, adúltere, / y que en vez del bacín le dé la mano, / porque de aquí su libertad se infiere” (I, vv. 196-199).

No hay límites para lo imaginable en tierras turcas, en buena medida por la fuerte presencia de la cultura morisca en el imaginario ibérico (Carreño, 1982). En efecto, si a los zapateros el “[...] ver un turbante blanqueado / de tocas sobre un ceño mal fruncido / les será un Guadarrama ya nevado” (I, vv. 166-168), ello se debe a la circulación de romances de tema morisco que por entonces cantaban “entre suela y suela” (I, v. 173)¹³. El atractivo de estos temas tampoco es menor entre los cortesanos discretos, de ahí que Villegas aconseje al poeta: “[...] finge el hecho más insano, / y añade que entre bárbaros se usa, / verás cómo le admite el cortesano” (I, vv. 214-216).

Pero el autor, lejos de detenerse en los turcos, continúa presentando toda una galería de personajes y situaciones que considera atractivos en términos dramáticos y, a la vez, propicios para evitar infamar a españoles y cristianos. Así, Villegas se aleja del Mediterráneo y le sugiere al poeta cómico “[...] fingir que una cataya estaba / oprimida de un tigre; que a este punto / en el tablado un tártaro se hallaba; / que a la primera voz casi defunto / se estremeció, pero tornó con brío / a cobrar su valor, que es buen asunto; / y que con paso allí nada tardío, / se volvió al vestuario y salió luego / dejando

13. Efectivamente, una de las particularidades del Romancero Nuevo es que, si bien parte temáticamente de los romances fronterizos presentes en el Romancero Viejo, la inclusión del tema morisco toma ahora al mundo musulmán como entorno y lo recrea desde una perspectiva caballeresca cristianizada y cortés (González, 2013: 3)

muerto el animal impío” (I, vv. 247-255). A esta demostración de fuerza y galantería no puede sino seguir el enredo amoroso que allí, lejos de tierras españolas, puede darse la licencia de transgredir el decoro: “De aquí se ha de entablar el blando fuego / que ha de dar ocasión a la maraña, / y esta ha de ser la flecha del dios ciego. / La cataya has de hacer que a fuer de España, / una gran reina o gran princesa sea, / como un tiempo Rosaura, allá en Bretaña” (I, vv. 256-261).

Del Extremo Oriente como escenario de marañas románticas que recurren a actuaciones signadas por el despliegue físico y a una anagnórisis en que personajes aparentemente humildes resultan de sangre real, ambos recursos en los que solía abreviar la Comedia Nueva y que los enemigos del teatro adjudicaban a la influencia del gusto del vulgo, el autor se vuelve a las Indias Occidentales. Así, le propone al poeta cómico: “También es buen papel un rey isleño / con hijas y muger medio desnudas / de buen agrado y de color trigueño, / que sin baños, sin untos y sin mudas / merezcan ser harpón de un peregrino, / y que en cuanto al agasajo no sean rudas” (I, vv. 274-279). Generoso, Villegas le detalla al poeta en ciernes el aspecto, vestimenta y armamento que debería portar este rey isleño para cautivar al público: “Será, pues, del isleño la librea, / plumas muchas y un medio almazaleta¹⁴ / del hombro al muslo, y lo demás se vea. / También te excusará de coselete¹⁵ / si le quieres armar con arco y flechas / ser un famoso lidiador promete” (I, vv. 304-309). Finalmente, el autor recomienda que “tenga [el rey isleño] en piernas y brazos poco vello; / sea lampiño en el labio, y sobre todo, / muy crespo y ahumado de cabello” (I, vv. 316-318).

14. “ALMAIZÁL, O AMAIZÁR, toca de gasa pintada, que se ponían por gala los Moros, y les llegaba casi desde la cabeza al suelo [...]” (Terreros y Pando, 1786: 78, 1).

15. “Coselete. Del fr. corselet. I. m. Coraza ligera, generalmente de cuero, que usaban ciertos soldados de infantería” (Real Academia Española, s.f.: ‘coselete’).

