

Aún no dejó la pluma

Estudios sobre el teatro de Lope de Vega

Edición al cuidado de Xavier Tubau



TABLA

PRÓLOGO	7
Notas sueltas sobre la relación entre los papeles de actor y el primer Lope de Vega <i>Debora Vaccari</i>	II
La versificación dramática en la génesis de la «Comedia Nueva»: estudio de una muestra de la colección teatral del Conde de Gondomar <i>Josefa Badía</i>	51
«Seguir la guerra»: <i>Los españoles en Flandes y El asalto de Mastrique</i> <i>Guillem Usandizaga</i>	113
La <i>Fábula de Perseo</i> de Lope de Vega entre tradiciones palaciegas y reescrituras literarias <i>Roland Béhar</i>	165
Profesionales de la escena: Lope de Vega y los actores del teatro comercial barroco <i>Alejandro García Reidy</i>	243
Hacia un patrón de lectura genérico de las <i>partes</i> de comedias: tragedias y tragicomedias en las <i>Partes XVI y XX</i> de Lope de Vega <i>Florence d'Artois</i>	285

El «Appendix ad Expostulationem Spongiae»
de Alfonso Sánchez. Edición y traducción

Xavier Tubau

323

COLABORADORES

373

ÍNDICE ONOMÁSTICO

375

SE ACABÓ DE IMPRIMIR

EL 20 DE MARZO

DE 2009



- STEADMAN, John M., «Harrington and Leone Ebreo (Judah Abrabanel)», *Zeitschrift für romanische Philologie*, LXXV (1959), pp. 346-348.
- IUBAU, Xavier, «Las ovas en la literatura del Siglo de Oro (y unos versos de Lope de Vega)», *Anuario Lope de Vega*, V (1999), pp. 213-221.
- , «Poesía y filosofía en *La Circe* de Lope de Vega», *Anuario Lope de Vega*, VII (2001), pp. 127-164.
- , *Una polémica literaria: Lope de Vega y Diego de Colmenares*, Ibero-americana-Vervuert, Madrid-Frankfurt am Main, 2007.
- VAREY, John E., «L'auditoire du *Salon dorado* de l'Alcázar de Madrid au XVII^e siècle», en *Dramaturgie et société. Rapports entre l'œuvre théâtrale, son interprétation et son public aux XVI^e et XVII^e siècles*. Nancy, 14-21 avril 1967, ed. de Jean Jacquot, Centre National de la Recherche Scientifique, París, 1968, pp. 77-91.
- , «La mayordomía mayor y los festejos palaciegos del siglo XVII», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, IV (1969), pp. 145-168.
- , «The Audience and the Play at Court Spectacles: The Role of the King», *Bulletin of Hispanic Studies*, LXI (1984), pp. 399-406.
- VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán y Rafael GONZÁLEZ CAÑAL (coords.), *Locos, figurones y quijotes en el teatro de los Siglos de Oro: actas selectas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro: Almagro, 15, 16 y 17 de julio de 2005*, Universidad de Castilla-La Mancha, Ciudad Real, 2007, pp. 181-194.
- VOLLMÖLLER, Karl, «Mittheilungen aus spanischen Handschriften», *Zeitschrift für Romanische Philologie*, III (1879), pp. 80-86.
- VOSTERS, Simon A., «Lope de Vega y Juan Ravisio Textor. Nuevos datos», en *Actas del IV Congreso Internacional de Hispanistas (Salamanca, agosto 1971)*, ed. de Eugenio de Bustos Tovar, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1982, pp. 785-817.
- WRIGHT, Elizabeth R., *Pilgrimage to Patronage. Lope de Vega and the Court of Philip III, 1598-1621*, Bucknell University Press, Lewis (Pennsylvania), 2001.
- ZECH, Anne-Lott, «*Imago boni Principis*». *Der Perseus-Mythos zwischen Apotheose und Heilserwartung in der politischen Öffentlichkeit des 16. Jahrhunderts*, LIT, Münster, 2000.

PROFESIONALES DE LA ESCENA: LOPE DE VEGA Y LOS ACTORES DEL TEATRO COMERCIAL BARROCO

Alejandro García Reidy
Universitat de València

Al publicar en 1615 sus *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados*, Miguel de Cervantes dedicó el prólogo que encabezaba el volumen a ofrecer su visión de la historia reciente del teatro comercial español y a manifestar la desazón que sentía por el rechazo que sufrían las nuevas comedias que tenía para ofrecer al público,¹ rechazo motivado por unas compañías de actores que no mostraban interés por adquirir sus comedias para representarlas: «volví a componer algunas comedias; pero no hallé pájaros en los nidos de antaño; quiero decir que no hallé autor que me las pidiese, puesto que sabían que las tenían».² Tales palabras

¹ El presente trabajo se inscribe en la investigación que realizo gracias a una beca de Formación de Profesorado Universitario del Ministerio de Educación y Ciencia (AP2003-4900) y se ha beneficiado de mi participación en dos proyectos de investigación: el *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español (difusión y actualización de la base de datos)*, dirigido por Teresa Ferrer Valls (Universitat de València) y financiado por el Ministerio de Educación y Ciencia (referencia HUM2005-00560/FILO) y fondos FEDER, y el *Diccionario de argumentos del teatro de Lope de Vega*, dirigido por Joan Oleza Simó (Universitat de València) y financiado por el Ministerio de Ciencia y Tecnología (referencia BFF 2003-06390) y fondos FEDER.

² Miguel de Cervantes, *Entremeses*, ed. de Nicholas Spadaccini, Madrid, Cátedra, 1998, p. 93.

encubren una crítica hacia un sistema dramático en el que los autores de comedias no tenían interés por representar aquellas obras que se alejaran de una propuesta teatral, la Comedia Nueva, que se había ganado la plena aceptación del público. Este desencanto que hacia el final de su vida Cervantes sintió hacia el modelo de negocio teatral que se había impuesto con el paso de los años, un modelo que lo marginaba y que convertía en vanos sus intentos por volver a triunfar en la escena española, ya lo había expresado un año antes en su *Adjunta al Parnaso*, donde asumió que los autores de comedias no estaban interesados en sus obras porque, «como tienen sus poetas paniaguados y les va bien con ellos, no buscan pan de trastro». ³ Los actores profesionales, que décadas antes habían representado sus primeras obras teatrales, se habían convertido en un obstáculo infranqueable para poder llegar de nuevo al público. Para Cervantes, la conversión del teatro en una «mercadería vendible» más, sometida no a las leyes de la poesía y el juicio de los doctos, sino a los dictados del mercado formado por el público que pagaba por asistir a las representaciones en los corrales, había terminado por dejarlo fuera de juego. Su propuesta teatral ya no se ajustaba a la fórmula dominante y las compañías, que dependían del dinero de los espectadores, no querían arriesgarse a representar comedias que pudieran no satisfacer al público. Frente a este fracaso se alza la figura de Lope de Vega, a quien el escritor alcalaíno dedicaba, entre admirado y receloso, las siguientes palabras en el citado prólogo a sus *Ocho comedias*:

entró luego el monstruo de la naturaleza, el gran Lope de Vega, y alzóse con la monarquía cómica. Avasalló y puso debajo de su jurisdicción a todos los farsantes; llenó el mundo de comedias propias,

³ Miguel de Cervantes, *Viaje del Parnaso*, ed. de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Madrid, Alianza, 1997, p. 167.

felices y bien razonadas, y tantas que pasan de diez mil pliegos los que tiene escritos, y todas, que es una de las mayores cosas que puede decirse, las ha visto representar u oído decir por lo menos que se han representado.⁴

Lope, al contrario que Cervantes, se presenta triunfante en sus negociaciones con los actores profesionales, poniendo «debajo de su jurisdicción a todos los farsantes». Pero Cervantes también sabía que esta relación era el resultado de un pacto entre profesionales que implicaba a ambas partes. Diez años antes, en la primera parte del *Quijote*, el escritor alcalaíno se había lamentado de la pérdida de calidad que habían sufrido las comedias por la mercantilización del teatro en manos de las compañías de actores profesionales, que miraban más a su beneficio que al arte docto, y en dicho pasaje es Lope —el «felicísimo ingenio de estos reinados» allí mencionado— el que se presenta como acomodado al gusto de los representantes, como el que tiene que sacrificar el arte por contentar los gustos del público y, por consiguiente, a las compañías que pagaban por las comedias: «Y que esto [*sc.* la devaluación del arte dramático por su mercantilización] sea verdad véase por muchas e infinitas comedias que ha compuesto un felicísimo ingenio de estos reinos [...]; y por querer acomodarse al gusto de los representantes, no han llegado todas, como han llegado algunas, al punto de la perfección que requieren».⁵ En estos pasajes cervantinos confluyen tanto referencias a rasgos fundamentales del modelo de negocio teatral que se había impuesto como la expresión de la conciencia de que la figura del Monstruo de la Naturaleza fue posible gracias a la exitosa asociación que se formó entre un dramaturgo ávido de fama entre

⁴ Miguel de Cervantes, *Entremeses*, p. 93.

⁵ Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, Barcelona, Crítica, 1998, 2 vols., I, pp. 555-556.

el gran público, que revolucionó la manera de escribir teatro, y unas compañías deseosas de contar con material que atrajera espectadores a sus representaciones.

Efectivamente, el desarrollo del teatro comercial en España durante la segunda mitad del siglo xvi desembocó en un negocio en el que sus tres agentes fundamentales (los dramaturgos, los actores y los espectadores) estaban complejamente imbricados. Por un lado, las compañías de actores profesionales surgieron con la consolidación de una demanda social de representaciones por parte de gremios, autoridades municipales y religiosas, así como de particulares —tanto entre la nobleza como entre la burguesía urbana—, una demanda lo suficientemente elevada como para convertir la profesión del actor en un oficio rentable.⁶ Esto se hizo especialmente evidente en las representaciones públicas ofrecidas en mesones y corrales por el precio de una entrada, representaciones que se convirtieron con el paso del tiempo en la principal fuente de ingresos para las compañías y cuyo éxito llevó, a partir de la década de 1570, a la edificación de corrales y coliseos estables en varias ciudades de la península. Al mismo tiempo, las compañías necesitaban renovar sus repertorios con cierta frecuencia, para así asegurarse de mantener el interés del público por sus representaciones. Algunas formaciones contaron entre sus miembros con personas con la habilidad literaria necesaria como para poder escribir comedias u otras piezas de teatro (entremeses, bailes, loas, etc.) que pudieran ser representadas. Lope de Rueda es el caso más emblemático, aunque la práctica de que algunas compañías contaran con personas capaces de escribir para ellas está bien documentada en las décadas finales del siglo xvi,⁷

⁶ José Luis Canet Vallés, «El nacimiento de una nueva profesión: los autores-representantes (1540-1560)», *Edad de Oro*, XVI (1997), pp. 109-120.

⁷ Para la presencia en las compañías de finales del xvi de actores encargados de tareas «literarias», véase Stefano Arata y Debora Vaccari, «Manus-

y la tradición de actores que probaban fortuna como dramaturgos siguió activa durante todo el siglo xvii.

