EL *ANTITEATRO* O LA NEGACIÓN DE LAS COMEDIAS

JULIÁN BRAVO VEGA
Universidad de La Rioja

En 1664 el escritor najerino Esteban M. de Villegas (1589-1669) intentó imprimir sin éxito su *Antiteatro*, conjunto de cinco sátiras y 1,194 versos dirigidos contra los poetas cómicos (I), las comedias (II) y los representantes (III-V). Casiano Pellicer ofreció, en 1804, las primeras noticias sobre el manuscrito del *Antiteatro*;[1] exactamente un siglo después, en 1904, Emilio Cotarelo fechó la obra entre 1646 y 1649 y la consideró anónima;[2] en 1913, Narciso Alonso Cortés señaló la hipótesis sobre la autoría de Villegas, aunque no la demostró;[3] en 1989 me cupo la fortuna de localizar entre los folios de un manuscrito facticio las sátiras del *Antiteatro* en la Biblioteca Nacional de Madrid, asociarlas a otros manuscritos del mismo autor y justificar la paternidad de Esteban de Villegas.[4] Actualmente trabajo en su edición, que espero poder ofrecer a ustedes en breve plazo.

Por centrar rápidamente la cuestión, Villegas, que no fue dramaturgo cuanto poeta y humanista, se ocupó del teatro en tres fases de su producción escrita, *Eróticas* (1618), *Antiteatro* (1646-1649) y *Disertaciones críticas* (1631-1651). Su primera posición teatral es teórica y acabo de darla a conocer en el II Congreso Internacional Lope de Vega bajo el título "Villegas: censor de Lope". En diversos poemas de sus *Eróticas* Villegas se muestra agrio detractor de la Comedia Nueva lopesca[5] y milita en las filas de la preceptiva y del humanismo, donde encuentra

[1] Casiano Pellicer, *Tratado histórico sobre el origen y progreso de la comedia y del histrionismo en España*. Madrid, 1804, pp. 235-252 (existe edición de José María Díez Borque. Labor, Barcelona, 1975).

[2] Emilio Cotarelo y Mori, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*. Madrid, 1904, pp. 544-555. Existe edición reciente a cargo de José Luis Suárez García. Universidad de Granada, Granada, 1997. En la "Presentación", el editor amplía la relación de Cotarelo, pp. XI-XXIV.

[3] Esteban M. de Villegas, *Eróticas o Amatorias* (intr. y ns. Narciso Alonso Cortés). Espasa-Calpe, Madrid, 1969, n. 3, p. XIV [col. Clásicos Castellanos, 21].

[4] Julián Bravo Vega, Esteban M. de Villegas, *La obra literaria: manuscritos e impresos*. Gobierno de La Rioja, Logroño, 1989, pp. 51-71. El manuscrito en el que se halla el *Antiteatro* corresponde a BNM, Ms. 3912 y forma parte de una serie de once manuscritos poéticos titulada *Parnaso español. Colección de poesía de los siglos XVI y XVII*.

[5] Julián Bravo Vega, "Villegas: censor de Lope", en *Anuario de Lope de Vega IV*. II Congreso

afinidad con escritores como el granadino Cristóbal de Mesa, Bartolomé Leonardo de Argensola, el preceptista Cascales, Ramírez de Prado, Suárez de Figueroa y otros, a los que dirige poemas siguiendo una conocida convención epistolar. Treinta años después (si aceptamos la data de Cotarelo) compone las cinco sátiras del *Antiteatro*, dirigidas contra las comedias y su universo. De ambos realiza minucioso repaso, deteniéndose en argumentos tales como la prohibición de las comedias, el fin piadoso del mantenimiento de hospitales, el mentidero de los poetas cómicos, su relación paratextual con autores de compañías, zapateros y mosqueteros, el contenido erótico y lascivo de las comedias, la ausencia de verosimilitud y decoro, la ruptura de las unidades, los disfraces femeninos, el exotismo ridículo, el fomento del ocio, los peligros de la honra femenina, la censura de los representantes, de sus trajes, su excesiva desenvoltura, la valoración social de los cómicos, su vida aconvencional y libertina, la actitud condescendiente de las cómicas, el ejemplo singular de la Baltasara,[6] especializada en los papeles de hombre retador y pendenciero, pero que acaba sus días en una ermita, etcétera. De este modo, el *Antiteatro* se convierte no sólo en exponente de la segunda posición teatral de Villegas, inmersa en el debate sobre la licitud de la comedia y caracterizada por la recepción negativa de ésta a causa de su inmoralidad, sino en documento hipertextual utilísimo para la historia del teatro áureo. Habrá que remontarse, por fin, a los dos códices de *Disertaciones críticas* (1631-1651) para conocer la posición de Villegas como historiador teatral, aunque éste es trabajo arduo y paciente debido a los problemas que plantea la compleja erudición de los manuscritos, concebidos, al estilo humanístico, en latín y en griego, y queda fuera del objeto de esta comunicación.