De esta forma, Villegas describe un “rey isleño” en el que se sintetizan aspectos, por un lado, del arquetipo del ‘salvaje emplumado’ (las plumas, la desnudes, el arco y flecha, el pelo ahumado) heredero del salvaje europeo medieval, pero ya diferenciado por su carencia de barba. Por otro, del ‘indio a la romana’, aunque la toga característica de esta representación es sustituida por elementos provenientes de tradiciones culturales diversas, pero cuya pátina relativamente más ‘civilizada’ respecto a los originarios de las Indias Occidentales es evidente: la librea europea y el almaizar morisco (Bustamante, 2017; véase también Antonucci, 1994).

Finalmente, Villegas redonda en el argumento de lo irreformable de la comedia lopesca debido a que este poeta “presume de advertido godo / y es de sus necesidades tan Narciso / que a sí solo se estima [...]” (I, vv. 321-323). Sin embargo, la muerte de Lope le permite vislumbrar un futuro algo más promisorio signado por el declive de su escuela: “Pero ya tu bajel se vino a pique / y se acabó la pompa de tu gloria” (I, vv. 337-338).

La sátira II: el discurso antiteatral como menosprecio de Corte

Esta esperanza se vio truncada con la reposición de las representaciones en los corrales que hacia 1649 ya era inminente y que constituye el desencadenante de la sátira II. En ella, Villegas se refiere al teatro como “Venus lasciva” (II, v. 1) y “cómico bureo” (II, v. 16), mientras los corrales son descritos como “lonja de Epicuro” (II, v. 26). En efecto, el universo de referencias dominante en esta composición para describir el carácter sensual, engañoso y corruptor de las buenas costumbres del espectáculo teatral es el de la mitología

clásica y, en menor medida, el de los pueblos idólatras del Antiguo Testamento. En este sentido, Villegas complementa con estas referencias la descripción del teatro público como actividad deshonesto e infernal que solían realizar los teatróforos en base a los testimonios de la patrística tardoantigua (Barish, 1981: 38-65).

Así, y en tono irónico, en los versos 1-54 el autor realiza un recuento de todos aquellos participantes del hecho teatral barroco que tenían motivos para celebrar la reposición de las comedias en los corrales: el alojero; las ‘tusonas’¹⁶ y ‘ninfas’, que van a buscar clientes entre los mosqueteros; el ‘fullero’¹⁷ y el ‘malsín’¹⁸ quienes encuentran en los corrales un ámbito propicio para sus actividades que rozan lo delictivo; los zapateros y poetas, sobre los que se explayó ampliamente en la sátira I. En esta misma introducción, Villegas denuncia el carácter hechicero del espectáculo teatral, gracias al cual Madrid aparece como “[...] pueblo embelesado / de esta torpe sirena o de este coco” (II, vv. 5-6). A partir de esta caracterización, el autor discrepa de quienes apelaban a la doctrina aristotélico-tomista, que constituía el fundamento teológico-moral comúnmente aceptado por todos los polemistas (Vitse, 1990: 29-168)¹⁹, para sostener que la comedia era

16. “Tusón, na. Der. del ant. tuso, part. pas. de tundir. 5. f. coloq. Prostituta” (Real Academia Española, s.f.: ‘tusón, na’).

17. “Fullería. De fullero. 1. f. Trampa y engaño que se comete en el juego” (Real Academia Española, s.f.: ‘fullería’).

18. “Malsín. Del hebr. malšín. 1. m. Cizañero, soplón” (Real Academia Española, s.f.: ‘malsín’).