No obstante, el grueso de las comedias representadas por las compañías eran escritas por poetas ajenos a las formaciones, dramaturgos que vendían sus textos a los autores de comedias para que pudieran representarlas a cambio de una determinada cantidad de dinero. Si el público urbano permitió a los actores profesionalizarse y vivir de su oficio, estas mismas compañías supusieron una de las principales vías por las que se desarrolló una incipiente profesionalización del escritor en la España del Barroco. Por un lado, en la segunda mitad del siglo xvi se consolidó una clase letrada urbana, no perteneciente a la aristocracia, que se abrió paso en el ámbito de las letras y que aspiró a encontrar su propio espacio en la sociedad de su tiempo. En una sociedad como la España del siglo xvii, en la que la principal fuente de legitimidad social radicaba en la corte real y sus valores nobiliarios, la mayoría de estos escritores tendieron a acercarse lo más posible a los aledaños del poder para hallar la gloria y el reconocimiento literario. Sin embargo, al mismo tiempo se constata un fracaso del modelo de mecenazgo al que aspiraban los escritores, por el que éstos pondrían sus musas al servicio de la realeza o, en el peor de los casos, de la aristocracia cortesana. Los mecenas no abundaron y estos escritores tuvieron que sustentarse trabajando en la estructura burocrática estatal o en calidad de secretarios de alguna casa nobiliaria. Por otro lado, durante el siglo xvi se extendió y consolidó un mercado literario gracias a la imprenta, la cual convirtió la literatura en un producto mercantil más, sometido a las leyes de la demanda

critos atípicos, papeles de actor y compañías del siglo xvi», *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche*, V (2002), pp. 25-68, y Agustín de la Granja, «Lope de Vega, Jerónimo Velázquez y las fiestas del Corpus (1584-1588)», en *Edad de Oro*, XVI (1997), pp. 189-206.

y la oferta, que dejaba de ser principalmente un entretenimiento cortesano para convertirse también en una fuente de ingresos para editores, impresores y escritores. Y más que la literatura impresa, fue el teatro representado el que ofreció una importante fuente de ingresos para los escritores, gracias a la existencia de una demanda elevada y continua, y a las considerables sumas de dinero que se manejaban en un negocio que movía decenas de miles de ducados al año.

Lope de Vega es un caso excepcional dentro del panorama de estos escritores para los que la literatura fue su principal forma de trabajo y no una diversión cortesana. Pese a intentar insistentemente obtener el mecenazgo regio y pese a trabajar como secretario de la nobleza, el Fénix hizo de la escritura de obras teatrales su principal modo de ganarse la vida, gracias sobre todo a su vertiginoso ritmo de producción. Además, puede rastrearse en él una compleja relación con su propia escritura y observar las luces y sombras que la incipiente profesionalización y los cambios en la conciencia del autor ponían de manifiesto en una sociedad que todavía no disponía de los mecanismos necesarios para poder integrar y legitimar a un escritor profesional.⁸ Así, Lope aspiró infructuosamente al mecenazgo regio durante toda su carrera como escritor, aprovechando especialmente los años inmediatamente posteriores a la subida al trono de Felipe III, primero, y de Felipe IV años más tarde. El problema del mecenazgo se convirtió en un tema particularmente recurrente para Lope en los años finales de su vida, cuando consideró que no recibía el reconocimiento y la protección que merecía tras haber puesto su pluma al servicio de la patria durante tantos años. El Duque de Sessa, por su lado, tampoco fue el gran

⁸ Teresa Ferrer Valls, «Sustento, en fin, lo que escribí: Lope de Vega y los conflictos de la creación», en *Pigmalión o el amor por lo creado*, ed. de Facundo Tomás e Isabel Justo, Anthropos, Barcelona, 2005, pp. 99-112.

mecenas que ansió el poeta madrileño: ni lo mantuvo económicamente ni pudo ayudarlo a obtener un puesto en la Corte al carecer de las influencias necesarias. Lope expresó magníficamente esta desilusión en unos versos de su *Laurel de Apolo*, publicado en 1631, en los que la figura de Virgilio, protegido económicamente por el César, se contrapone al no menos célebre Homero, quien, ante la ausencia de un poderoso que velara por su bienestar, se vio obligado a sustentarse de forma poco honrosa, como era el cantar sus versos a cambio de dinero:

Sin estrella Virgilio
del César no tuviera tanto auxilio,
dejando en su tesoro
ciento y cincuenta mil coronas de oro,
pues no fue Homero menos celebrado,
y fue tan desdichado
que cantando sus versos sustentaba
la miserable vida que pasaba.⁹

Lope, que se presentó a sí mismo en varias de sus obras como un Virgilio español, fue consciente de que su realidad era, en cambio, la de un nuevo Homero que, ante la ausencia de un protector, tenía que ganarse la vida por un camino diferente: ese camino fue el del teatro comercial. El mismo Fénix fue consciente de la fundamental importancia económica que el teatro tenía para él. Como se encargó de recordar en una octava gratulatoria dirigida al de Sessa, «no tengo los dineros de Quevedo»,¹⁰ es decir, rentas que le permitieran no depender de un trabajo con el que tuviera que obtener regu-

⁹ Lope de Vega, *El laurel de Apolo*, ed. de Antonio Carreño, Cátedra, Madrid, 2007, silva octava, vv. 24-31.

¹⁰ Lope de Vega, *Epistolario de Lope de Vega Carpio*, ed. de Agustín G. de Amezáia, Real Academia Española, Madrid, 1989, 4 vols., III, p. 354. Modernizo la ortografía y la puntuación.

lamente unos ingresos para poder sustentarse a sí mismo y a su familia, como sí que pudo hacer en 1619 gracias a un regalo de quinientos escudos hecho por el Duque de Osuna: «Yo he estado un año sin ser poeta *de pane lucrando*: milagro del señor Duque de Osuna, que me envió quinientos escudos desde Nápoles, que, ayudados de mi beneficio, pusieron la olla a estos muchachos».¹¹ Para Lope, la «necesidad», es decir, la ausencia de una protección nobiliaria o unas rentas que le garantizaran unos ingresos fijos suficientes, lo empujó a tener que escribir para las compañías de actores profesionales y comerciar con su arte dramático. En una carta que escribió en 1604 a un conocido suyo estante en Toledo dejaba claro el componente económico de su literatura: «Si allá murmuren de ellos [mis libros] algunos que piensan que escribo por opinión, desengañales V. M., y dígaes que por dinero».¹² La misma idea de la necesidad como causa principal de su dedicación al teatro surge en una de las epístolas que incluyó en *La Circe* veinte años más tarde: «Necesidad y yo, partiendo a medias, / el estado de versos mercantiles, / pusimos en estilo las comedias».¹³ Y cuando hacia 1629-1630 Lope, desanimado por el fracaso en los escenarios de alguna comedia suya y por la ausencia de un reconocimiento del que se creía justo merecedor, manifestó en carta al Duque de Sessa su intención de dejar de escribir comedias para los corrales, confesó que sus intenciones sólo serían factibles si el Duque lo ayudaba económicamente, otorgándole un «moderado salario» que supliera el dinero que dejaría de ingresar si abandonaba la escritura de comedias para los corrales:

Días ha que he deseado dejar de escribir para el teatro, así por la edad, que pide cosas más severas, como por el cansancio y afflic-

¹¹ *Ibíd.*, IV, p. 54. ¹² *Ibíd.*, III, p. 4.

¹³ Lope de Vega, *La Circe*, en *Obras poéticas*, ed. de José Manuel Blecuá, Planeta, Madrid, 1983, pp. 1190-1199, vv. 208-213.

ción de espíritu en que me ponen. [...] Ahora, señor excelentísimo, que con desagradar al pueblo dos historias que le di bien escritas y mal escuchadas he conocido, o que quieren verdes años, o que no quiere el cielo que halle la muerte a un sacerdote escribiendo lacayos de comedias, he propuesto dejarlas de todo punto, por no ser como las mujeres hermosas, que a la vejez todos se burlan dellas, y suplicar a vuestra excelencia reciba con público nombre en su servicio un criado que ha más de veinticinco años que le tiene secreto; porque sin su favor no podré salir con vitoria deste cuidado, nombrándome algún moderado salario, que, con la pensión que tengo, ayude a pasar esto poco que me puede quedar de vida.¹⁴

Como mostró Díez Borque en un trabajo clásico, Lope de Vega dependió durante toda su vida de los ingresos que le proporcionaba la venta de comedias a las compañías profesionales.¹⁵ En este sentido, el Fénix necesitó a los autores de comedias tanto como ellos lo necesitaban a él. Si por un lado «puso debajo de su jurisdicción a todos los farsantes» con su dramaturgia, como afirmó Cervantes, al mismo tiempo él dependía de estos mismos farsantes para su sustento cotidiano, convirtiéndose, *de facto*, en un «poeta paniaguado» de las compañías: el teatro del Fénix es inseparable de la faceta comercial y profesional del entramado dramático barroco. Al igual que el resto de dramaturgos de su época, Lope fue bien consciente de que su arte dramático estaba mediatizado por los actores que representaban sus comedias, cuyo trabajo sobre los escenarios determinaba el éxito o el fracaso de la representación y condicionaba la recepción de una comedia por el público. Como señala Evangelina Rodríguez, un poeta

¹⁴ Lope de Vega, *Epistolario de Lope de Vega Carpio*, IV, pp. 143-144.

¹⁵ José María Díez Borque, «¿De qué vivía Lope de Vega? Actitud de un escritor en su vida y ante su obra», en *Segismundo*, XV-XVI (1972), pp. 65-90.

como Lope «era consciente de su imposibilidad de intervenir físicamente en el subrayado de sus intenciones *textuales*. [...] Lope, Calderón, Tirso, se convierten en sombras de su primer cuerpo de papel y saben que deben residenciarse en otro cuerpo», el de los actores.¹⁶ Cervantes, en el citado prólogo a las *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos*, ya dejó constancia de que parte del éxito del Fénix y de su dominio en el ámbito dramático de su tiempo fue debido a que «todas [sus comedias], que es una de las mayores cosas que puede decirse, las ha visto representar u oído decir por lo menos que se han representado».¹⁷ La fama de Lope estaba ligada, pues, al hecho de que sus comedias eran obras que vivían en los escenarios de la época gracias a las compañías profesionales. De ahí, por ejemplo, que al final de *El peregrino en su patria* (1604) Lope rindiera homenaje a algunos de los autores de comedias que habían contribuido a cimentar su fama, y que hiciera lo mismo cuando publicó varias de sus obras dramáticas en los volúmenes de *partes*, donde no sólo rememoró el estreno de algunas de sus comedias por parte de diversas compañías, sino donde también alabó en más de una ocasión a actores y actrices que habían sobresalido en la representación de los papeles que había escrito para ellos.¹⁸

¹⁶ Evangelina Rodríguez Cuadros, *La técnica del actor español en el Barroco. Hipótesis y documentos*, Castalia, Madrid, 1998, p. 578.

¹⁷ Miguel de Cervantes, *Entremeses*, p. 93.