De 1646 a 1649 la representación de comedias es prácticamente nula. En 1644 el Consejo de Castilla propone a Felipe IV que mientras duren las guerras de Cataluña y de Portugal,[7] iniciadas en 1640, se supriman las comedias. El cierre

---

Internacional Lope de Vega "El primer Lope" (Barcelona, 5-7 de noviembre de 1998). Universidad Autónoma de Barcelona/Milenio, Barcelona, 1998, pp. 43-54.

[6] Al margen de la obra citada de Pellicer, sobre la Baltasara, cómica que destacó en los reinados de Felipe III y Felipe IV, ofrecen información Narciso Díaz de Escovar y Francisco de P. Lasso de la Vega, *Historia del teatro español. Comediantes, escritores, curiosidades escénicas*. Montaner y Simón, Barcelona, 1924, t. I, pp. 224-226 (2 ts.); y N. D. Shergold y J. E. Varey, *Genealogía, origen y noticias de los comediantes de España*. Tamesis, London, 1985, pp. 229 y 459. Diversos autores escribieron comedias para ella. Destaca precisamente *La Baltasara*, comedia en tres actos, compuestos cada uno de ellos por Luis Vélez de Guevara, Antonio Coello y Francisco de Rojas respectivamente.

[7] "Sátira de Don Esteban Manuel de Villegas sobre las malas costumbres de su tiempo" ("...y así duran / las Cataluñas tanto y Portugales" [vv. 125-126]). Bravo, *op. cit.*, pp. 77-79 y 148-159.

temporal de corrales llegará meses después con motivo de la muerte de la reina Isabel. Dos años más tarde, en 1646, fallece el primogénito Baltasar Carlos y los corrales, que interrumpen su actividad para cumplir con el luto real, verán cerradas definitivamente sus puertas durante los tres años siguientes. Éste es el punto de arranque de la primera de las sátiras del *Antiteatro*, que comienza con la descripción del estado de abandono de los corrales madrileños De la Cruz y Del Príncipe y con la desaparición en sus proximidades de todos aquellos que colaboran en la grandeza del espectáculo escénico, como poetas cómicos, autores, representantes, mosqueteros, zapateros y demás integrantes del universo teatral, que pasan a consumir sus ocios en tahonas, mesones y garitos. El informe del Consejo de Castilla censura con severidad anteriores ordenanzas y, entre otras manifestaciones, expone lo siguiente:

> Que las comedias se redujesen a materias de buen ejemplo, formándose de vidas y muertes ejemplares, de hazañas valerosas, de gobiernos políticos, y que todo esto fuese sin mezcla de amores; que para conseguirlo se prohibiesen casi todas las que hasta entonces se habían representado, especialmente los libros de Lope de Vega, que tanto daño habían hecho en las costumbres.[8]

Las similitudes entre este extracto del informe y la sátira I son tan coincidentes que rebasan lo meramente casual y muestran en la posición humanista de Villegas un estado de opinión próximo al del Consejo de Castilla. Su núcleo se halla en los versos 94 a 135, donde, desde el prisma moral, efectúa una censura feroz de la "Comedia Nueva". Lope, "parnasista cómico de España", suplanta en los cielos el papel rector de Apolo y teje la maraña cómica con lo primero que se le viene a la cabeza. Así falsea el papel de la historia, prescinde de la verosimilitud e incumple las unidades de lugar y acción, lo que le lleva a disparatadas hipérboles como llamar Pegaso a cualquier jumento, a romper determinados principios de dramaturgia, como invertir en escena la posición cuerda del rey, presentar princesas livianas o permitir actitudes arrogantes y galanas en los criados y, por fin, a cuestiones de mayor calado moral: atropellar la fama de las personas, dar cabida en la escena a adulterios, incestos y estupros, y todo ello como rasgos distintivos de una comedia cuya marca de fábrica de acciones y personajes es España. Villegas propone, por su parte, que todas estas referencias se centren en enemigos de la religión, por ejemplo turcos[9] y

[8] *Apud* José Deleito, *También se divierte el pueblo*. Alianza, Madrid, 1988, p. 272.