19. Afirma Tomás de Aquino: “De igual modo que el hombre necesita del descanso corporal para reconfortar el cuerpo, que no puede trabajar incesantemente porque su capacidad es finita y limitada a ciertos trabajos, eso pasa también en el alma, cuya capacidad es también limitada y determinada a ciertas operaciones [...]Ahora bien: el descanso del alma es deleite, como ya dijimos (1-2q.25 a.2; q.31 a.1 ad 2). Por eso es conveniente proporcionar un remedio contra el cansancio del alma con algún deleite, procurando un relajamiento en la tensión del espíritu [...] Estos dichos o hechos, en los que no se busca sino e deleite del alma, se llaman diversiones o juegos [...] En cuanto a los juegos hay que evitar tres cosas. La primera y principal, que este

indiferente en términos morales, lícito alivio a los trabajos diarios, distracción de males mayores y sustento piadoso de los hospitales (II, vv. 58-123). Advierte Villegas que “las marañas del vicio son astutas. / Lllaman con dulce miel, pero despiden / con acíbar²⁰ que infama las permutas” (II, vv. 136-138), de ahí que no sean “[...] acto indiferente / las comedias de España, sino insano, / impío, infernal, infame y insolente” (II, vv.145-147).

A continuación, luego de invocar la asistencia de Mercurio, de las musas Euterpe, Erato y Clío (II, v. 196 y 204) y de equipararse a Tántalo, en tanto dice venir “[...] sediento / a tener duelo con vulgo insano” (II, vv. 199-200), Villegas argumenta la inconveniencia de sustentar una obra pía, como los hospitales, con dineros provenientes de las comedias mediante una serie de comparaciones con distintos episodios de la mitología griega. Así, dado que el carácter profano del espectáculo teatral áureo supera a la severidad del Minotauro en Creta (II, vv. 256-258), el pueblo debe actuar siguiendo el consejo del “hijo de Laerte” y “atrincherar de todos los oídos / con cera [...]” frente al canto de sirena del teatro de modo que “no perezca insano” (II, vv. 260; 269, 270 y 281).

Justamente, por haberse dejado “vencer de lo lascivo” es que Villegas juzga a Madrid como un “pueblo dado al vicio” y lo amonesta: “¿Qué le importa al común de que este vano / ejercicio se extinga y más ahora / que Dios muestra su bermeja mano? / Están

deleite se busque en obras o palabras torpes o nocivas [...] En segundo lugar, hay que evitar que la gravedad del espíritu se pierda totalmente [...] En tercer lugar hay que procurar, como en todos los demás actos humanos, que el juego se acomode a la dignidad de la persona y el tiempo [...] Todo esto se ordena mediante las reglas de la razón. Ahora bien: el hábito que obra según la razón en la virtud moral. Por consiguiente, puede existir una virtud que se ocupe de los juegos, virtud a la cual el Filósofo llama eutrapelia” (2001: IIa -IIae, q. 168, art. 2).

20. “Acíbar. Del ár. hisp. aṣṣībr, y este del ár. clás. ṣabīr. 1. m. álloe (l planta). 2. m. álloe (l jugo). 3. m. Amargura, sinsabor, disgusto” (Real Academia Española, s.f.: ‘acíbar’).

la peste y guerra lidiadora / cada cual ostentándonos su espada / ¡y que haya huelga en tiempo que se llora!” (II, vv. 223; 283-288). El autor se hace eco de una opinión común entre los teatrófobos más severos, la inconveniencia de estos espectáculos especialmente en tiempos de crisis por distraer de lo acuciante y ser causantes de la ira divina²¹, y prosigue con un discurso abiertamente anticortesano. En efecto, Villegas previene a sus lectores de que, si prosiguen estas diversiones profanas, la suerte del reino se asimilará a la de Babilonia, que cayó frente a persas y medos por el comportamiento sacrílego de su último rey, Baltasar (II, vv. 289-300)²². A esta crítica del accionar real se suma la invectiva contra los cortesanos aficionados a las comedias, presa codiciada por Venus que “[...] desde que a Palas venció armada, / se precia de alistar escuadras tales / y de tener milicia tan formada” (II, vv. 325-327).

El final de esta sátira, en contraposición a la primera, adopta un tono sombrío dada la próxima restauración de la Circe cómica, esta Venus que “atropella lo lícito y honesto, / y al hombre embruta y no perdona al bruto; / la que nunca hizo paz con el modesto, / y con sus llamas abrasó a Sodoma, / y a Europa y Asia fue terror funesto: / pues esta de Madrid posesión toma” (II, vv. 331 y 338-343).