¹⁸ Como sucede, por ejemplo, en la dedicatoria de *El Rústico del cielo*, impresa en la *Parte XVIII* (1623), donde Lope refiere cómo el actor que encarnó el santo protagonista de la comedia, Salvador de Ochoa, miembro de la formación de Gaspar de Porras, representó con tal verosimilitud su papel que «se transformó en él de suerte que siendo de los más galanes y gentilhombres que habemos conocido, le imitó de manera, que a todos parecía el verdadero y no el fingido» (Thomas E. Case, *Las dedicatorias de las Partes XIII-XX de Lope de Vega*, University of North Carolina, Chapel Hill, 1975, p. 207).

A fin de cuentas, el elogio de quienes se habían encargado de representar sus comedias suponía también una alabanza de su propia habilidad y éxito como dramaturgo. Al mismo tiempo, Lope pudo también quejarse amargamente en algunos de los prólogos que acompañaron sus *Partes de comedias* de la responsabilidad de los actores en el fracaso que pudieran sufrir sus comedias, unas quejas que hay que valorar con cuidado por cuanto responden a una estrategia de legitimación de la publicación de sus comedias, como ha señalado Profeti.¹⁹ Así, en el *Prólogo* de la *Parte XII* (1619), Lope, a través de la máscara del «Teatro», advertía al lector de que

en tu aposento donde las [*sc.* comedias] has de leer nadie consentirás que te haga ruido ni que te diga mal de lo que tu sabrás conocer, libre de los accidentes del señor que viene tarde, del representante que se yerra y de la mujer desagradable por fea o mal vestida, o por los años que ha frecuentado mis tablas, pues el poeta no la escribió con los que ella tiene, sino con los que tuvo en su imaginación, que fueron catorce o quince.²⁰

Unos años después, en el *Prólogo dialogístico* de la *Parte XVI* (1621), el Fénix se lamentó de que los actores, sometidos a las demandas del público, estaban dejando de seguir los pasos de los grandes cómicos de la primera generación de la Comedia Nueva, abandonando el trabajo sobre la recitación de los versos y la actuación a favor de un mero espectáculo visual que no se fundaba en la calidad poética de los textos:

¹⁹ Maria Grazia Profeti, «Comedias representadas / textos literarios: los problemas ecdóticos», en *Teatro, historia y sociedad*, ed. de Carmen Hernández Valcárcel, Universidad de Murcia-Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, Murcia, 1996, pp. 207-216.

²⁰ Cito los prólogos de las *Partes* por la base de datos en CD-Rom *TESO: Teatro Español del Siglo de Oro*, Chadwyck-Healey España, Madrid, 1998. Modernizo la ortografía y la puntuación.

Lástima te tengo, porque como se acabaron los Cisneros, los Navarros, Loyolas, Ríos, Solanos, Ramírez, Tapias, Leones, Rochas, Salvadores y Cristóbal, ¿qué han de hacer los autores, sino, convertidos en volatines, remitir a las tramoyas las comedias y los poetas los conceptos a los aros de cedazo?²¹

Son quejas que, además de justificar la publicación de unas comedias sacadas de su medio natural para ser consignadas al papel impreso, encubren la preocupación de Lope por que los cambios generacionales que hacía 1620 tenían lugar en el mundo de los profesionales de la escena pudieran perjudicarlo como dramaturgo. A fin de cuentas, para Lope la fortuna de su teatro y de su relación con el público nunca dejó de estar irremediabilmente ligada a su representación en los escenarios contemporáneos, incluso cuando llevaba ya años publicando sus comedias.

Desconocemos qué compañía teatral representó la primera comedia de Lope (fuera ésta o no *Los hechos de Garcilaso*, la obra más temprana que conservamos) y cómo entró en contacto el Fénix por primera vez con los actores que empezaron a representar sus obras en los corrales madrileños, aunque todo indica que pudo tratarse de la compañía de Jerónimo Velázquez. En este sentido, desconocemos incluso los títulos de la casi totalidad de las comedias del Fénix que fueron representadas antes de 1588. Sin embargo, de la íntima relación de Lope de Vega con los actores de su época ya dan cuenta las primeras noticias que tenemos del Fénix como dramaturgo: me refiero a la documentación relativa al pleito que a finales de 1587 entablaron Jerónimo Velázquez y su hermano Diego Velázquez contra Lope, al que acusaron de haber escrito los libelos difamatorios contra sus familias que habían estado circulando por Madrid, documentación de la que dieron cuenta

²¹ *Ibíd.*

Tomillo y Pérez Pastor en su estudio sobre este episodio de la vida del Fénix.²² La principal razón de estos libelos radicó en la ruptura sentimental entre Elena Osorio, hija de Jerónimo Velázquez, y Lope, unos amores que nacieron al mismo tiempo que el Fénix comenzaba su andadura en el mundo del teatro. Lo cierto es que las relaciones personales y profesionales de Lope con la familia Velázquez fueron a la par durante la primera mitad de la década de 1580.²³ La noticia más temprana con la que contamos que relacione profesionalmente a Lope de Vega con Jerónimo Velázquez data del 2 de marzo de 1584, cuando Velázquez firmó una obligación con los comisarios de las fiestas del Corpus de Madrid por la que se comprometía a representar tres autos sacramentales en las fiestas de ese año, siendo uno de los autos el titulado *El retorno de Egipto*. Tomillo y Pérez Pastor señalaron que dicho auto mencionado podría corresponder con el auto sacramental de Lope titulado *La vuelta de Egipto* y que ha llegado hasta nosotros en una copia manuscrita.²⁴

Sin embargo, durante el proceso Lope intentó distanciarse de su relación con el componente profesional del teatro y trató de presentarse como un mero aficionado de la escritura dramática. Cuando compareció ante el tribunal y fue interrogado acerca de su modo de vida y cómo se mantenía, no se presentó como dramaturgo o poeta, sino como secretario de la nobleza, concretamente de don Pedro Dávila, Marqués de las Navas. No

²² Atanasio Tomillo y Cristóbal Pérez Pastor, *Proceso de Lope de Vega por libelos contra unos cómicos*, Fortanet, Madrid, 1901. Modernizo la ortografía y la puntuación de las citas.

²³ Lope de Vega, en la declaración que prestó en el proceso a principios de 1588, declaró que conocía a Jerónimo Velázquez desde hacía «más de cuatro años» (*ibíd.*, p. 47). Es probable, por tanto, que Jerónimo Velázquez, uno de los más importantes de su generación, fuera el autor encargado de representar las primeras comedias escritas por el Fénix para los corrales.

²⁴ *Ibíd.*, pp. 138 y 143-144.

obstante, también afirmó que en ese momento no estaba trabajando como tal, dado que el Marqués se había marchado a Alcántara y él había decidido no seguirle y quedarse en Madrid: «Preguntado de qué se entretiene en esta corte = dijo que hasta ahora ha servido al Marqués de las Navas de secretario, y ahora se está en casa de sus padres, porque como el Marqués está en Alcántara no quiso ir con él».²⁵ Cuando el procurador insistió en vincularlo con los autores de comedias en calidad de poeta dramático, Lope trató de restar importancia a su labor como dramaturgo y afirmó dedicarse a la escritura de comedias no por negocio, sino por entretenimiento, a la manera que podía hacer cualquier caballero de la Corte:

Preguntado si es verdad que este confesante trata en hacer y hace comedias, y las ha hecho y dado algunas a algunos autores de hacer comedias = dijo que tratar no trata en ellas, pero que por su entretenimiento las hace como otros muchos caballeros de esta corte, como son don Luis de Vargas y don Miguel Rebellas y otros que por su entretenimiento gustan de hacerlas, y que es verdad que ha hecho algunas y las ha dado a Velázquez, autor de comedias, y otros autores para que las representen.²⁶

Si hubiera que dar fe al testimonio de Lope, éste tuvo tan sólo una relación circunstancial con el mundo del teatro en sus inicios como dramaturgo, pues escribía comedias por entretenimiento y no por otro motivo, siendo como era secretario

²⁵ *Ibíd.*, p. 46. Téngase en cuenta que el término «entretener» se emplea aquí en el sentido de 'sustentar' que también tenía a finales del siglo XVI.

²⁶ Atanasio Tomillo y Cristóbal Pérez Pastor, *Proceso de Lope de Vega por libelos contra unos cómicos*, p. 47. Las primeras preguntas del procurador están dirigidas principalmente a obtener información acerca de la manera en la que Lope se ganaba la vida, pues «tratar» tiene el sentido de 'negociar comprando y vendiendo mercaderías' (véase Sebastián de Covarrubias Orozco, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. de Felipe C.R. Maldonado revisada por Manuel Camarero, Castalia, Madrid, 1995, s. v. «tratar»).

de un noble.²⁷ No obstante, cuando el procurador le preguntó acerca de la razón por la que Velázquez y él estaban enemistados, Lope no pudo alegar su ruptura amorosa con Elena Osorio, ya que no le interesaba presentarse como un amante despechado, sino que se escudó en una cuestión vinculada directamente a la escritura teatral y afirmó que Velázquez se había enemistado con él porque había dejado de entregarle comedias en favor del autor Gaspar de Porras. Éste habría aprovechado que Velázquez se había ido de gira por Andalucía sin llevar en su repertorio nuevas comedias de Lope para pedir al Fénix que le permitiera a él representar sus obras:

Preguntado, si lo son tanto [*sc.* amigos], por qué están encontrados ahora = dijo que porque las comedias que le solía dar las dio a Porras.

Preguntado por qué se las dejó a Velázquez y se las da a Porras = dijo que porque estando él en Sevilla no se las pidió y llegó primero el dicho Porras.

Preguntado si le dan algún género de interés porque las dé más a uno que a otro = dijo que no, sino que él las hace por su gusto a ratos ociosos, y es su gusto darlas más a uno que a otro.²⁸

Aunque Lope minimiza de nuevo su imagen de autor dramático al fundamentar su decisión de entregar sus comedias a un determinado autor en su gusto y no en otros factores, la

²⁷ Américo Castro y Hugo A. Rennert, de hecho, creyeron verosímil la declaración del Fénix en el proceso y consideraron que no empezó a ganar dinero con ellas hasta ser desterrado de Madrid, cuando la composición de comedias se habría convertido en su principal fuente de ingresos (*Vida de Lope de Vega [1562-1635]*, notas adicionales de Fernando Lázaro Carreter, Anaya, Madrid, 1969, p. 86). Sin embargo, el que Lope no tardara en entregar sus comedias a Porras tras romper con Velázquez es indicio de que por entonces no escribía necesariamente sólo por «gusto».