[9] María Soledad Carrasco Urgoiti, "Notas sobre el romance morisco y la comedia de Lope de Vega". *RFE*, LXII (1982), pp. 51-76; Antonio Carreño, "Del romancero nuevo a la Comedia Nueva de Lope de Vega: constantes e interpolaciones". *HR*, L (1982), pp. 33-52.

salvajes,[10] y ofrece dos amplios e interesantes esbozos de comedias protagonizadas por estos tipos exóticos, tras lo cual concluye la sátira sacudiendo la comedia de la tiranía de Lope, a quien acusa de "advertido godo" (v. 321)[11] y de Narciso de sus necedades (v. 322), antes de concluir la sátira con un juicio demoledor:

Pero como me precio de sencillo,
creí que esta lición estimarías;
perdona si te ofendo con decillo.
Cuanto y más que ya corren otros días,
y espero correrán, con que tus balas
vendrán a ser más flojas que alcancías,[12]
que aunque todas tus farsas eran malas,
te las pagaban bien y eras cacique[13]
de gente que cuidaba de tus galas.
Pero ya tu batel[14] se vino a pique
y se acabó la pompa de tu gloria.[15]
Pues contigo el burón[16] se califique
si parares, como él, en una noria (I, vv. 328-340).

Sin embargo, no iba a durar mucho la prohibición, que iría levantándose paulatinamente a partir de 1649 coincidiendo con el matrimonio de Felipe IV con Mariana de Austria. Villegas recoge en la segunda de las sátiras del *Antiteatro* el retorno de la comedia a los corrales de Madrid. El planteamiento sobre la moralidad de ésta queda de manifiesto cuando se refiere a ella con la metáfora de

[10] Fausta Antonucci, *El salvaje en la comedia del Siglo de Oro. Historia de un tema de Lope a Calderón*. Eurograf, Navarra, 1994, pp. 65-78 [Anejos de *Rilce*, 16].

[11] Del uso del escudo de Carpio con diecinueve torres, que Lope hizo estampar en las portadas de *La Arcadia* (1598) y de *El peregrino en su patria* (1604), se burlaron, entre otros, Góngora ("Por tu vida, Lopillo, que me borres") y Cervantes en los preliminares del *Quijote* ("No indiscretos jeroglí-"), aunque esta atribución es controvertida.

[12] *Alcancías*: Aut. "...cierta bola gruesa de barro, seco al sol, del tamaño de naranja, la cual se llena de ceniza o flores u otras cosas y sirve para hacer tiro en el juego de caballería que llaman correr o jugar alcancías, de las cuales se defienden los jugadores con las adargas o escudos, donde las *a.* se quiebran".

[13] *Cacique*: 'el jefe, el superior': "con tal de que tengan carta de examen de los caciques de los poetas que fueren en aquellas partes". *Vid. Buscón*, II, III.

[14] *Batel*: metáfora del naufragio de las comedias, a la vez que alusión velada a las "barquillas" de Lope.

[15] Nueva referencia a Lope muerto.

[16] *Burón*: 'animal de color grisáceo u oscuro'. *Vid* J. Corominas y J. A. Pascual, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. Gredos, Madrid, 2ª ri., 1984, s.v. *buriel*. Es uso raro, pero la construcción puede asimilarse a la de *rucio* 'gris' › burro. La contigüidad de significantes no parece elección casual. *Califique*: 'posea igual calidad'.