21. Así lo afirmaba, entre otros, el obispo Juan de Palafox y Mendoza en su “Epístola exhortatoria a los curas, beneficiados y vicarios de Puebla de los Ángeles de 1646”: “Y es ciertísimo que personas muy graves y santas asientan que las calamidades públicas las han causado por la mayor parte las comedias, no solo por las ofensas a Dios que con ellas se han mezclado, sino porque han encendido la sensualidad y despertado los trajes deshonestos y enervado la fortaleza, y virtud y manchado el honor y el valor de la nobleza; y el día que nos hallamos perdidos en lo moral naturalmente seremos triunfo de nuestros enemigos en lo militar y político, como ha sucedido a cuantas naciones ha habido en el mundo, de que son muy patentes los ejemplos” (1665: 427).

22. Esta referencia bíblica corresponde a Dn. 5, en particular al episodio de “La escritura sobre la pared” en que se relata que Baltasar, el último rey del Imperio Neobabilónico, durante un banquete profanó los vasos robados del templo de Jerusalén. En ese momento apareció una mano que dejó una inscripción en la pared que solo el profeta Daniel fue capaz de entender e interpretar. El mensaje decía que la soberbia del rey sería castigada con su muerte y la caída de su reino.

Las sátiras III-V: los cómicos como perdición de España

Las sátiras III-V, sustancialmente más cortas que las dos primeras, retoman y amplifican el principal eje argumentativo de los teatrófobos: la imposibilidad de un teatro honesto, en el sentido de entretenimiento eutrapélico, mientras fuese ejecutado por representantes profesionales, personas consideradas infames por su estilo de vida inmoral y su forma de representar lasciva y deshonestas²³. Con este fin, Villegas reproduce toda una serie de tópicos a esa altura ya fosilizados en el discurso antiteatral, sobre todo en lo que hace a la mujer en escena. “Ninfas del gracejo”, las representantes son sobre todo peligrosas para los señores “sublimes en altura” en los cuales buscan despertar un “amor rameril” (III, v. 63, 68 y 77), entre otras cosas, al “salir al estrado en viril forma” (III, v. 80), donde “pierna sin falda es acicate / que le hace besar las bujerías / de cuatro tiendas al menor combate” (III, vv. 85-87) y el desnudo, “escénica pulpa” (III, v. 92). La deshumanización de las comediantas que se insinúa con su asociación a la brujería se refuerza pocos versos después al denominarlas “monstruo vil” (III, v. 111).

Mayor novedad en relación con las estrategias argumentativas ensayadas anteriormente por los enemigos del teatro reviste el diálogo de evidente tono burlesco

23. Por ejemplo, en la misma coyuntura de 1646-1649, afirmaba el padre Alfonso de Andrade: “Los despertadores de este vicio y como los fuelles que encienden el fuego de los apetitos sensuales son las músicas y bailes lascivos y las representaciones deshonestas con que las mujeres afeitadas y libres incitan a los hombres y despiertan los apetitos, y juntamente enseñan las trazas y marañas de la escuela de Cupido para ejecutar sus deseos y mueven eficazmente con los malos ejemplos que representan; por lo cual cualquiera que desee no perderse en este camino del cielo debe guardarse de ellos como de llamas infernales que abrasan a quien se pone cerca, y huirlos como ocasiones eficaces y muy peligrosas de caer en gravísimos pecados hasta despeñarse en el infierno” (1648: 216).