²⁸ Atanasio Tomillo y Cristóbal Pérez Pastor, *Proceso de Lope de Vega por libelos contra unos cómicos*, pp. 48-49.

declaración nos dice más de lo que pretendió el Fénix, pues apunta a uno de los aspectos fundamentales del teatro comercial barroco: la competencia entre las compañías teatrales para hacerse con las comedias de los dramaturgos de éxito, una competencia que era el resultado de la necesidad de las formaciones de renovar constantemente sus repertorios con comedias nuevas para seguir atrayendo al público a sus representaciones. Porras vio la oportunidad que le brindaban las desavenencias entre Velázquez y Lope, y la aprovechó en su favor. El hecho de que las compañías pagasen por estos textos dramáticos conllevaba, además, que las relaciones entre poetas y dramaturgos no se fundamentaran únicamente en el «gusto», sino en el «interés» que devenía para unos y otros, especialmente cuando estaban en juego unas comedias con las que, como afirmó el propio Lope, Jerónimo Velázquez había ganado bastante dinero: «yo quise bien a Elena Osorio y le di las comedias que hice a su padre, y ganó con ellas de comer, y por cierta pesadumbre que tuve, todas las que he hecho después de la pesadumbre las he dado a Porras, y por esto me sigue, que si yo le diera mis comedias no se querellara de mí». ²⁹

Lope, a su vez, estaba más en contacto con los actores de lo que el poeta pretendía aparentar en sus declaraciones. Uno de los libelos que se había difundido por Madrid fue una sátira cruel contra diversos miembros de la compañía de Alonso de Cisneros, cuyo contenido mostraba que su autor conocía bien a los actores y actrices que la integraban. ³⁰ Por otro lado, Rodrigo de Saavedra, uno de los miembros de la compañía de Velázquez, declaró en el proceso que había dado crédito a las primeras acusaciones contra Lope como responsable de los libelos por el

²⁹ *Ibíd.*, p. 70.

³⁰ Joaquín de Entrambasaguas, «Los famosos libelos contra unos cómicos, de Lope de Vega», en *Estudios sobre Lope de Vega*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1958-1967, 3 vols., III, pp. 9-74.

hecho de que «de seis meses a esta parte, poco mas o menos, ha visto como el dicho Lope de Vega ha dado en mostrarse enemigo del dicho Velázquez e hacelle malas obras en sus ganancias quitándole los compañeros e procurando que se vayan con otros comediantes». ³¹ Lope, pues, no sólo había intentado infamar públicamente a la familia Velázquez mediante libelos, sino que, en su campaña personal contra ellos, habría intentado también sabotear de forma activa la compañía de Velázquez y perjudicarlo económicamente. Sea cierto o no que Lope intentó arruinar a su antiguo amigo interfiriendo en su compañía, la declaración de Rodrigo de Saavedra apunta a la familiaridad con la que el Fénix se movía en el mundillo de la farándula, hasta el punto de que era verosímil acusarlo de influenciar a los actores para hacerles abandonar una compañía en favor de otra.

Si la información proporcionada en el proceso por libelos da cuenta de un Lope de Vega que se desenvuelve ya con soltura en el mundillo del teatro, es a partir de su destierro, primero entre Toledo y Valencia, y definitivamente en Alba de Tormes, cuando irrumpe plenamente como dramaturgo profesional en la escena de su tiempo, poniendo «debajo de su jurisdicción a todos los farsantes» y convirtiéndose en el dramaturgo de referencia gracias a las numerosas comedias que ponían en escena las compañías teatrales. De la fecunda actividad de Lope en este tiempo dieron cuenta Gaspar de Porras y el actor Juan Bautista de Villalobos en las declaraciones que prestaron en 1595 con motivo de la revisión de la condena del destierro a Lope. Villalobos, por ejemplo, señaló que durante su estancia en Valencia como miembro de la compañía de Rodrigo Osorio

vio este testigo que [Lope de Vega] le dio a [Bartolomé] Quirós, autor de comedias, que estaba en la dicha ciudad en aquel tiempo,

³¹ Atanasio Tomillo y Cristóbal Pérez Pastor, *Proceso de Lope de Vega por libelos contra unos cómicos*, p. 15.

una comedia que allí hizo, y que en todo el tiempo de los dichos dos años sabe este testigo que el dicho Lope de Vega estuvo en Valencia cumpliendo el dicho destierro del reino, porque desde cualquiera parte donde estaban los autores de comedias le escribían al dicho Lope de Vega a la dicha ciudad, y les respondía y enviaba algunas comedias, hasta tanto que hubo cumplido los dichos dos años de destierro del reino.³²

Porras, por su parte, declaró que durante el tiempo que Lope estuvo en Valencia «le envió al dicho Lope de Vega de dos en dos meses por comedias a la dicha ciudad de Valencia, donde las hacía, y se las traían a esta corte los criados que enviaba por ellas».³³ Aunque Cañas Murillo ha argumentado que Lope no comenzó a escribir comedias regularmente para las compañías hasta su establecimiento en Alba de Tormes,³⁴ lo que me interesa destacar de estas declaraciones es que muestran las condiciones en las que podía encontrarse un Lope plenamente inmerso en la composición de comedias, escribiendo tanto para autores que se encontraban representando allí donde residía como para otros con quienes estaba en contacto por medio de mensajeros. Son, de hecho, los primeros testimonios de una dinámica de trabajo y de relación profesional con las compañías de actores que Lope seguiría durante el resto de su vida. Gracias al proyecto del *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español*, dirigido por Teresa Ferrer Valls, que ha supuesto el tratamiento informatizado de trescientas fuentes con noticias sobre actores españoles de los siglos XVI y XVII,³⁵ hoy es posible tener una visión de con-

³² *Ibíd.*, pp. 9-10.

³³ *Ibíd.*, p. 8.

³⁴ Jesús Cañas Murillo, «Lope de Vega, Alba de Tormes y la formación de la comedia», *Anuario Lope de Vega*, VI (2000), pp. 75-92.

³⁵ Todas las noticias y referencias sobre actores que manejo en las páginas siguientes están tomadas directamente de la base de datos de este proyecto,

junto de la relación profesional que Lope mantuvo con las compañías de actores durante los casi cincuenta años de su trayectoria como dramaturgo. Así, el cotejo de las referencias a estrenos de comedias dadas por el propio Lope en diversos lugares de su producción (como *El peregrino en su patria* o sus *partes* de comedias) con los repertorios conocidos de las compañías y su actividad profesional permite ofrecer un listado actualizado de los autores que con seguridad tuvieron tratos comerciales directos con el Fénix y estrenaron sus comedias. El cuadro incluido al final de este trabajo recoge este listado de treinta y tres autores (a los que podría sumarse hasta una media docena más de casos dudosos), así como las fechas aproximadas entre las que pudo desarrollarse su relación profesional con Lope, límites que se obtienen al confrontar las noticias sobre la actividad profesional de estos autores, tal y como se recogen en el *Diccionario biográfico de actores*, con la cronología propuesta por Morley y Bruerton de las comedias que sabemos que estrenaron.³⁶ Dada la naturaleza de las fuentes —que no siempre ofrecen garantías sobre la identificación de las comedias, y que presentan obvias lagunas— y los intervalos que caracterizan las dataciones de Morley y Bruerton —a veces muy amplios—, se trata de fechas aproximadas, más precisas en unos casos que en otros, dependiendo de la documentación actualmente disponible. Pese a ser un listado que se podrá mejorar con ulteriores comprobaciones y correcciones, a medida que se publiquen más documentos y se confirmen o desestimen con mayor seguridad identificaciones

de cuyo equipo de investigadores formo parte, y cuya publicación se está preparando.

³⁶ Sylvanus Griswold Morley y Courtney Bruerton, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, versión española de María Rosa Cartes, Gredos, Madrid, 1968. Todas las referencias a la cronología de comedias de Lope provienen de esta obra.

de los títulos de comedias presentes en la documentación, la información actualmente disponible ofrece perspectivas valiosas sobre las relaciones profesionales que Lope mantuvo con los autores de comedias a lo largo de los años.

En primer lugar, los datos conocidos muestran hasta qué punto Lope de Vega fue un dramaturgo inmerso en un mercado teatral abierto a la competencia, dispuesto como estaba a vender sus comedias a numerosas compañías, sin comprometerse a trabajar en exclusiva para ninguna de ellas. Los datos aportados en el proceso por libelos de 1588 arriba citados dejan entrever que Jerónimo Velázquez pudo disfrutar de cierta exclusividad para representar las obras de Lope durante el tiempo que duró la amistad entre ambos, pues aparentemente sólo después de que este autor dejara de pedir a Lope sus comedias pudo Gaspar de Porras hacerse con ellas.³⁷ Sin embargo, desde su ruptura con Velázquez y hasta el final de su carrera, Lope fue un dramaturgo independiente, un *freelancer* que atendía a las peticiones de los autores de comedias según sus propios intereses. Ésta fue la práctica dominante del mercado dramático español (en contraposición, por ejemplo, al

³⁷ En algún momento de 1588 Gaspar de Porras firmó en Sevilla una escritura por la que autorizó a Mateo de Salcedo a representar con su compañía dos comedias de su repertorio a principios del año siguiente, ambas de Lope: *Los celos de Rodamante* y *Las ferias de Madrid* (Celestino López Martínez, *Teatros y comediantes sevillanos del siglo XVI*, Imprenta Provincial, Sevilla, 1940, pp. 30-31). Morley y Bruerton fechan la primera entre 1585 y 1588, mientras que sólo pueden situar *Los celos de Rodamante* antes de 1596, aunque señalan la presencia de algunos usos métricos tempranos. ¿Se trata de algunas de las primeras comedias que Lope entregó a Porras tras su ruptura con Jerónimo Velázquez en 1587 o son anteriores a esta ruptura? El hecho de que Porras accediera en 1588 a que otra compañía representara estas dos obras indica que para entonces ya habían perdido parte de su valor como comedias nuevas, y cabe preguntarse, por ello, si podían tener más de dos años de antigüedad y Porras pudo hacerse con ellas antes de 1587.

teatro isabelino y jacobeo, en el que muchos dramaturgos tenían contratos de exclusividad con las compañías para las que escribían), y Lope participó plenamente de ella. Conservamos muy pocas escrituras de compraventa de comedias entre dramaturgos y autores, y ninguna de Lope de Vega. Sin embargo, las condiciones con las que vendía sus comedias serían similares a las que regían para el resto de poetas;³⁸ en este sentido, el Fénix no era diferente a cualquier otro dramaturgo de la época. Por un lado, se trataría de ventas de una o más comedias, que no conllevaban ningún tipo de vinculación exclusiva con la formación. Lope recibiría por cada comedia unos quinientos reales, que era la cantidad media que se pagaba en las primeras décadas del siglo XVII. Así, el 20 de marzo de 1601 el autor de comedias Baltasar de Pinedo firmó una obligación en Madrid por la que se comprometió a no representar la comedia *La hermosa Alfreda*, cuyo original poseía el autor Gaspar de Porras, bajo pena de 500 reales en el caso de que incumpliera su compromiso, cantidad que equivalía a lo que Porras había pagado a Lope de Vega por la obra.³⁹ Por otro lado, es probable que una mayoría de comedias las escribiese sabiendo qué compañía las iba a estrenar, lo que le permitía ajustar sus textos a las características de cada formación.⁴⁰ Esto era factible gracias al hecho de que Lope

³⁸ Sobre las condiciones generales de estos contratos de compraventa y las implicaciones concretas en las relaciones entre dramaturgos y autores de comedias, remito a algunas referencias presentes entre la documentación teatral toledana (Francisco de B. San Román, *Lope de Vega, los cómicos toledanos y el poeta sastre*, Imprenta Góngora, Madrid, 1935, pp. 61-62, 67-68, 69-70, 90-91 y 104).