"Venus lasciva", al corral como "oficina y lonja de Epicuro" y a las tertulias que concurren en la representación como "cómico bureo". Al corral va el alojero a vender su mercancía de aloja, de agua de anís, obleas y barquillos, confitura, turrón y frutas variadas; al teatro van tusonas y ninfas a captar clientes entre los mosqueteros; el fullero y el malsín encuentran en estos círculos campo abonado para sus actividades; los zapateros olvidan allí el remiendo del calzado y los sastres, como el antiguo sastre de Toledo, se cuentan entre los escritores de comedias.[17] El teatro subvierte la realidad y Madrid aparece como "pueblo embelecado / desta torpe sirena o deste coco" (II, vv. 5-6). Los beneficiarios aparentes de este hechizo son los hospitales, que reciben "limosnas" por las entradas, bancos y aposentos, pero el auténtico triunfador es el vicio, cuyas marañas son astutas (II, v. 136), ya que llegan a "trocar lo esencial por lo aparente" (II, v. 143). De la mano de su madre o de su tía, en la comedia la doncella pierde el pudor y aprende en qué consiste la liviandad y el adulterio; al joven se le instruye en estratagemas para burlar el honor ajeno, mientras que desde una moral hipócrita se le insta a que defienda el propio; la honestidad y la fama quedan prendidas en la boca del malsín y la virtud perece a manos del vicio. La Comedia, a modo de mecanismo carnavalesco, subvierte la realidad y se metaforiza como tramoya de la vida y engaño general. Madrid es un "pueblo dado al vicio" (II, v. 223), porque "se deja vencer de lo lascivo" y el deleite[18] (II, vv. 218-219), y desde la sinécdoque de Madrid asistimos, entre las delicias y verdores de una juventud inexperta y el desacierto de una vejez inoperante, a la ruina de España y a su decadencia como imperio. Sólo el emblema de Ulises,[19] varón sabio que recibe la instrucción de un "superior consejo" (II, v. 263), que es Dios, permite sacar de los sentidos a esta Circe cómica que "atropella lo lícito y lo honesto / y al hombre embruta" (II, vv. 357-358). Pero la esperanza de redención de la "lasciva

[17] Francisco de B. de San Román, *Lope de Vega, los cómicos toledanos y el poeta sastre* (serie de documentos inéditos de los años de 1590 a 1615). Imprenta Góngora, Madrid, 1935, p. LXXXVIII.

[18] "Si te venciese el deleite, serás vencido del dolor, trabajo, molestia, porque son enemigos del deleite, la ambición, la ira, la avaricia: los demás vicios, hechos un escuadrón, se apoderarán del alma". Juan de Mariana, "Tratado contra los juegos públicos", en *Obras del padre Juan de Mariana*. BAE, Madrid, 1950, t. 31, vol. II, p. 428.

[19] A. Alciato, *Emblemas* (ed. Santiago Sebastián). Akal, Madrid, 1985, p. 152. Emblema 115. "Las Sirenas". El motivo se convertirá en lugar común entre escritores y artistas; fray Luis de León, *Poesías* (ed., int. y ns. P. Ángel Custodio Vega). Planeta, Barcelona, 1980, vv. 21-25 y 36-40, p. 32; Juan Pérez de Moya, *Philosofía secreta. Donde debaxo de historias fabulosas se contiene mucha doctrina provechosa a todos estudios. Con el origen de los Idolos o dioses de la Gentilidad. Es materia muy necesaria para entender poetas y historiadores*. Por Francisco Sánchez. Madrid, 1585; *apud* Juan Pérez de Moya, *Philosofía secreta*. Glosa, Barcelona, 1977, vol. II, pp. 270-271 (2 vols.).

fábrica y tramoya" (II, v. 254) que es la Comedia, a manos de la moral cristiana, queda en suspenso, cuando Madrid se decide a reabrir sus teatros bajo el pretexto piadoso de socorrer a sus hospitales.

Las sátiras III-V las dedica Villegas a reprobar "el estado y condición de los comediantes", quienes reciben las mayores críticas por la inmoralidad que preside el universo teatral. "¿Qué importa el cómico sea pío / si es lascivo el comedo...?" (III, vv. 10-11) apuntará Villegas delimitando responsabilidades. La censura a los representantes alcanzará sus cotas más elevadas en la caracterización de las cómicas (III, vv. 53-69), "ninfas del gracejo" que no quedan muy lejos de las "putidoncellas" quevedianas, cuyas arterías sensuales en escena despiertan las pasiones del espectador y seducen a los poderosos hasta provocar en ellos un "amor rameril" (III, v. 77). "El salir al estrado en viril forma" (III, v. 80) es ardid fundamental para este juego de seducción y erotismo, donde la "pierna sin falda es acicate" (III, v. 85) y el desnudo "escénica pulpa" (III, v. 92). La comedianta adquiere la iconografía de "monstruo civil" y es equiparada a una prostituta de altos vuelos, sólo al alcance de señores y potentados. El recuerdo de María Inés Calderón, la célebre Calderona, entretenida de Felipe IV y madre de célebres bastardos, planea en estos versos. El triunfo de la lujuria, arma femenina de seducción y poder, queda elevado al rango de cualidad social muy estimada, pues "la que quisiere tener puesto / en esta bola humana o sea muy rica / o comedianta" (III, vv. 124-126).

