

MANUSCRITOS, ACTORES Y AMORES TEATRALES: LOPE DE VEGA,  
LUCÍA 'LA LOCA' Y EL ESTRENO DE DOS COMEDIAS DEL FÉNIX

ALEJANDRO GARCÍA-REIDY

SYRACUSE UNIVERSITY

Nuestra comprensión del teatro español de los siglos XVI y XVII está determinado por los documentos (literarios, pero también legales, históricos, personales, visuales, etc.) de los que disponemos y que configuran el archivo del que se nutren los investigadores contemporáneos para reconstruir y entender los entresijos de la práctica teatral áurea.<sup>1</sup> La publicación a lo largo de los siglos XX y XXI de un gran número de documentación nos ha permitido conocer con mucho mayor detalle diversas facetas del teatro barroco en cuanto práctica escénica y comercial (García Lorenzo). Por otro lado, volúmenes recopilatorios como los preparados por Sliwa (Cartas Lope; Cartas Calderón) sobre Lope de Vega o Calderón de la Barca nos recuerdan que nuestro conocimiento de los dramaturgos se debe apoyar también en los documentos, como insisten Samson y Thacker (3-4) en el caso concreto del Fénix.<sup>2</sup> Sin embargo, la mera recopilación positivista por sí sola no basta, ya que dichos documentos deben interpretarse e imbricarse unos con otros. La plétora misma de materiales relacionados con el teatro clásico español en ocasiones dificulta esta labor o permite que ciertos errores pasen desapercibidos y se perpetúen en el tiempo. Hace falta, pues, una mirada constantemente renovada, que vuelva a lo conocido para atender a detalles que han pasado inadvertidos.

En este artículo partiré de dos documentos muy específicos: los manuscritos de El sembrar en buena tierra y Al pasar del arroyo, dos comedias que Lope de Vega terminó de escribir a

principios de 1616. En concreto, me fijaré en los repartos que figuran en estos manuscritos y en la identidad de la compañía a la que corresponden, pues la crítica ha estado repitiendo un error desde hace más de ochenta años. La relevancia de estos dos repartos es doble. Con los nuevos datos disponibles podremos delimitar mejor la actividad teatral de Lope de Vega a finales de 1615 y principios de 1616, años de plena madurez dramática del Fénix. Por otro lado, esta nueva interpretación de los dos repartos corrige algunos datos que se venían repitiendo acerca de una de las amantes más esquivas del Fénix, la actriz Lucía de Salcedo ‘la Loca’, lo que a su vez arroja nueva luz sobre ciertos episodios de la biografía del dramaturgo madrileño en 1615. Si recientemente García Santo-Tomás ha llamado la atención acerca de la necesidad de no dejarse llevar sin más por “the perennial image of [Lope as] the prolific, hypermasculine lover-writer that ... has been common currency for over four centuries” (330), se hace por ello más relevante todavía el abordar datos referidos a la faceta profesional y biográfica de Lope de manera rigurosa, analizando críticamente la información derivada de los documentos para evitar repetir meras construcciones romantizadas del escritor.

### **Dos manuscritos lopescos y una compañía errónea**

El manuscrito autógrafo de El sembrar en buena tierra está fechado en Madrid el 6 de enero de 1616 y actualmente se conserva en la British Library bajo la signatura Egerton 547 (Vega, *El sembrar*; Morrás y Tubau 1056). Al pasar del arroyo se terminó de escribir el 29 de enero de 1616 y, aunque el autógrafo se ha perdido, conservamos una copia manuscrita del siglo XVIII que se sacó a partir del original y que se conserva actualmente en la colección privada de

Melbury House, en el Reino Unido (Vega Al pasar; Zanusso y Laplana 651). Cada manuscrito contiene un reparto que corresponde plausiblemente a la compañía que estrenó la obra: en el caso de El sembrar en buena tierra el reparto está distribuido a lo largo de los tres actos, mientras que en Al pasar del arroyo figura en el primer folio. A continuación doy cuenta de estos dos repartos:

<u>El sembrar en buena tierra</u>	<u>Al pasar del arroyo</u>
Ortiz	Ortiz
Herrera	Herrera
Plaza	Plaza
Ramos	Ramos
Sánchez	Sánchez
Escruela.	Escruela.
Benito	Benito
Valdivieso	Valdivieso
¿Rz? <sup>3</sup>	Eugenia
Eugenia	La de Bautista
Lucía	La autora
	Luisa
	Ana María

La estrecha relación que guardan los dos repartos es evidente, como señaló Fichter (“A Manuscript” 204), dado que prácticamente la totalidad de los representantes que figuran en el listado de El sembrar en buena tierra aparecen también en Al pasar del arroyo. Esto, junto con el

hecho de que ambas comedias fueran terminadas por Lope en el mismo mes de enero de 1616, conduce a una explicación lógica: los dos repartos pertenecen a la misma compañía.