³⁹ Cristóbal Pérez Pastor, *Nuevos datos acerca del histrionismo español en los siglos XVI y XVII. Primera serie*, Imprenta de la Revista Española, Madrid, 1901, pp. 53-54.

⁴⁰ El trabajo que Wilder dedicó a las comedias que Lope escribió para la compañía de Baltasar de Pinedo sigue siendo el mejor estudio de esta práctica (sobre la que queda todavía bastante que decir). Véase Thornton

mantuvo una vinculación estable con la mayoría de autores con los que trabajó, como enseguida comentaré. Por último, Lope entregaba los originales de sus comedias a los autores que se las compraban, quedándose él sin copia alguna, para así garantizarse las compañías que pagaban por ellas la exclusividad de las representaciones y evitar que llegaran copias a manos de formaciones rivales. De ahí que, cuando Lope se decidió a publicar sus obras teatrales, tuviera que buscar los originales que estaban en posesión de las compañías para poder preparar las ediciones, teniendo que contentarse en alguna ocasión con meras copias al no tener acceso al original. Es bien conocida la referencia del Fénix a este problema hecha en una carta que envió al Duque de Sessa en algún momento de 1617: «En razón de las comedias nunca vuestra excelencia tubo *La dama boba*, porque ésta es de Jerónima de Burgos, y yo la imprimí por una copia, firmándola de mi nombre; la que está aquí es de *San Segundo*, y en poder de Ortiz: yo la pediré hoy».⁴¹

La práctica de Lope de vender comedias a diferentes autores al mismo tiempo es especialmente evidente en las décadas en las que estaba en pleno apogeo como dramaturgo y la fecundidad de su pluma le permitía surtir de comedias a varias compañías a la vez, aunque es una constante de toda su trayectoria profesional. En 1594, por ejemplo, vendió *Laura perseguida* a Gaspar de Porras, *El leal criado* a Luis de Vergara y *El maestro de danzar* a Melchor de Villalba. Hacia 1602 Lope vendió *El amante agradecido* a Antonio de Villegas, *El caballero de Illescas* a Nicolás de los Ríos y al menos tres comedias más a Antonio de Granados. En el año de 1610 estaba escribiendo comedias para al menos tres autores: Alonso Riquelme, Hernán Sánchez de Vargas y Domingo Balbín.

Wilder, «Lope, Pinedo, Some Child-Actors, and a Lion», *Romance Philology*, VII (1953), pp. 19-25.

⁴¹ Lope de Vega, *Epistolario de Lope de Vega Carpio*, III, p. 308.

Incluso en el período de 1624-1625, cuando el ritmo de producción del Fénix había descendido y no disponemos de tantas noticias fidedignas como en años anteriores, está documentado que estaba vendiendo sus comedias por lo menos a tres autores distintos: Antonio García de Prado, Andrés de la Vega y Tomás Fernández Cabredo. Si comparamos los datos por períodos un poco más extensos, se obtiene una imagen muy similar, con un Lope que podía llegar a escribir para entre cinco y once formaciones diferentes por lustro, siendo los períodos de 1601-1605 y 1621-1625 los más intensos en este sentido. Lo mismo sucedía con sus autos sacramentales, los cuales también vendía Lope a aquellas compañías interesadas en ellos. Como ha mostrado Agustín de la Granja, pese a que durante gran parte del período de 1605-1615 Lope favoreció a su amigo Alonso de Riquelme de diversas maneras, entre ellas vendiéndole en numerosas ocasiones los autos sacramentales que necesitaba para sus participaciones en fiestas del Corpus de diferentes ciudades, no por ello dejaba el Fénix de vender al mismo tiempo autos a otros autores que también se los solicitaban: en 1608, por ejemplo, tanto Alonso de Riquelme como Juan de Morales Medrano representaron en Madrid autos escritos por Lope, mientras que en 1612 —en parte motivado por unas gratificaciones económicas que le había concedido el Ayuntamiento madrileño— el Fénix volvió a componer los autos que representaron las dos compañías contratadas para las fiestas del Corpus de Madrid.⁴²

Por último, este carácter abierto y competitivo del mercado dramático se evidencia también en la frecuencia con

⁴² Agustín de la Granja, «Lope de Vega, Alonso de Riquelme y las fiestas del Corpus: 1606-1616», en *El mundo del teatro español en su Siglo de Oro: Ensayos dedicados a John E. Varey*, ed. de José María Ruano de la Haza, Dovehouse Editions, Ottawa, 1989, pp. 57-79 (véanse especialmente las páginas 62-64 y 68).

la que Lope aceptaba escribir para nuevas compañías. Esto es especialmente notable en los años de apogeo del Fénix, cuando prácticamente cada año o dos vendía comedias a nuevas formaciones, sin tener por ello que dejar de escribir necesariamente para otros autores con quienes ya trabajaba. El hecho de que a partir de 1616 descienda sensiblemente la frecuencia con la que escribía para nuevas compañías se debería en parte al menor número de noticias conservadas de este período, pero se explicaría también por el descenso en el ritmo de producción de Lope y la irrupción de una nueva generación de dramaturgos cuyas comedias resultaban igual de atractivas comercialmente para las compañías profesionales, lo que suponía una mayor competencia para el Fénix. Es probable que Lope buscara con esta práctica disponer continuamente de un grupo de compañías clientelares amplio y siempre renovado, así como poder vender sus comedias a las formaciones que contaran cada temporada con los mejores actores y disfrutaran en cada momento del favor del público. Igualmente, al estar vendiendo sus comedias a varias compañías a la vez, el Fénix podía dejar de entregar sus comedias a un determinado autor cuando quisiera, sabedor de que siempre habría otra compañía dispuesta a ocupar su lugar.

El que su fecundidad como dramaturgo le permitiera escribir varias comedias al año para compañías diferentes no suponía que el Fénix entregara sus obras al primer autor que se las pidiera. Su cotización en el mercado teatral de la época y el elevado número de compañías que podían representar sus obras fueron factores que le permitieron escoger en gran medida a qué formaciones le interesaba vender sus comedias. Que Lope buscó trabajar con los mejores autores de la época lo demuestra, por ejemplo, el hecho de que los ocho autores de comedias que aparecen nombrados en el real decreto del 26 de abril de 1603 por el que se concedía un título oficial para poder representar estaban representando comedias del Fénix o no tardarían en ha-

cerlo, a saber: Gaspar de Porras, Nicolás de los Ríos, Baltasar de Pinedo, Melchor de León, Antonio Granados, Diego López de Alcaraz, Antonio de Villegas y Juan de Morales Medrano.⁴³ Igualmente, de los doce autores de comedias que en la primavera de 1615 recibieron la licencia del Consejo de Castilla para poder representar, nueve estaban representando obras de Lope por esas fechas o lo habían hecho en el pasado.⁴⁴ En conjunto, Lope escribió siempre para compañías de primera fila, es decir, aquellas dirigidas por autores para los que también escribían otros dramaturgos principales de la época, que obtenían con frecuencia la licencia del Consejo de Castilla para ser considerados autores de título y que eran contratados para representar en las fiestas y ciudades más importantes. Las compañías de segunda o tercera fila que sabemos que representaron comedias del Fénix lo hacían siempre años después del estreno de las mismas y por medio de copias obtenidas de otros autores de comedias. El Fénix, obviamente, estaba interesado en vender sus comedias a aquellas compañías que fueran a acrecentar con sus representaciones su fama como poeta dramático y a mantener su éxito entre el público.⁴⁵

⁴³ Josef Oehrlein, *El actor en el teatro español del Siglo de Oro*, Castalia, Madrid, 1993, p. 68.

⁴⁴ *Ibíd.* Sólo en los casos de Pedro Llorente, Juan Acacio y Andrés de Claramonte, tres de los autores nombrados en el decreto de concesión de licencias de 1615, no está documentado que Lope trabajara con ellos.

⁴⁵ No puedo detenerme en este punto por cuestiones de espacio, pero señalaré que el hecho de que Lope sólo vendiera sus comedias a las mejores compañías fue, en los años finales de su vida, una útil estrategia para que sus obras se representaran en palacio y ante los reyes. Durante el reinado de Felipe IV, cuando Lope vio cómo otros dramaturgos eran más favorecidos en palacio que él, las compañías mismas, por medio de representaciones particulares contratadas por la corte, representaron un número de comedias de Lope mayor al de fiestas comisionadas directamente al Fénix: hay casi una cuarentena de representaciones de este tipo documentadas con seguridad antes de la muerte de Lope.

El interés de Lope por que sus comedias fueran representadas por las mejores compañías se refleja en el hecho de que en la mayoría de los casos empezaba a vender sus comedias a autores experimentados, que llevaban ya varios años al frente de una formación y que se habían labrado un nombre en la escena de su tiempo, tal y como muestran las noticias reunidas en el *Diccionario biográfico de actores*. Un caso extremo lo encontramos en Manuel Álvarez Vallejo, quien comenzó su carrera profesional como actor en la compañía de su padre, Diego Vallejo, hasta que en 1620 pasó a dirigir su propia formación. Pese a su calidad e importancia (la suya fue una de las dos compañías encargadas de la representación de las comedias del Fénix que se hicieron en Madrid en 1622 en las fiestas organizadas por el Ayuntamiento con motivo de la canonización de San Isidro), no está documentado con seguridad que Lope tuviera directamente tratos comerciales con Manuel Álvarez Vallejo hasta 1630 como muy pronto. Con todo, en algunas ocasiones Lope no tuvo reparos en vender sus comedias a compañías relativamente jóvenes, como sucedió con las de Antonio de Granados o Domingo Balbín, quienes disfrutaron del favor del Fénix al poco de comenzar su andadura como autores de compañía propia. Quizá en estos casos pesaron razones personales (tal y como pudo suceder en el caso de la compañía de Domingo Balbín, como luego comentaré) o, simplemente, que Lope consideraba que eran formaciones con suficientes garantías de calidad.