que Villegas desarrolla a lo largo de estas tres sátiras entre una aspirante a cómica, un gracioso y el autor de una compañía de representantes. En primer lugar, el autor introduce a Menga, una joven que en vez de tomar los hábitos, elige el camino de la farsa (III, vv. 136-144). Frente a ello, un gracioso intenta disuadirla relatándole lo esforzado de la jornada laboral de los representantes y los peligros que encierra su estilo de vida para, finalmente, proponerle que, si insiste en convertirse en cómica, le ponga un precio a su virginidad (III, vv. 145-241). Más allá del tono apicarado, no están ausentes del relato la alusión a las incomodidades que caracterizan la vida de los representantes, y para describirlas se recurre nuevamente al universo de la mitología clásica. Así, por ejemplo, el gracioso lamenta la fatiga de la vida errante de los comediantes, ya que “no es tan ligado Sísifo a su peña; / porque jamás holgamos en poblado, / si no es que de vivienda sea pequeña”, (III, vv. 176-177).

Menga retoma la palabra en la sátira IV y, luego de describir el impulso que la aleja de la clausura conventual y la arrastra a la vida de cómica como un cáncer (“el zaratán²⁴ que en mí se cría”, IV, v. 15), acepta gustosa entrar en la ‘mala vida’ de los representantes y compartir con ellos lo que obtenga a cambio de amancebarse con un gran señor. No falta en el cierre de esta sátira la alusión a la Baltasara en un *carpe diem* apicarado y con resonancias catulianas²⁵: “Pero, amigas, amemos y vivamos / mientras la edad por moza nos declara, / que después querrá el cielo que seamos / lo mismo que ayer fue la Baltasara” (IV, vv. 172-175)²⁶.

24. “Zaratán1. Del ár. hisp. saraṭán, y este del ár. clás. saraṭān; literalmente ‘cangrejo’. 1. m. Cáncer de mama en la mujer” (Real Academia Española, s.f.: ‘zaratán’).

25. Nos referimos al “Viuamus, mea Lesbia, atqueamemus...” con que comienza el Carmen V.

26. Francisca Baltasara de los Reyes, o Ana Martínez, fue una célebre actriz nacida en Madrid hacia finales del siglo XVI y casada con Juan Ruíz, el gracioso de la compañía de Heredia, en la cual fue famosa tanto por sus roles de primera dama como por su desempeño en papeles que requerían que

En la sátira V interviene el autor de la compañía para aceptar a Menga como una nueva cofrade, proponerle una estrategia para atraer público y, a la vez, incrementar su fama antes de entrar a la corte (IV, vv. 10-69); estrategia basada en la ejecución sobre el tablado de toda una serie de movimientos y gestos insinuantes (V, vv. 34-69). Finalmente, el autor se compromete, una vez llegados a Madrid, a velar por los intereses de Menga entregándola “a quien la encariñe y la sustente” (V, v. 72). De esta forma, se retoma aquí otro tópico antiteatral acendrado entre los teatrófobos: el de los representantes como proxenetas de sus pares femeninas, incluso cuando estas son sus esposas, hijas o hermanas²⁷.

Conclusiones

La intervención en la controversia ética sobre el teatro áureo que aquí se ha analizado parte de la misma premisa compartida por todos los polemistas de la época, la posibilidad teórica de un espectáculo teatral moralmente indiferente según los estipulado por Tomás de Aquino, e intenta, como todos los teatrófobos, probar su imposibilidad práctica. Para ello, reitera diversos argumentos y tópicos acuñados por los detractores del teatro desde mediados del siglo XVI: (i) el carácter determinante del vulgo en el éxito de la empresa teatral condiciona

se travistiera. Se retiró hacia 1611 a vivir como anacoreta en la ermita de San Juan Bautista, distante media legua de Cartagena, donde murió. Este suceso fue recuperado por Luis Vélez de Guevara, Antonio Coello y Francisco de Rojas Zorrilla como argumento para una comedia de santos escrita en colaboración, *La Baltasara*, estrenada en 1634 (García González, 2014). Sobre la *Baltasara*, ver la entrada correspondiente a “Francisca Baltasara (o Baltasara de los Reyes, o Ana Martínez, o Ana Ruiz)” en el *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español* (Ferrer et al., s/f.)