El problema surge precisamente al intentar determinar la identidad de esta formación teatral. De estos dos repartos, el que figura en el autógrafo de El sembrar en buena tierra fue el primero que mereció atención crítica, concretamente por parte de Hugo A. Rennert, quien ofreció dos propuestas diferentes. El primer intento de Rennert por atribuir este reparto a una formación se encuentra en su libro de 1909 The Spanish Stage in the Time of Lope de Vega, donde identificó la compañía con la de Cristóbal Ortiz de Villazán (545-46) y dio los nombres de algunos de los representantes del reparto: Eugenia de Villegas, Francisco Muñoz de la Plaza, Antonio Ramos, Juan de Valdivieso y Escruela (365). Sin embargo, este hispanista no entró en detalle a la hora de justificar sus identificaciones ni ofreció ninguna razón documentada por la cual hubiera de atribuirse el reparto de El sembrar en buena tierra a la compañía de Cristóbal Ortiz de Villazán, más allá del hecho de que aparezca en dicho reparto el nombre de “Ortiz”.

En un artículo de 1930, el mismo Rennert volvió con más atención sobre este reparto. No sólo llevó a cabo nuevas identificaciones (Cristóbal Ortiz de Villazán, Lucía de Salcedo, Benito de Castro, Eugenia de Villegas, Antonio Ramos y Juan de Valdivieso), sino que sobre todo pasó a considerar que el reparto correspondía a la compañía del autor Hernán Sánchez de Vargas, atribución que justificaba con estas palabras: “poseemos datos bastantes para identificar esta compañía con la del célebre autor de comedias Hernán Sánchez de Vargas” (“Para el texto” 489). Estos “datos” que ofreció Rennert constituyen, en realidad, un compendio de todas las noticias que en aquel momento conocía de la actividad personal y profesional tanto de Sánchez de Vargas como de los otros actores del reparto que había identificado. Sin embargo, Rennert no explicó cómo esos datos demostrarían que el “Sánchez” que figura en el reparto de El sembrar en buena

tierra debe identificarse con el autor de comedias Sánchez de Vargas, salvo el hecho de que estaba activo en 1616 y había representado antes otras comedias de Lope. Pruebas, en definitiva, poco concluyentes.

Pese a todo, el prestigio de Rennert como estudioso de los actores y actrices del teatro barroco, unido a la dificultad que entraña en multitud de ocasiones la labor de identificar correctamente a los integrantes de un reparto, llevaron a que esta atribución de 1930 sentara cátedra. El hecho de que esta identificación se repitiera en la popularísima biografía sobre Lope de Castro y Rennert (217) contribuyó a que fuera asumida por todos aquellos investigadores que desde entonces se han interesado por la vida escénica de El sembrar en buena tierra. Así, se repite que Sánchez de Vargas estrenó esta comedia en Amezúa (369), Fichter (“Prólogo” 157), Presotto (“Hacia” 168; Le commedie 359), DICAT (Ferrer Valls) y Morrás y Tubau (1046), por citar los ejemplos más relevantes. La identificación de Rennert tuvo otra consecuencia: el reparto de Al pasar del arroyo, debido a su mencionada relación con el de El sembrar en buena tierra, se identificó automáticamente con la compañía de Hernán Sánchez de Vargas, como se ve en Fichter (“A Manuscript” 204; “Prólogo” 158-59), Morrás y Tubau (1046), y Zanusso y Laplana (651-52). En resumen, la bibliografía que hasta nuestros días se ha centrado en El sembrar en buena tierra y Al pasar del arroyo afirma unívocamente que estas dos comedias del Fénix fueron estrenadas por la compañía de Hernán Sánchez de Vargas en 1616, todo ello a partir de la propuesta hecha por Rennert en 1930.