Por otro lado, las noticias recogidas en el *Diccionario biográfico de actores* también revelan la disparidad en la duración de las relaciones profesionales de Lope con los diferentes autores con los que trabajó. En algunos casos sólo contamos con una sola noticia segura de que cierto autor estrenara alguna comedia del Fénix, como sucede con Alonso de Cisneros, Pedro de Morales o Melchor de León, por ejemplo. Es posible que algunos de estos autores representaran más

comedias tuyas aunque no se haya conservado ninguna noticia que permita atestiguarlo. Sin embargo, también es cierto que en otras ocasiones está bien documentado que Lope tuvo tratos comerciales con algún autor durante un período de tiempo bastante limitado. Fue el caso, por ejemplo, de Antonio de Granados, a quien Lope vendió comedias solamente entre 1602 y 1604. La actividad profesional de Granados como autor de comedias está bien documentada durante un período de más de treinta años, desde la primavera de 1602 hasta el verano de 1638, y la calidad de las compañías que organizó bajo su dirección está avalada por las licencias que obtuvo en numerosas ocasiones del Consejo de Castilla para representar y por los particulares que representó en palacio ante los reyes en diversas ocasiones. Pese a ello, Granados sólo mereció el favor del Fénix durante los dos primeros años de su carrera como autor de comedias, tiempo durante el cual está documentado que el Fénix le entregó al menos doce comedias. Las relaciones entre ambos comenzaron al poco de que Granados formara su compañía en 1602 y se extendieron hasta noviembre de 1604, cuando Lope fechó su comedia *La desdichada Estefanía*, la última de las obras que sabemos que entregó a Granados. Por desgracia, carecemos de noticias que arrojen luz sobre por qué Lope dejó de escribir repentinamente para un autor de éxito como Granados, quien siguió representando en algunos de los teatros más importantes de España durante muchos más años. Que Granados nunca recobró el favor del Fénix lo ilustra perfectamente el hecho de que cuando en 1616, tras haber agotado el valor comercial de las comedias de Lope que tenía en su repertorio, quiso representar nuevas comedias del Fénix, tuvo que recurrir a copias obtenidas ilegalmente, concretamente de cuatro obras que Alonso de Riquelme había comprado recientemente al dramaturgo madrileño. Este hecho fue descubierto por Riquelme, quien denunció a Grana-

dos para proteger las comedias de su propiedad y el dinero invertido.⁴⁶

Sin embargo, parece que en general Lope estaba satisfecho con las compañías para las que escribía y procuraba mantener una vinculación estable durante períodos extensos de tiempo. Esta estabilidad beneficiaba a ambas partes, pues garantizaba a Lope unas fuentes de ingresos seguras al tiempo que los autores sabían que podían renovar sus repertorios con las comedias del Fénix. Aproximadamente una tercera parte de los autores que estrenaron sus comedias lo hicieron durante un período de diez o más años, siendo Gaspar de Porras el autor que disfrutó de la relación profesional más estable y longeva con Lope: prácticamente veinte años ininterrumpidos representando comedias del Fénix. Las noticias conservadas indican asimismo que la tónica general era que Lope entregara comedias con cierta regularidad a los autores de comedias que favorecía, y que una vez que dejaba de favorecerles lo hacía generalmente para siempre. No obstante, en algunos casos Lope retomó sus relaciones con determinadas compañías tras años de no haberles vendido comedia alguna. En alguna ocasión puede deberse a lagunas documentales, pero en otras está documentado el carácter inconstante de la relación profesional. Quizá uno de los ejemplos más llamativos sea el de Pedro de Valdés, para quien Lope escribió varias comedias durante los años 1613-1615, hasta que su ruptura sentimental con Jerónima de Burgos, mujer de Valdés, lo llevó a poner fin a su relación profesional con la compañía de su marido. Con todo, seis años más tarde Lope le vendió su comedia *Amor, pleito y desafío*, sin que sepamos los motivos que pudieron influir para que se decidiera a hacerlo. Otro caso similar

⁴⁶ Para este episodio, véase María de los Dolores Salazar y Bermúdez, «Querella motivada por la venta de unas comedias de Lope de Vega», *Revista de Bibliografía Nacional*, III (1942), pp. 208-216.

es el de Tomás Fernández Cabredo, autor que estrenó *El bobo del colegio*, quizá alrededor de 1607 —año en el que empezó a dirigir su propia formación—, pero del que ya no se sabe con seguridad que estrenara más comedias de Lope hasta aproximadamente 1619, cuando figura como uno de los autores que tenía más comedias nuevas suyas.⁴⁷ Es posible que algunas de estas comedias nuevas fueran escritas en fecha tan temprana como 1615, aunque la documentación conservada sólo da cuenta con seguridad de que Fernández Cabredo representó comedias escritas hacia el período de 1620-1625. Por consiguiente, tal vez el Fénix mantuvo una relación intermitente con este autor de comedias.

Por otro lado, si uno de los ingredientes del mito del Fénix de los Ingenios fue la imagen de un poeta dotado de una prodigiosa habilidad para la versificación, capaz de escribir una comedia en poco tiempo y despreocupado por entregar sus comedias, un par de testimonios nos lo presentan a una luz un tanto distinta, como un dramaturgo enfrascado en la labor de un escritor que tiene que dejar de lado otros menesteres por cumplir con su oficio dramático. En una carta que Amezúa fechó tentativamente en julio de 1615, Lope se disculpa ante el Duque de Sessa por no haber podido cumplir un encargo que le había prometido realizar, retraso causado por lo ocupado que le había tenido la composición de una comedia: «Señor, para trasladar los romances no he tenido lugar; mañana me dejarán las Musas, a que me obliga la pura necesidad, porque en mí no son damas, sino ramerías».⁴⁸ ¿Acaso

⁴⁷ Según la declaración del propio Lope en una carta que envió a varios aficionados sevillanos, en la que refiere que los autores de comedias Pedro Cebrián y Tomás Fernández «son los que ahora tienen más papeles míos» (Homero Serís, «Lope de Vega y los sevillanos. Una carta inédita del Fénix», *Bulletin Hispanique*, LXVI [1963], pp. 20-34; la cita pertenece a la página 23).

⁴⁸ Lope de Vega, *Epistolario de Lope de Vega Carpio*, III, p. 199.

estaba Lope afanándose por terminar una comedia prometida a algún autor de comedias? Tal vez. Al mismo tiempo, Lope deja constancia entre burlas y veras de la compleja realidad de su arte, presentada aquí como una «ramera» que proporciona los necesarios ingresos económicos a cambio de un sacrificio personal. En otra carta fechada un mes más tarde, el 17 ó 18 de agosto, Lope explica al Duque de Sessa que se retrasó en su regreso a Madrid desde Ávila por haber vuelto por el camino de Segovia, «donde truchas y Sánchez nos hicieron detener hasta acabar *El mayor imposible*, que así se llama una comedia que le escribí». ⁴⁹ Breve mención, en efecto, pero que nos permite imaginarnos al autor Hernán Sánchez de Vargas apremiando al Fénix para que diera fin a la comedia que le estaba escribiendo a fin de que pudiera incorporarla a su repertorio, motivando así que el dramaturgo tuviera que retrasar su viaje para poder satisfacer a su cliente (y también poder gozar de «truchas» segovianas).

La vinculación de Lope con el mundo de la farándula no se circunscribió exclusivamente al ámbito de lo estrictamente profesional, sino que se adentró también en el espacio de lo personal. Las aventuras amorosas que Lope de Vega mantuvo a lo largo de su vida con varias actrices conforman, sin duda, una de las facetas más conocidas de la biografía lopesca. El precedente de estas relaciones lo encontramos en su gran amor de juventud, Elena Osorio, quien no llegó nunca a trabajar como actriz en la compañía de su padre (como se ha afirmado en más de una ocasión), ⁵⁰ pero fue ésta la primera

⁴⁹ Ibid., III, p. 209.

⁵⁰ Véase Dolores Noguera Guirao, «Elena Osorio: ¿una actriz en la etapa de formación de la comedia barroca?», en *El Siglo de Oro en escena: homenaje a Marc Vitse*, ed. de Odette Gorsse y Frédéric Serralta, Presses Universitaires du Mirail-Consejería de Educación de la Embajada de España en Francia, Toulouse, 2006, pp. 627-638.

vez que se mezclaron el mundo del amor y el de los actores en la vida del Fénix. Sus relaciones con actrices llegarían unos años más tarde, cuando el Fénix ya había triunfado como poeta dramático. La primera de las actrices en caer bajo los encantos amorosos de Lope fue Micaela de Luján, con quien inició hacia 1598 una relación sentimental que duraría casi una década y con la que el dramaturgo madrileño tendría siete hijos. ⁵¹ Al amor de Micaela le sucedió, tras el fallecimiento en 1613 de su segunda esposa, Juana de Guardo, una relación sentimental con la actriz Jerónima de Burgos, primera dama en la compañía de su marido, el afamado autor de comedias Pedro de Valdés. ⁵² Lope, que conocía a Jerónima desde hacía años, mantuvo con ella una relación breve, cuyos momentos más íntimos se sitúan en 1613-1614, cuando coincidió con ella en el marco de varias fiestas que se hicieron al rey Felipe III en su viaje a Lerma, y posteriormente en Toledo, justo antes de que Lope fuera ordenado sacerdote. La relación se enfrió definitivamente entre finales de 1614 y principios de 1615, con la irrupción en escena de un nuevo amor, el de Lucía de Salcedo, una actriz de segunda fila con la que mantuvo Lope un romance igual de breve que su anterior aventura amorosa,

⁵¹ Sobre estos amores, puede verse —pese a incluir afirmaciones no verificables derivadas de una lectura biográfica de varios textos del Fénix— el artículo de Francisco Rodríguez Marín titulado «Lope de Vega y Camila Lucinda: Conferencia de D. Francisco Rodríguez Marín, leída en el Ateneo de Madrid el día 21 de diciembre de 1913», *Boletín de la Real Academia Española*, I (1914), pp. 249-290.

⁵² Sobre las relaciones de Lope con Jerónima de Burgos, véase Mimma De Salvo, «Notas sobre Lope de Vega y Jerónima de Burgos: un estado de la cuestión», en *Homenaje a Luis Quirante*, ed. de Rafael Beltrán, Marta Haro, Josep Lluís Sirera y Antoni Tordera, Universitat de València, Valencia, 2002, 2 vols., I, pp. 141-156, y Donald McGrady, «Notes on Jerónima de Burgos in the Life and Work of Lope de Vega», *Hispanic Review*, XL (1972), pp. 428-441.

y que acabaría con una tormentosa ruptura sentimental a mediados de 1616.⁵³ Lucía de Salcedo, apodada despectivamente *La loca* por Lope tras su ruptura con ella, fue la última de las amantes actrices en la vida de Lope, quien tras este fugaz episodio iba a iniciar muy pronto su relación con Marta de Nevarés, el postrero y más dramático de sus amores.

Aunque en el interés de Lope hacia estas mujeres no incidió excesivamente su calidad profesional (Lucía de Salcedo ocupó un lugar secundario dentro de las formaciones en las que trabajó, mientras que Micaela de Luján abandonó la profesión hacia 1603; sólo Jerónima de Burgos fue una actriz de éxito), Marín López ha destacado cómo estas relaciones amorosas supusieron un factor determinante a la hora de que Lope escribiera para uno u otro autor de comedias,⁵⁴ tal y como confirman las noticias recogidas en el *Diccionario biográfico de actores*. Como ya he referido antes, cuando el Fénix rompió con Elena Osorio dejó de vender sus comedias a su padre, el autor Jerónimo Velázquez, y pasó a entregárselas a su competidor Gaspar de Porras. Algo similar sucedió en 1615 cuando, tras poner fin a su relación con Jerónima de Burgos, Lope decidió dejar de entregar sus comedias al marido de la actriz, Pedro de Valdés, para vendérselas en cambio a Hernán Sánchez de Vargas, autor en cuya compañía trabajaba por entonces Lucía de Salcedo. Que estas relaciones pesaron en la decisión de Lope de escribir para unos u otros es

⁵³ Sigue siendo fundamental el estudio que Agustín G. de Amezuía dedicó a las relaciones amorosas entre Lope y Lucía de Salcedo: «*La loca* (Lucía de Salcedo)», en Lope de Vega, *Epistolario de Lope de Vega Carpio*, II, pp. 353-392.