Tras exponer que el núcleo de la inmoralidad de la Comedia reside en la actitud sensual de las cómicas, Villegas, en medio de un discurso agermanado, da paso a Menga, una jovencilla que elige el camino inverso al de las queridas del rey y, en vez de entrar en religión, busca la senda de la farsa. Para disuadirla, el gracioso se encarga de relatar la vida de los comedos, en episodios que corren paralelos a los del *Viaje entretenido* de Agustín de Rojas o los complementan. Viajes, comidas, ensayos, vigilias, dificultades y situaciones diversas forman parte de un relato apicarado en el que, como eje de la cuestión que nos ocupa, el gracioso sugiere a Menga que ponga precio a su virginidad antes de entregarse a un gran señor de la corte. La respuesta de ésta llega en la sátira IV, donde acepta postular en la vida libertaria de los cómicos y socializar los beneficios de su virginidad y amancebamiento antes de seguir el ejemplo de la Baltasara. En la sátira V y última interviene el autor de la compañía para aceptar a la nueva cofrade y fijar la estrategia sexual en las representaciones previas a Madrid, a través de miradas, dichos, gestos, bailes, manoteos, movimientos del cuerpo, "gracioso anquear" (III, v. 62) y bullir de caderas, que servirán para promocionar a Menga e incrementar su fama de farsanta. Una vez en la corte, entregará su doncellez, subida de precio, a un personaje principal. Con esta estrategia

escandalosa, provocadora e inmoral concluye el viaje iniciático de esta heroína burlesca, auténtica antítesis de la Preciosa cervantina.[20]

El *Antiteatro* (en líneas que suponen ya el arranque de la conclusión) se inserta en el momento más intenso del debate sobre la licitud de la Comedia y coincide con criterios adoptados desde el Consejo de Castilla, sectores dominantes de la iglesia y escritores que militan en las filas de la preceptiva del humanismo. El problema, no obstante, venía de lejos. En 1598 se decreta el primer cierre general de los teatros de España y para ello, como señala Antonio García Berrio,[21] se argumenta desde aspectos externos a la Comedia que pertenecen a la esfera de la representación, en particular aquéllos que corresponden a actitudes escandalosas de los cómicos, a la inmoralidad en su vida privada, al uso de vestuario lujoso y, sobre todo, al erotismo escénico de la mujer vestida de hombre.[22] Tras la muerte de Felipe II y el obligado luto real, se reabren los teatros en 1599, pero este breve paréntesis ha servido para que se consolide un estado de confrontación entre apologistas y detractores de la escena. La Comedia se ha convertido en un hipertexto que engloba los universos de la escritura, de la representación, de los representantes; incorpora, en palabras de Díez Borque, "órbitas de la teatralidad y géneros fronterizos";[23] origina una recepción compleja, ya que a ella asisten diversos tipos de público,[24] que provocan la inmediata tutela de la administración[25] y de la iglesia. A ello se añaden aspectos tan conocidos como la organización del espectáculo por ayuntamientos y cofradías,

[20] La referencia a *La gitanilla* no es casual. Los relatos picarescos y costumbristas (*El buscón, Estebanillo González, El diablo cojuelo, El donado hablador*, etcétera) ofrecen interesante información sobre la vida aventurera de los cómicos.

[21] *Vid. Intolerancia de poder y protesta popular en el Siglo de Oro: los debates sobre la licitud moral del teatro*. Universidad de Málaga, Málaga, 1978; y "El debate en torno al deleite en la polémica barroca sobre la licitud del teatro. Poética, política y prejuicios morales en la sociedad española del Siglo de Oro", en Antonio García Berrio, *Formación de la teoría literaria moderna*, 2. Universidad de Murcia, Murcia, 1980, pp. 483-546.