Lo cierto es que esta tesis carece de fundamento sólido. El principal motivo para rechazar esta atribución es significativo por sí mismo: ninguno de los representantes que figuran en los repartos de estas dos comedias terminadas por Lope en enero de 1616 está documentado como miembro de la compañía de Sánchez de Vargas en dicha temporada teatral. Sólo la actriz Lucía

de Salcedo formó parte de esta formación, pero lo hizo meses más tarde, ya en la primavera de 1616, período que corresponde a una temporada teatral diferente. Sobre esto volveré más adelante. Un segundo motivo por el que debemos rechazar la atribución de Rennert radica en el hecho de que el actor apellidado Sánchez que participó en el estreno de El sembrar en buena tierra y Al pasar del arroyo ni siquiera es necesariamente Hernán Sánchez de Vargas. Como ya vio Fichter (“A Manuscript” 204), el “Sánchez” de los dos repartos representó papeles de gracioso en las dos comedias de Lope. Sin embargo, Hernán Sánchez de Vargas se especializó en interpretar papeles principales de carácter no cómico, según la información actualmente disponible: es probable que en 1610 representara el papel del rey Asuero en la comedia lopesca La bella Ester (por tanto, un papel de barba) y que en 1611 representara el papel de príncipe protagonista en el drama religioso Barlaán y Josafat (Ferrer Valls). Es más, sabemos que en 1619 Sánchez de Vargas contrató al actor Pedro García de Salinas durante dos años para que representara papeles de gracioso en su compañía (Ferrer Valls), lo que apoyaría la idea de que Sánchez de Vargas no representaba este tipo de personajes y necesitaba contar en su formación con un actor especializado en los papeles cómicos principales.

Mi tercer y principal argumento en contra de la propuesta de Rennert es que actualmente contamos con nuevos datos que permiten identificar correctamente a la compañía que estrenó El sembrar en buena tierra y Al pasar del arroyo a partir de una base documental sólida: se trata en realidad de la formación encabezada por el autor Alonso de Riquelme. Así lo demuestran dos fuentes diferentes: la lista de integrantes de la compañía de Riquelme que representó en las fiestas del Corpus de Toledo (Ferrer Valls), fechada en abril de 1615; y el reparto que figura en una copia manuscrita de la comedia de Lope El príncipe perfecto (primera parte), también

perteneciente sin dudas a la compañía de Alonso de Riquelme y que se ha fechado en el bienio 1615-1616 (Greer; García-Reidy “Competencia”). Incluyo a continuación esta lista y el reparto:

<u>Lista para el Corpus de 1615</u>	<u>Reparto de “El príncipe perfecto (1ª parte)”</u>
Cristóbal Ortiz	Ortiz
Melchor de Herrera	Herrera
Francisco de Plaza	Plaza
Antonio de Prado	Ramos
Antonio Ramos	Ordóñez
Diego Ordóñez	Rubia
Martín de la Rubia	Sánchez
Sánchez Carreta	Felipe
Felipe Conte de Montoya	Escru.
Juan de Escurigüela	Castro
Pedro Castro	Benito
Eugenia de Villegas y Ramos	Valdivielso
Ana María de Ribero	Bartolomé
Ana María Vaca	Tiranos
Francisca de San Miguel	Ledesma
Francisca Guevara	Granados
Catalina de Valcázar	

El cotejo entre estos dos listados y los repartos de El sembrar en buena tierra y Al pasar del arroyo antes reproducidos pone de manifiesto la estrechísima vinculación entre todos ellos, lo que sólo puede explicarse por el hecho de que se refieren a la misma compañía: concretamente, a