⁵⁴ Nicolás Marín López, «Lope de Vega a través de sus cartas», en *Estudios literarios sobre el Siglo de Oro*, ed. de Agustín de la Granja, Universidad de Granada, Granada, 1988, pp. 423-458 (véanse en concreto las páginas 444-445).

especialmente evidente en este último caso, pues la relación sentimental del Fénix con la actriz de la formación de Sánchez de Vargas lo llevó a reconsiderar una negativa anterior a proporcionar comedias a este autor. Así, Lope había escrito varias comedias para Sánchez de Vargas en los años 1610-1611, estando su compañía en Madrid, como *La hermosa Ester* o *Barlaán y Josafat*. Sin embargo, las relaciones entre ambos no fueron excesivamente buenas y, cuando Sánchez de Vargas regresó a Madrid a finales de 1614 tras una gira de dos años por Andalucía, Lope se negó a venderle sus comedias, justificando al Duque de Sessa su decisión por las «notables pesadumbres» que Sánchez le había ocasionado y por su intención de favorecer a Alonso de Riquelme.⁵⁵ A pesar de esta decisión —aparentemente irrevocable por el tono de la carta—, apenas unos meses más tarde Lope, motivado por su interés hacia Lucía de Salcedo, estaba escribiendo de nuevo para Sánchez de Vargas.⁵⁶ Esta nueva vinculación profesional duraría sólo el tiempo que el Fénix estuvo interesado por Lucía, pues cuando puso fin a sus amores con dicha actriz a mediados de 1616 concluyó a su vez su relación profesional con Sánchez de Vargas, esta vez para siempre.

⁵⁵ Lope de Vega, *Epistolario de Lope de Vega Carpio*, III, p. 217. Aunque Amezuía, al publicar la carta, la fechó tentativamente a mediados de diciembre de 1615, ya Sánchez-Arjona señaló que tuvo que ser escrita en diciembre del año anterior, puesto que en ella refiere Lope que Sánchez de Vargas había regresado a Madrid tras su gira por Andalucía, donde había comprado varias comedias nuevas de poetas andaluces, y esta gira tuvo lugar en 1614, no en 1615 (José Sánchez-Arjona, *Noticias referentes a los anales del teatro en Sevilla desde Lope de Rueda hasta fines del siglo XVII*, E. Rasco, Sevilla, 1898, p. 153).

⁵⁶ Por ejemplo, la comedia de *El galán de la Membrilla*, terminada el 20 de abril de 1615, fue representada por la compañía de Sánchez de Vargas (Diego Marín y Evelyn Rugg, «Introducción», en Lope de Vega, *El galán de la Membrilla*, Real Academia Española, Madrid, 1962, pp. 77-79).

En algunos casos, las relaciones profesionales que Lope mantuvo con los autores de comedias a los que entregaba sus obras se convirtieron en relaciones de amistad, como está bien documentado que sucedió en los casos de Gaspar de Porras y Alonso de Riquelme. Por un lado, Porras defendió a su amigo en 1588 en el proceso por libelos y volvió a hacerlo en la revisión del proceso llevada a cabo en 1595. Es probable también —si damos fe a las declaraciones del propio Porras— que ayudara a Lope en los meses inmediatamente posteriores a que éste fuera condenado por haber escrito los libelos y tuviera que salir desterrado de la Corte. Y en septiembre de 1594 Porras fue uno de los apoderados nombrados por Lope y su esposa para que pudieran gestionar la herencia de los padres de Isabel de Urbina.⁵⁷ Pese a que Lope dejó de escribir para la compañía de Porras hacia 1605, su amistad no se resintió por ello: en 1614 salió publicada la *Parte IV* de comedias del Fénix, un proyecto editorial conjunto de Lope y de Gaspar de Porras, quien no sólo aportó viejas comedias de su repertorio para la preparación del volumen, sino que además prestó su propio nombre para ocultar el de su amigo, firmando una dedicatoria y probablemente un prólogo que salieron en realidad de la pluma del dramaturgo madrileño.⁵⁸ Además, la amistad de Lope con Gaspar de Porras se extendía también al hijo del actor, Matías de Porras, quien figura como testigo del testamento

⁵⁷ Lope de Vega, *Epistolario de Lope de Vega Carpio*, II, pp. 705-707.

⁵⁸ Como deduce Victor Dixon del análisis de esta *Parte IV*, «es más que posible, creo, que la recopilación y edición de la *Cuarta parte* hayan sido el fruto de una colaboración, con la ayuda del duque de Sessa, entre Porras y Lope mismo; que represente, es decir, la primera participación de éste en la publicación de sus comedias» (Victor Dixon, «La intervención de Lope en la publicación de sus comedias», *Anuario Lope de Vega*, XI (1996), pp. 45-63; la cita pertenece a la página 50).

que otorgó Juana de Guardo dos días antes de morir, el 11 de agosto de 1613.⁵⁹ Por otro lado, la amistad de Lope y Alonso de Riquelme durante los años 1606-1616 ha sido perfectamente documentada por Agustín de la Granja, quien ha sugerido la posibilidad de que llegara incluso a existir en algún momento «alguna aventura de carácter económico emprendida conjuntamente»,⁶⁰ dada la preocupación que Lope mostró en varias ocasiones por que su amigo pudiera representar sin trabas en la Corte.

Lope llegó incluso en alguna ocasión a echar una mano en los negocios personales de algunos actores. Así, el 23 de diciembre de 1602 el autor de comedias Gabriel Vaca otorgó en Toledo un poder en favor del Fénix para que en su nombre pudiera cobrar en Sevilla a Diego de Santander, un autor de comedias ya retirado, ciertas cantidades de dinero que le debía desde 1598 por una obligación de pago, la cual estaba en poder de un escribano sevillano. Lope tenía que recuperar esta obligación de pago de manos del escribano o el dinero en sí, en caso de que Diego de Santander ya hubiera satisfecho la deuda.⁶¹ Vaca, que iba a pasar los siguientes meses con su compañía en Toledo, sabía que Lope tenía planes para desplazarse a Sevilla y quiso aprovecharlos para que el dramaturgo madrileño cobrara la deuda que Santander tenía con él, cosa que Lope hizo fehacientemente en los primeros días del año nuevo.⁶² No hay constancia de que Lope vendiera ninguna comedia suya

⁵⁹ Cayetano Alberto de la Barrera, *Nueva biografía de Lope de Vega*, Atlas, Madrid, 1973-1974, 2 vols., II, pp. 146-148.

⁶⁰ Agustín de la Granja, «Lope de Vega, Alonso de Riquelme y las fiestas del Corpus: 1606-1616», p. 60.

⁶¹ Francisco de B. San Román, *Lope de Vega, los cómicos toledanos y el poeta sastre*, pp. 68-69.

⁶² Francisco Rodríguez Marín, «Lope de Vega y Camila Lucinda: Conferencia de D. Francisco Rodríguez Marín, leída en el Ateneo de Madrid el día 21 de diciembre de 1913», pp. 267-68 y 279-280.

a Vaca durante los períodos en los que éste fue autor, pero sin duda lo conoció cuando estuvo trabajando como actor en la compañía de Gaspar de Porras. Respecto a Diego de Santander, se trata con toda probabilidad del autor apellidado Santander elogiado por el Fénix al final de *El peregrino en su patria*, donde se refirió a él como «digno de ser oído, y no de menor cuidado y ingenio», y donde evocó el estreno de su comedia *La Montañesa* por parte de su compañía.⁶³ Por estos pocos datos disponibles parece que no hubo entre Lope y estos actores una relación personal estrecha —sin duda no tan cercana como la que mantuvo con actores como Gaspar de Porras o Alonso de Riquelme—, pero sí se conocían lo suficiente como para que Lope se prestara a ayudar a Gabriel Vaca en este asunto.

Incluso la condición de sacerdote de Lope fue también motivo para que se relacionara con los actores en un plano más íntimo y familiar, ya que fue quien bautizó el 20 de diciembre de 1632, en la parroquia madrileña de San Sebastián, a Bárbara Josefa, hija del matrimonio de actores Antonio García de Prado y Mariana Vaca de Morales.⁶⁴ El Fénix describió algunos pormenores del bautizo en una carta que envió unos días después a un poeta de la Corte, donde da cuenta de la presencia de numerosa «tropa» en la ceremonia y del barullo que causaron los asistentes a la ceremonia («Preguntóme V. M. si había sido cura del bautismo de Prado, y no pude responderle, por la confusión de los coches. Digo, señor, que sí, porque mi obispado cae en aquella provincia»).

⁶³ Lope de Vega, *El peregrino en su patria*, ed. de Juan Bautista Avall-Arce, Castalia, Madrid, 1973, p. 482.

⁶⁴ Emilio Cotarelo y Mori, «Actores famosos del siglo XVII. Sebastián de Prado y su mujer Bernarda Ramírez», *Boletín de la Real Academia Española*, II (1915), pp. 251-293, 425-457 y 583-621, y III (1916), pp. 3-38 y 151-185 (véanse en concreto las páginas 442-444 del número II).

⁶⁵ Lope de Vega, *Epistolario de Lope de Vega Carpio*, IV, p. 149.

En definitiva, la trayectoria profesional, artística y vital de Lope de Vega es inseparable de la de aquellos hombres y mujeres que, con su trabajo cotidiano sobre los tabladros de toda España, contribuyeron a convertirlo en el dramaturgo de mayor éxito de su época. Lope fue, ante todo, un dramaturgo vinculado profesional y personalmente durante toda su vida a la escena profesional de su tiempo, a los autores y actores que se encargaron de poner voz y cuerpo a su poesía dramática. La información actualmente recogida en el *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español* permite recuperar a Lope en el contexto profesional específico en el que se movió, estudiar los aspectos fundamentales de su relación con las compañías que compraron y estrenaron sus comedias, y ofrecer una panorámica general de una faceta, la de un Lope inmerso en tratos comerciales con los actores, que no siempre ha merecido por parte de la crítica la atención necesaria. Como el mismo Fénix señaló en la dedicatoria de una de sus comedias, «Roma nos dejó la memoria de sus famosos histriones, no parezca exceso a la modestia y circunspección de muchos alabar estos hombres, pues no los vio semejantes, cuando más su república florecía».⁶⁶

AUTORES DE COMEDIAS	FECHAS APROXIMADAS DE SU RELACIÓN PROFESIONAL CON LOPE DE VEGA
Jerónimo Velázquez	1583?-1587
Gaspar de Porras	1585?-1605
Bartolomé Quirós*	1590?
Rodrigo Osorio	1590-1600
Antonio de Villegas	1590-1602
Mateo de Salcedo	1593-1600

⁶⁶ Thomas E. Case, *Las dedicatorias de las Partes XIII-XX de Lope de Vega*, p. 182.