[22] Melveena McKendrick, *Woman and Society in the Spanish Drama of the Golden Age. A Study of the mujer varonil*. University of Cambridge, Cambridge, 1974; C. Bravo Villasante, *La mujer vestida de hombre en el teatro español*. SGEL, Madrid, 1976; *La mujer en el teatro y la novela del siglo XVII*. Actas del II Coloquio de GETSE (Toulouse, 16-17 de noviembre de 1978). Université de Toulouse-Le Mirail, Toulouse, 1979; Maria Grazia Profeti, "Nudità femminili e commedia: Un intervento nella polemica sulla liceità del teatro", en *Symbolae Pisanae. Studi in honore di Guido Mancini*. II. Giarnini, Pisa, 1989, pp. 291-301.

[23] José María Díez Borque, "Órbitas de la teatralidad y géneros fronterizos". *Criticón*, 42 (1988), pp. 103-122.

[24] Sebastián Neumeister, "Las clases de público en el teatro del Siglo de Oro y la interpretación de la comedia". *Iberoromania*, VII (1978), pp. 106-119.

[25] Alfredo Hermenegildo, "Norma moral y conveniencia política. La controversia sobre la licitud de la Comedia". *Revista de Literatura*, XLVII, 93 (1985), pp. 6-21.

la posición comercial de impresores y libreros, la divergencia de manuscritos (de escritor, de autor de compañía, de cómicos), la intervención de memorillas y, por fin, en medio de una compleja casuística que no pretendo agotar, la recepción crítico-literaria de la Comedia a cargo de preceptistas, dramaturgos y escritores. No pueden excluirse de este hipertexto cómico aspectos como la licitud del entremés,[26] de la música[27] y de los bailes.

Desde los últimos años del siglo XVI Comedia es sinónimo de Lope de Vega y a los problemas de la representación se suman los de la recepción de la "Comedia Nueva". En 1609 aparecen obras tan opuestas como el *Arte nuevo* de Lope y *El tratado contra los juegos públicos* del padre Mariana. El debate sobre el deleite de las escenificaciones corre paralelo al de la confrontación entre apologistas y detractores de Lope, de modo que el problema moral de las representaciones acaba quedando inmerso dentro de los modos de adaptación de la tragedia (Eurípides y Séneca)[28] y de la comedia antigua (Terencio y Plauto).[29] En nada importa la elección de la fábula y de sus episodios, transmisores de las buenas costumbres del héroe clásico y destinados a la enseñanza. El triunfo de la "Comedia Nueva" conlleva la pérdida de respeto a Aristóteles[30] y la crítica sistemática de aquellos escritores anclados en la tradición, quienes reforzarán el argumento de la falta de respeto lopesco al canon clásico con el del olvido del fin moral de la Comedia (imitación de la vida, espejo de costumbres e imagen de la verdad),[31] objetivos ambos que corresponden al poeta cómico, y la moralidad

[26] Javier Huerta Calvo, "El debate sobre la licitud del entremés". *El nuevo mundo de la risa. Estudios sobre el teatro breve y la comicidad en los Siglos de Oro*. Oro Viejo, Palma de Mallorca, 1995, pp. 117-123 y 171-172.

[27] Joaquín Álvarez Barrientos, "La música teatral en entredicho. Imitación y moral en algunos preceptistas de los siglos XVI a XVIII". *Cuadernos de Teatro Clásico. Música y Teatro*, 3 (1989), pp. 157-169.

[28] Alfredo Hermenegildo, *La tragedia en el Renacimiento español*. Planeta, Barcelona, 1973, p. 36; Jean Canavaggio, "La tragedia renacentista española: formación y superación de un género frustrado", en Víctor García de la Concha (ed.), *Literatura de la época del emperador*. Universidad de Salamanca, Salamanca, 1988, pp. 181-195; Emilio del Río, *La influencia del teatro de Séneca en la literatura española*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de La Rioja, Logroño, 1995, p. 72 [tesis doctoral, microfichas].

[29] *Arte nuevo*, vv. 40-44, *apud* J. M. Rozas, *Significado y doctrina del "Arte nuevo" de Lope de Vega*. SGEL, Madrid, 1976. La manipulación de Terencio y Plauto en el teatro áureo se convierte, para Marc Vitse, en una constante. Cf. *Eléments pour une théorie du théatre espagnol du XVIIe siècle*. France Iberie Recherche, Toulouse, 1988, p. 112.

[30] "...aunque es consejo de Aristóteles, / porque ya le perdimos el respeto...". *Arte nuevo*, vv. 189-190.