27. Lupercio Leonardo de Argensola describía airadamente esta situación ya en su *Memorial de 1598*: “Otro representante y aun otros, han convidado con sus mujeres y hermanas que andan en este oficio, y recibido en premio destas abominaciones dineros, vestidos y otras preseas” (1889: 282).

negativamente la producción de los poetas dramáticos que buscan su aplauso; (ii) la naturaleza infame de los representantes profesionales, tanto por su estilo de vida como por la forma en que ejercen su oficio, y su efecto corruptor en el público, particularmente en lo relativo a la moral sexual; (iii) el debilitamiento económico y militar del reino que se sigue de la asistencia a las comedias por el abandono de las obligaciones laborales y el relajamiento de las costumbres; (iv) el perjuicio para el alma y la deshonra para España que implica financiar obras pías con los ingresos de los corrales.

Ahora bien, el *Antiteatro* responde evidentemente a la canónica finalidad moral y aleccionadora propia del género satírico, sobre todo en las dos primeras composiciones, mientras que a partir de la tercera y hasta la quinta el tono predominante es el satírico-burlesco, representándose en ellas un mundo de valores morales inverso al propio de la Contrarreforma que en el imaginario teatral barroco se condensaba en conceptos tales como honra y decoro²⁸. En este sentido, a diferencia del discurso polémico *toutcourt* que tiene como condición de posibilidad el reconocimiento de que el discurso del adversario se sustenta en premisas compartidas en base a las que puede ser rebatido (Angenot, 1978), las sátiras de Villegas presentan un progresivo distanciamiento de este sustrato común que culmina en una ruptura radical con el mundo antagonista percibido como vulgar, inmoral, pecaminoso y hasta monstruoso.

28. Asimismo, si la visión crítica de la sociedad, elemento constitutivo del código del género, y la adhesión al principio juvenaliano de la indignatio satírica, por la cual desde las estructuras político-religiosas de la época se analiza la realidad social y se la redescubre, están presentes a lo largo de toda la obra, la denuncia y la admonición, que apuntan principalmente a Lope de Vega y las elites gobernantes, están más presentes en las sátiras I y II, mientras que se diluyen en la modalidad burlesca y el tono irónico adoptado en las sátiras III-V, donde la referencia es a todo un colectivo social: los representantes (véase Schwartz Lerner, 1987).

En este marco, las distintas otredades a las que apela Villegas dan cuenta de una intención múltiple: la más evidente es descalificar, ridiculizándolos, a los principales agentes del espectáculo teatral (representantes, público y poetas) que aparecen como sucesivos adversarios-destinatarios en las distintas sátiras. Estas figuras de la alteridad también sirven a los fines de construir su *ethos* como polemista/satirista y, simultáneamente, modelar un determinado auditorio o, en este caso, lector modelo. Por último, la construcción de estas otredades apunta a persuadir a los lectores, en general, y a las autoridades con jurisdicción en materia teatral, en particular, de la necesidad imperiosa de prohibir este espectáculo mediante el recurso no tanto a la argumentación lógica como al fomento de la *indignatio* de los primeros y del sentido de la responsabilidad entre las autoridades.

Así, con la insistente animalización de los mosqueteros y zapateros Villegas pretende invalidar como alocutario al público más característico de los corrales, al que presenta como corresponsable del carácter degradante del espectáculo teatral. Por su parte, la mención constante de personajes y episodios de la mitología grecolatina, que contrasta con la preferencia de los teatrófobos por las referencias al Antiguo Testamento y la patrística tardoantigua, sirve a un triple fin. Por un lado, a la presentación del autor como un poeta cristiano y, sobre todo, versado tanto en preceptiva neoaristotélica como en literatura clásica en general, en contraposición a Lope y su escuela, a quienes describe como ignorantes de las reglas del arte. En segundo lugar, colabora a circunscribir al lector modelo como aquel discreto que, pese a haber sucumbido a los encantos de la Circe cómica, posee la cultura necesaria para identificar y disfrutar las referencias clasicistas. Por último, la asociación del teatro y sus agentes con deidades vinculadas a la

lujuria, como Venus, a figuras cercanas a la magia y hechicería, como Circe, o a personajes impíos o monstruosos, como Sísifo o las sirenas, lo caracteriza como un ámbito pagano e idolátrico.