Luis de Vergara	1593-1604
Melchor de Villalba	1594-1602
Nicolás de los Ríos	1595-1605
Alonso de Cisneros*	1596
Melchor de León*	1599-1602
Diego López de Alcaraz	1593-1605
Antonio de Granados	1602-1604
Pedro de Morales*	1603
Diego de Santander*	1604
Baltasar de Pinedo	1605-1612
Alonso de Riquelme	1605-1619
Juan de Morales Medrano	1606-1623
Tomás Fernández Cabredo	1607-1610? 1615?-1625
Domingo Balbín	1609-1612
Hernán Sánchez de Vargas	1610-1613 1615-1616
Cristóbal de León*	1613-1620
Pedro de Valdés	1613-1615 1621
Pedro Cebrián	1616 1624
Antonio García de Prado	1616-1626
Cristóbal Ortiz de Villazán	1617-1619
Jerónimo López*	1620-1628
Cristóbal de Avendaño	1620-1622 1630-1632
Juan Bautista Valenciano*	1622
Andrés de la Vega	1622-1625 1634
Juan Jerónimo de Heredia*	1627
Manuel Álvarez Vallejo	1630-1631
Francisco López Sustate*	1631-1632

CUADRO 1: Listado de autores que estrenaron comedias de Lope de Vega. Los autores marcados con un asterisco son aquellos de quienes se conserva una única noticia que los vincule profesionalmente con el Fénix.

BIBLIOGRAFÍA PRIMARIA

- CERVANTES, Miguel de, *Entremeses*, ed. de Nicholas Spadaccini, Cátedra, Madrid, 1998.
- , *Don Quijote de la Mancha*, Barcelona, Crítica, 1998, 2 vols.
- , *Viaje del Parnaso*, ed. de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Alianza, Madrid, 1997.
- VEGA, Lope de, *La Circe*, en *Obras poéticas*, ed. de José Manuel Blecua, Planeta, Madrid, 1983.
- , *Epistolario de Lope de Vega Carpio*, Madrid, Real Academia Española, ed. de Agustín G. de Amezcua, 1989, 4 vols. [facsimile de la primera edición: Madrid, Escelicer, 1935-1943].
- , *El laurel de Apolo*, ed. de Antonio Carreño, Cátedra, Madrid, 2007.
- , *El peregrino en su patria*, ed. de Juan Bautista Avallé-Arce, Castalia, Madrid, 1973.

BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA

- AMEZÚA, Agustín G. de, «La loca (Lucía de Salcedo)», en Lope de Vega, *Epistolario de Lope de Vega Carpio*, Madrid, Real Academia Española, 1989, 4 vols., II, pp. 353-392 [facsimile de la primera edición: Escelicer, Madrid, 1935-1943].
- ARATA, Stefano, y Debora VACCARI, «Manuscritos atípicos, papeles de actor y compañías del siglo XVI», *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche*, V (2002), pp. 25-68.
- BARRERA, Cayetano Alberto de la, *Nueva biografía de Lope de Vega*, Atlas, Madrid, 1973-1974, 2 vols.
- CANET VALLÉS, José Luis, «El nacimiento de una nueva profesión: los autores-representantes (1540-1560)», *Edad de Oro*, XVI (1997), pp. 109-120.
- CAÑAS MURILLO, Jesús, «Lope de Vega, Alba de Tormes y la formación de la comedia», *Anuario Lope de Vega*, VI (2000), pp. 75-92.
- CASE, Thomas E., *Las dedicatorias de las Partes XIII-XX de Lope de Vega*, University of North Carolina, Chapel Hill, 1975.
- CASTRO, Américo, y Hugo A. RENNERT, *Vida de Lope de Vega (1562-1635)*, notas adicionales de Fernando Lázaro Carreter, Anaya, Madrid, 1969.

- COTARELO Y MORI, Emilio, «Actores famosos del siglo xvii. Sebastián de Prado y su mujer Bernarda Ramírez», *Boletín de la Real Academia Española*, II (1915), pp. 251-293, 425-457 y 583-621, y III (1916), pp. 3-38 y 151-185.
- COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. de Felipe C.R. Maldonado revisada por Manuel Camarero, Castalia, Madrid, 1995.
- DE SALVO, Mimma, «Notas sobre Lope y de Vega y Jerónima de Burgos: un estado de la cuestión», en *Homenaje a Luis Quirante*, ed. de Rafael Beltrán, Marta Haro, Josep Lluís Sirera y Antoni Tordera, Universitat de València, Valencia, 2002, 2 vols., I, pp. 141-156, anejo L de la revista *Cuadernos de Filología*.
- DÍEZ BORQUE, José María, «¿De qué vivía Lope de Vega? Actitud de un escritor en su vida y ante su obra», *Segismundo*, XV-XVI (1972), pp. 65-90.
- DIXON, Victor, «La intervención de Lope en la publicación de sus comedias», *Anuario Lope de Vega*, XI (1996), pp. 45-63.
- ENTRAMBASAGUAS, Joaquín de, «Los famosos libelos contra unos cómicos, de Lope de Vega», en *Estudios sobre Lope de Vega*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1958-1967, 3 vols., III, pp. 9-74.
- FERRER VALLS, Teresa, «Sustento, en fin, lo que escribí: Lope de Vega y los conflictos de la creación», en *Pigmalión o el amor por lo creado*, ed. de Facundo Tomás e Isabel Justo, Anthropos, Barcelona, 2005, pp. 99-112.
- (dir.), *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español* (en preparación).
- GRANJA, Agustín de la, «Lope de Vega, Alonso de Riquelme y las fiestas del Corpus: 1606-1616», en *El mundo del teatro español en su Siglo de Oro: ensayos dedicados a J.E. Varey*, ed. de José María Ruano de la Haza, Dovehouse, Ottawa, 1989, pp. 57-79.
- , «Lope de Vega, Jerónimo Velázquez y las fiestas del Corpus (1584-1588)», *Edad de Oro*, XVI (1997), pp. 189-206.
- LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino, *Teatros y comediantes sevillanos del siglo xvi*, Imprenta Provincial, Sevilla, 1940.
- MARÍN, Diego, y Evelyn RUGG, «Introducción», en Lope de Vega, *El galán de la Membrilla*, Real Academia Española, Madrid, 1962, pp. 11-81.

- MARÍN LÓPEZ, Nicolás, «Lope de Vega a través de sus cartas», en *Estudios literarios sobre el Siglo de Oro*, ed. de Agustín de la Granja, Universidad de Granada, Granada, 1988, pp. 423-458.
- MCGRADY, Donald, «Notes on Jerónima de Burgos in the Life and Work of Lope de Vega», *Hispanic Review*, XL (1972), pp. 428-441.
- MORLEY, S. Griswold, y COURTNEY Bruerton, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, versión española de María Rosa Cartes, Gredos, Madrid, 1968.
- NOGUERA GUIRAO, Dolores, «Elena Osorio: ¿una actriz en la etapa de formación de la comedia barroca?», en *El Siglo de Oro en escena: homenaje a Marc Vitse*, ed. de Odette Gorsse y Frédéric Serralta, Presses Universitaires du Mirail-Consejería de Educación de la Embajada de España en Francia, Toulouse, 2006, pp. 627-638.
- OEHRLEIN, Josef, *El actor en el teatro español del Siglo de Oro*, Castalia, Madrid, 1993.
- PÉREZ PASTOR, Cristóbal, *Nuevos datos acerca del histrionismo español en los siglos xvi y xvii. Primera serie*, Imprenta de la Revista Española, Madrid, 1901.
- PROFETI, Maria Grazia, «Comedias representadas / textos literarios: los problemas ecdóticos», en *Teatro, historia y sociedad*, ed. de Carmen Hernández Valcárcel, Universidad de Murcia-Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, Murcia, 1996, pp. 207-216.
- RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina, *La técnica del actor español en el Barroco. Hipótesis y documentos*, Castalia, Madrid, 1998.
- RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco, «Lope de Vega y Camila Lucinda: Conferencia de D. Francisco Rodríguez Marín, leída en el Ateneo de Madrid el día 21 de diciembre de 1913», *Boletín de la Real Academia Española*, I (1914), pp. 249-290.
- SALAZAR Y BERMÚDEZ, María de los Dolores, «Querella motivada por la venta de unas comedias de Lope de Vega», *Revista de Bibliografía Nacional*, III (1942), pp. 208-216.
- SAN ROMÁN, Francisco de B., *Lope de Vega, los cómicos toledanos y el poeta sastre*, Imprenta Góngora, Madrid, 1935.
- SERÍS, Homero, «Lope de Vega y los sevillanos. Una carta inédita del Fénix», *Bulletin Hispanique*, LXVI (1963), pp. 20-34.

SÁNCHEZ-ARJONA, José, *Noticias referentes a los anales del teatro en Sevilla desde Lope de Rueda hasta fines del siglo XVII*, E. Rasco, Sevilla, 1898.

TESO: *Teatro Español del Siglo de Oro*, Chadwyck-Healey España, Madrid, 1998, base de datos en CD-Rom.

TOMILLO, Atanasio, y Cristóbal PÉREZ PASTOR, *Proceso de Lope de Vega por libelos contra unos cómicos*, Fortanet, Madrid, 1901.

WILDER, Thornton, «Lope, Pinedo, Some Child-Actors, and a Lion», *Romance Philology*, VII (1953), pp. 19-25.

HACIA UN PATRÓN DE LECTURA GENÉRICO DE LAS PARTES DE COMEDIAS: TRAGEDIAS Y TRAGICOMEDIAS EN LAS PARTES XVI Y XX DE LOPE DE VEGA¹

Florence d'Artois
Casa de Velázquez, Madrid

Como es bien sabido, el triunfo de la *comedia nueva* en el último decenio del siglo XVI se tradujo, entre otras cosas, en una uniformización de las etiquetas genéricas en torno a una denominación hipergenérica única, la de *comedia*, válida para designar cualquier tipo de obra representable sin consideraciones de género. Este cambio de paradigma en la nomenclatura de las obras teatrales coincidió con el cierre de un decenio de práctica institucionalizada –o, mejor dicho, «etiquetada»– de la tragedia, en torno a la generación de Juan de la Cueva, Andrés Rey de Artieda, Cristóbal de Virués y Gabriel Lobo Lasso de la Vega. La desaparición de la etiqueta genérica tras los años 1580 y, sobre todo, la consolidación de una fórmula mixta que iba mezclando elementos típicos de aquellos dos tipos de textos –la tragedia y la comedia– que para la poética neoaristotélica eran dos clases

¹ Una primera versión de los resultados de este trabajo ha sido leída bajo el título «*Tragedia, tragicomedia, comedia*: ¿El género como patrón de composición y de recepción de las *Partes XVI* y *XX* de Lope de Vega?» en el congreso *Teatro español clásico: hacia la tragedia*, The University of Chicago Center for Latin American Studies, CSIC, Chicago, 8, 9 y 10 de noviembre de 2007.