la que tenía Alonso de Riquelme durante la temporada teatral de 1615-1616. A partir de estos nuevos datos podemos identificar con claridad y con fundamento documental a prácticamente todos los integrantes de los repartos de El sembrar en buena tierra y Al pasar del arroyo. Se trataría de Cristóbal Ortiz de Villazán, Melchor de Herrera, Francisco de Plaza, Antonio Ramos, Jerónimo Sánchez Carreta, Juan de Escorigüela, Benito de Castro, Juan de Valdivieso, tal vez Miguel Ramírez,<sup>4</sup> Eugenia de Villegas y Ramos, Lucía de Salcedo,<sup>5</sup> Ana María Vaca, Catalina de Valcázar (esposa de Riquelme y, por consiguiente, “la autora” mencionada en el reparto de Al pasar del arroyo) y la esposa de un actor apellidado Bautista, que no he podido identificar.<sup>6</sup> Las ligeras diferencias entre estos cuatro listados responden al hecho—completamente normal en la época—de que no siempre todos los actores de una formación participaban en cada una de las representaciones que llevaba a cabo, así como al hecho de que a lo largo de la temporada podía haber ligeros ajustes respecto a los integrantes de la formación, con altas o bajas puntuales.<sup>7</sup> Por ejemplo, cabe señalar cómo Alonso de Riquelme, el autor de la compañía, no aparece en ninguno de los repartos que figuran en El sembrar en buena tierra, Al pasar del arroyo y El príncipe perfecto (primera parte), sin que esta ausencia de Riquelme signifique que no representara con su compañía durante la temporada 1615-1616.<sup>8</sup>

Al aclarar de manera definitiva la identidad de la compañía que estrenó El sembrar en buena tierra y Al pasar del arroyo, ahora podemos comprender mejor la actividad profesional de Lope a finales de 1615 y principios de 1616, período que se confirma como especialmente fructífero para las relaciones laborales entre el Fénix y Alonso de Riquelme. Agustín de la Granja ha dedicado páginas fundamentales a ilustrar la estrecha colaboración que desde 1606 y durante más de una década tuvieron estos dos hombres de teatro, y a ellas remito. Recordaré sólo cómo en diciembre de 1614 Lope escribió una carta al duque de Sessa en la que expresaba su



negativa a venderle comedias a Hernán Sánchez de Vargas por ciertas pesadumbres que había tenido con él y cómo quería, en cambio, favorecer a su amigo Riquelme (Vega, Epistolario 217-18). Si bien este enfado de Lope con Sánchez de Vargas no duró mucho y el dramaturgo le vendió algunas comedias en 1615,<sup>9</sup> al eliminar El sembrar en buena tierra y Al pasar del arroyo de su repertorio se reduce su importancia como cliente del Fénix en esa temporada teatral. En cambio, al recuperarse estas dos comedias para Riquelme vemos hasta qué punto Lope colaboró de manera significativa con su amigo hacia 1615-1616. La documentación muestra que en diciembre de 1614 Riquelme estrenó una comedia de Lope hoy perdida, titulada La historia del gran Capitán (Vega, Epistolario 217-18), y recibió del Fénix el manuscrito de El príncipe perfecto (primera parte), que estrenaría a principios de 1615 (Greer; García-Reidy “Competencia”). En la primavera de 1615 probablemente compuso Lope el auto El labrador de la Mancha para que Riquelme lo representara en las fiestas del Corpus de Toledo de ese año, según la hipótesis de Agustín de la Granja (68), y tal vez por esta época también estrenó La Arcadia, que Morley y Bruerton (286) consideran probablemente de 1615. En el tramo final de esta temporada teatral podemos observar una laboriosa actividad literaria de Lope en relación con esta compañía. Entre noviembre de 1615 y el 16 de febrero de 1616, final de la temporada, el dramaturgo madrileño compuso al menos cuatro comedias que ahora sabemos que estuvieron destinadas a la compañía de Riquelme: Los ramilletes de Madrid, que Lope terminó de escribir entre mediados de noviembre y el 12 de diciembre de 1616 (Morley y Bruerton 93); El sembrar en buena tierra, que terminó el 9 de enero de 1616; la segunda parte de El príncipe perfecto, que terminó el 16 de enero de 1616 (La Barrera 163), y Al pasar del arroyo, que terminó el 29 de enero de 1616. Especialmente frenético fue el ritmo de trabajo de Lope en ese mes de enero, cuando concluyó una comedia nueva aproximadamente cada dos semanas.<sup>10</sup> Riquelme sin duda

hubo de estar muy agradecido a Lope, pues tal cantidad de comedias nuevas contribuirían a atraer al público y conseguir ingresos para su formación.<sup>11</sup> Riquelme, por su parte, no dudó en ayudar a Lope poco tiempo después cuando éste se embarcó en una peculiar empresa editorial: como han estudiado Giuliani y Pineda (18-19), en 1616 Lope preparó su propia edición de su Parte VI de comedias (cuya princeps había salido en Madrid en 1615), para la cual utilizó al menos cuatro de sus manuscritos originales que obraban en poder de Riquelme.