Además de apelar a alteridades no humanas en su diatriba antiteatral, Villegas propone en tono irónico recurrir a personajes y culturas contemporáneas pero exóticas, herejes o paganas, como materia prima para la comedia. Turcos, persas, chinos, tártaros y nativos de las Indias Occidentales son mentados como encarnaciones ideales de aquello que, aunque inapropiado para la moral cristiana, poseía un fuerte atractivo para el público de la comedia: la belleza sensual, la promiscuidad sexual, la violencia casi animal, la desnudez, etc. Mediante este procedimiento, por un lado, se denuncia como dañinos para el buen nombre y honor del reino a aquellos poetas que insistían en ambientar sus obras tierras españolas. Asimismo, el planteamiento de que varios de los elementos constitutivos de la Comedia Nueva, como la mezcla de personajes de alcurnia con otros de la plebe, solo son tolerables situados entre culturas no cristianas, no puede sino reforzar la exhortación a quien tiene jurisdicción en material teatral y debe velar por el bienestar del reino –el rey– para que prohíba este espectáculo en tiempos en que urge la asistencia divina para enfrentar no solo a enemigos de la religión, sino a reinos cristianos como Francia o Portugal. Finalmente, el recurso a estas otredades étnico-religiosas da cuenta del reconocimiento del autor del atractivo que entre el público tenían estos personajes y tramas que apelaban a la fascinación de lo exótico mediante construcciones altamente codificadas, lo cual contribuye a la construcción de la imagen autoral de Villegas como un humanista y poeta fuertemente implicado en el universo literario de su época.

Bibliografía

- Albrecht, Jane (2001). *The Playgoing Public of Madrid in the Time of Tirso de Molina*. New Orleans: University Press of the South.
- Álvarez Sellers, María Rosa (1997). “Hacia un diccionario de la práctica escénica en los Siglos de Oro: el vocabulario de la técnica del actor”. *Del oficio al mito: el actor en sus documentos*, Vol. I. Evangelina Rodríguez coord. Valencia: Universitat de València, 1997, pp. 221-254.
- Andrade, Alfonso de (1684). *Itinerario historial que debe guardar el hombre para caminar al cielo*. Barcelona: en la Imprenta de José López [1648].
- Angenot, Marc (1978). “La parole pamphlétaire”. *Études littéraires* 11/2, pp. 255-264.
- Antonucci, Fausta (1994). *El salvaje en la comedia del Siglo de Oro. Historia de un tema de Lope a Calderón. Anejos de Rilce* 16. Navarra: EUNSA.
- Barish, Jonas (1981). *The Antitheatrical Prejudice*. Berkeley: University of California Press.
- Bravo Vega, Julián (1989a). *Esteban Manuel de Villegas (1589-1669). Vol. 1. Fortuna crítica*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos.
- (1989b). *Esteban Manuel de Villegas (1589-1669). Vol. 2. La obra literaria: manuscritos e impresos*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos.
- (1998). “Villegas, censor de Lope”. *Anuario Lope de Vega* 4, pp. 43-54.
- (1999). “El Antiteatro o la negación de las comedias”. *El escritor y la escena VIII: estudios sobre teatro español y novohispano de los Siglos de Oro: actas del VIII Congreso de la AITENSO (3 al 6 de marzo de 1999, Ciudad Juárez)*. Ysla Campbell ed. México: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, pp. 41-50.
- Bustamante, Jesús (2017). “La invención del Indio americano y su imagen: cuatro arquetipos entre la percepción y la acción política”. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos. Debates*. <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.71834> [consulta 3 de agosto de 2022].
- Carreño, Antonio (1982). “Del romancero nuevo a la Comedia Nueva de Lope de Vega: constantes e interpolaciones”. *Hispanique Review* L, pp. 33-52.
- Chivite Tortosa, Eduardo (2008). “La sátira contra los malos poetas (1554-1610): textos y estudio”. Tesis doctoral inédita. Universidad de Córdoba.
- Cotarelo y Mori, Emilio (1904). *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*. Madrid: Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos.
- Ferrer, Teresa et al. (s/f). *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español (DICAT)*. <https://dicat.uv.es> [consulta 9 de diciembre de 2022].
- García González, Almudena (2014). “Un suceso real como argumento de comedia: la conversión de La Baltasara”. *Revista de Literatura* LXXVI/151, pp. 101-121.
- González, Aurelio (2013). “El romancero nuevo: tradición e innovación”. *Estudios hispánicos en el siglo XXI*. Ana Kuzmanović Jovanović et al. eds. Belgrado: Universidad de Belgrado. <http://old.fil.bg.ac.rs/ehes21/01Gonzalez.pdf> [consulta 6 de julio de 2022].
- Guzmán, Pedro de (1614). *Bienes del honesto trabajo y daños de la ociosidad en ocho discursos*. Madrid: Imprenta real.