[31] "Con ática elegancia los de Atenas / reprehendieron vicios y costumbres / con las comedias... / Por eso Tulio las llamaba espejo / de las costumbres, y una viva imagen / de la verdad, altísimo tributo". *Ibid.*, vv. 119-125. La definición de Comedia por Cicerón es

del espectáculo, que es responsabilidad del representante. Argumentos éticos y estéticos acaban por confluir en las controversias sobre la Comedia.

Muere Lope en 1635 y ello no supone una nueva toma de dirección en el rumbo cómico, pues sus propuestas teatrales se mantienen. Sin embargo, existen cambios notables en la realidad social y cultural española que indican que el *Arte nuevo* ha empezado a envejecer. Calderón escribe en el año de la muerte de Lope *La vida es sueño* y *El médico de su honra*, y va a convertirse en el poeta favorito de la corte. Aunque los planteamientos teatrales de Calderón persigan una trascendencia y una profundidad doctrinal que la Comedia Nueva no ha sabido plasmar y hundan sus fundamentos en la corriente contrarreformista, el público sigue afianzado al hipertexto que proviene de la "Comedia Nueva". Durante los años que anteceden a la prohibición de 1646 se observa desde una posición teórica cierta limitación e, incluso, retroceso del lopismo frente a una posición emergente del teatro doctrinal calderoniano,[32] pero en los gustos del vulgo continúa la devoción por el legado de Lope. En este marco tardío de recepción del hipertexto lopista (escritura más representación) se inserta la escritura del *Antiteatro*, en el que Villegas responsabiliza de inmoralidad y deleite por igual al poeta cómico y al representante, olvidando desde su prisma rígido de preceptista y censor que el arte escénico imponía sus propias leyes y que todo intento de dirigismo acababa chocando contra la voluntad suprema de los gustos necios del vulgo.[33] La gran paradoja que trasciende de los versos del *Antiteatro* es que hacia 1650 se produce una resurrección y triunfo del arte teatral de Lope. Villegas, metiendo en el mismo saco crítico a Aristóteles[34] y a la Contrarreforma, se obstina en cambiar un fenómeno social irreversible, el hipertexto de la comedia áurea.

> Y andan muy comedidos con los cielos,
> que un parnasista cómico de España
> tiene las veces del señor de Delos:

---

atribución de Elio Donato: "Comoediam esse Cicero ait imitationem vitae, speculum consuetudinis, imaginem veritatis", *Commentum Terentii*. Paulus Wessner, Leipzig, 1902, II, 22, citado asimismo por Lope. *Vid.* también David Darst, "Teoría de la comedia en el Siglo de Oro". *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, LXII (1986), pp. 17-36.

[32] *Vid.* Ignacio Arellano, *Historia del teatro español del siglo XVII*. Cátedra, Madrid, 1995, p. 450.

[33] *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro*. Actes du 3e Colloque du Groupe d'Etudes sur le Théâtre Espagnol (Toulouse, 31 janvier-2 février, 1980). CNRS, Paris, 1980.

[34] Joaquín de Entrambasaguas, *Una guerra literaria del Siglo de Oro. Lope de Vega y los preceptistas aristotélicos*, en *Estudios sobre Lope de Vega*. CSIC, Madrid, 1946, t. I, pp. 69-580.

guisa, compone, teje y enmaraña
todo lo que al chervelo se le viene,
y ésta es en ellos la menor hazaña.
Y así, si a su capricho le conviene
viciar parte del orbe o de la historia,
no es negocio en que mucho se detiene.
El lustre de la fama más notoria
o aja o desvanece y, si hace al caso,
Pegaso llama al bruto de una noria.
Bástale ser jumento, cual Pegaso,
que lo que es vuelo y plumas, en su pluma
más seguras las tiene que en Parnaso.
Dice que en el cabestro tasca espuma
y, al girar de aquel círculo, que es presto
más que el Bóreas al tiempo de la bruma.
Dejo 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 avilanteza
para que con su ama no sea rudo.
Finalmente, del Vos y de la Alteza
hacen una confusa calabriada,
que no será tan mala la cerveza,
y, conque no es en nada limitada
su comisión, los mismos se la estrechan,
y no cierto por dárnosla gayada.
Contra nuestras regiones todos flechan
ni jamás de ellas salen, y es sin duda
que de sólo nosotros mal sospechan.
Y así, conque 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.[35]

[35] Esteban M. de Villegas, *Antiteatro*. Sátira I, vv. 94-135.