Todas estas noticias representan el último gran momento de la relación profesional entre Lope de Vega y Alonso de Riquelme, pues a partir de 1616 el ritmo de colaboración entre los dos se reduciría al dejar de venderle el Fénix tantas comedias, probablemente porque otras compañías tenían mayor tirón entre el público. De hecho, después de 1616 la única noticia que tenemos con seguridad de una comedia de Lope que estrenara la compañía de Riquelme data de 1619, cuando representó Querer la propia desdicha (Ferrer Valls). Aunque no pueda descartarse que entre 1616 y 1619 representara alguna otra comedia de Lope hoy no documentada, la atribución del estreno de El sembrar en buena tierra y Al pasar del arroyo a la compañía de Riquelme nos permite percibir hasta qué punto Lope favoreció a su amigo al final de la etapa de mayor colaboración entre los dos. Más aún, la corrección de la atribución de los dos repartos tiene otra consecuencia: ofrecer nuevas perspectivas en un episodio de la vida amorosa de Lope sobre el que todavía planean bastantes interrogantes: el de la relación del Fénix con la actriz Lucía de Salcedo y Olea. A ello dedicaré las siguientes páginas.

### **Los amores de Lope con ‘la Loca’: 1615-1616**

Es relativamente poco lo que sabemos acerca de los amores que hubo entre Lope de Vega y la actriz Lucía de Salcedo, apodada ‘la Loca’. Las páginas más completas sobre esta relación siguen siendo las escritas por Amezúa (353-92) hace más de setenta años al publicar el epistolario de Lope, pues las cartas del Fénix son los únicos documentos que arrojan alguna luz directa acerca de este romance. La información sobre Lucía de Salcedo es más bien limitada, como refleja el registro de esta actriz que figura en DICAT (Ferrer Valls), la fuente más actualizada de la que disponemos actualmente. Debido a esta parquedad de datos, en ocasiones los biógrafos del Fénix se han dejado llevar por la imaginación en vez de ceñirse a la información documentada. Hasta la fecha se asumía que Lucía trabajó en la compañía de Hernán Sánchez de Vargas durante 1615 y 1616 a partir de su presencia en los repartos de El sembrar en buena tierra y Al pasar del arroyo, por lo que ciertos detalles de la relación entre esta actriz y Lope se han interpretado con este dato erróneo en mente. El que ahora podamos situar la actividad profesional de Lucía durante la temporada teatral de 1615-1616 en la compañía de Alonso de Riquelme nos ayuda a entender mejor ciertas decisiones y desplazamientos geográficos de Lope en esos años.

No sabemos con seguridad cuándo comenzaron los amores entre Lope y Lucía de Salcedo. Amezúa (365) y con él McGrady (430) sitúan los inicios de esta relación en algún momento de la segunda mitad de 1613, después de la muerte de la segunda esposa de Lope de Vega en agosto de ese año. Por su parte, Florencio Martínez sitúa su comienzo “a fines de 1614” (337), Pedraza Jiménez (32) lo hace hacia 1615 y Varga (270) confusamente se pregunta si los amores de Lope y Lucía comenzaron en enero de 1616. Lo cierto es que el dramaturgo y la actriz se conocían al menos desde 1608, cuando está documentado que Lucía formaba parte de la compañía de Alonso de Riquelme junto con su marido, Jerónimo de Huarte, formación en la que siguió hasta marzo

de 1610 (Ferrer Valls). Son años en los que Lope ya tenía una activa relación profesional con Riquelme (García Reidy, Musas rameras 124), por lo que sólo es lógico suponer que el dramaturgo se relacionaría con Lucía y su marido en cuanto miembros de la formación. Desde que Lucía abandonó la compañía de Riquelme hacia marzo de 1610 y hasta el año 1615 hay un vacío documental en la vida de la actriz. Es precisamente en abril de 1615 cuando encontramos el primer eco de la relación entre Lope y Lucía en el epistolario del Fénix, por lo que es difícil precisar con exactitud el momento en que empezaron los amores entre los dos. Hay que tener en cuenta también que en los años inmediatamente anteriores Lope había mantenido una estrecha relación con la actriz Jerónima de Burgos, que se enfrió hacia otoño de 1614 (De Salvo 150). Me inclino, pues, a pensar que la relación sentimental entre Lope y Lucía pudo comenzar hacia finales de 1614 y principios de 1615, cuando probablemente coincidieron en Madrid.<sup>12</sup>