- Leonardo de Argensola, Bartolomé (1634). “A un caballero estudiante”. *Rimas de Lupercio y del Dotor Leonardo de Argensola*. Zaragoza: Hospital Rea.
- Lucano, M. Anneo (1984). *Farsalia*. Antonio Holgado Redondo intr., trad. y notas. Gredos: Madrid.
- Malcolm, Alistair (2006). “Public morality and the clousure of the theatres in the mid-seventeenth century: Philip IV, the Council of Castile and the arrival of Mariana de Austria”. *Rhetoric and Reality in Early Modern Spain*. Richard J. Pym ed. London: Tamesis, pp. 92-112
- Palafox y Mendoza, Juan de (1665). *Tomo quinto de las Obras del Ilustrísimo y Reverendísimo señor Don Juan de Palafox y Mendoza...* Madrid: por Pablo del Val.
- Real Academia Española (s.f.). *Diccionario de la lengua española*, 23.^a ed., [versión 23.6 en línea]. <https://dle.rae.es> [consulta 9 de diciembre de 2022].
- Real Academia Española (2001). *Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española*. <https://apps.rae.es/ntlle/SrvltGUILoginNtlle> [consulta 9 de diciembre de 2022]
- Sánchez Escribano, Federico y Alberto Porqueras Mayo (1972). *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco*. Madrid: Gredos.
- Suárez de Figueroa, Cristóbal (1617). *El Passagero*. Madrid: Luys Sánchez.
- Schwartz Lerner, Lia (1987). “Formas de la poesía satírica en el siglo XVII: sobre las convenciones del género”. *Edad de Oro VI*, pp. 215-234.
- Terreros y Pando, Esteban de (1786) *Diccionario castellano con las voces de ciencias y artes y sus correspondientes en las tres lenguas francesa, latina e italiana [...]*. Tomo primero. Madrid: Viuda de Ibarra.
- Tomás de Aquino (2001). *Suma de Teología*. 5 volúmenes. José Martorell Capó trad. y referencias. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- Varey, John y Norman Shergold (1960). “Datos históricos sobre los primeros teatros de Madrid: prohibiciones de autos y comedias y sus consecuencias (1644-1651)”. *Bulletin Hispanique* 62/3, pp. 286-325.
- Villegas, Esteban Manuel de (1617-1618). *Las Eróticas o Amatorias De Don Estevan Manuel De Villegas ... Parte Primera [-Segunda Parte]*. Naxera: Juan de Mongastón.
- Vitkus, Daniel J. (1999). “Early Modern Orientalism: Representations of Islam in Sixteenth and Seventeenth Century Europe”. *Western Views of Islam in Medieval and Early Modern Europe. Perceptions of Others*. David R. Blanks y Michael Frassetto eds. New York: Palgrave, pp. 207-230.
- Vitse, Marc (1990). *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVIIe siècle*. Toulouse: Presses Universitaires du Midi, pp. 29-168 [1988].