Hasta la fecha, la crítica pensaba que los inicios de estos amores se dieron con Lucía de Salcedo siendo miembro de la compañía de Hernán Sánchez de Vargas, motivo por el que Lope habría decidido vender algunas de sus comedias a este autor en 1615, como afirman Arellano y Matas (126). Sería el caso, por ejemplo, de El galán de la Membrilla, terminada en abril (Marín y Rugg 77-79) y que sabemos que estrenó esta compañía. Pero como he mostrado en la primera parte de este artículo, en la temporada teatral de 1615 Lucía de Salcedo está documentada en realidad como integrante de la formación de Alonso de Riquelme. Además, aunque es cierto que en ocasiones Lope vendió comedias a las compañías en las que representaban actrices que eran sus amantes, el dramaturgo madrileño era ante todo un profesional que obtenía rendimiento económico de su pluma y al que le interesaba que le compraran sus obras las mejores formaciones de cada momento: es decir, que sus decisiones acerca de a qué compañías vendía sus comedias estaban motivadas fundamentalmente por motivos profesionales. De hecho, la

relación laboral de Lope con la compañía de Sánchez de Vargas comenzó al menos hacia 1610 (García Reidy, Musas rameras 124), por lo que la supuesta presencia de Lucía de Salcedo en su compañía no es ni siquiera razón necesaria para que el Fénix vendiera comedias a este autor en 1615.

Sabemos por una carta de finales de abril de 1615 que Lope marchó en ese mes de Madrid a Toledo, donde permaneció hasta finales de junio. El pretexto inicial de su viaje fue el de asistir a un auto de fe, pero el verdadero motivo de su ida de Toledo se lo confesó Lope al duque de Sessa en una carta más tardía, fechada el 9 de junio:

Yo, señor excelentísimo, llegué aquí huyendo de las ocasiones en que la lengua de una mujer favorecida infame puede poner un hombre de mi hábito; y respondiendo también a la objeción tácita de que no se huye bien del peligro acercándose a él, como yo arriba reprehendo, digo que siendo, como fue, testimonio, no le puede correr mi conciencia, aunque no quede libre mi reputación, pero en confianza de que los que me conocen están desengañados quise huir del mayor mal, aunque diese de ojos en el que era menos. (Vega, Epistolario 189-90)<sup>13</sup>

McGrady (428-32) ha mostrado cómo esta “mujer favorecida infame” no era otra que la actriz Jerónima de Burgos, con quien el Fénix había tenido una estrecha relación en los años precedentes (De Salvo), y que fueron probablemente los celos que sufrió Jerónima al ver a Lope enamorado de Lucía de Salcedo los que motivaron las difamaciones que durante una temporada dirigió contra el Fénix (McGrady 432-35). Nicolás Marín sospechó que uno de los motivos por los que Lope huyó a la ciudad imperial en abril de 1615 fue porque allí se encontraba Lucía de

Salcedo (Vega, Cartas 141), idea que también han barajado McGrady (433) y, más recientemente, Florencio Martínez (337, 341). A la vista de los nuevos datos que se derivan de la correcta identificación de los repartos de El sembrar en buena tierra y Al pasar del arroyo, parece que el Fénix eligió Toledo para alejarse de Jerónima de Burgos porque allí se encontraba Lucía de Salcedo, el “peligro” al que dice acercarse Lope en la citada carta al Duque. Apoya esta idea el hecho de que entre abril y junio de 1615 se hallaba en Toledo la compañía de Riquelme, que estuvo representando ahí durante al menos hasta las fiestas del Corpus. La compañía de Hernán Sánchez de Vargas, en cambio, siguió en Madrid durante esos meses de estancia toledana de Lope (Ferrer Valls). Por tanto, el marchar Lope a Toledo a finales de abril de 1615 significaba estar con Lucía de Salcedo, lo que supone el primer indicio de que esta actriz pudo formar parte de la compañía de Riquelme por esa fecha.<sup>14</sup>

Terminadas las fiestas sacramentales de 1615, marchó la compañía de Riquelme a Madrid, donde pasó el verano. Lo confirma un documento notarial de la época (Ferrer Valls) y una carta de Lope dirigida al duque de Sessa en algún momento de ese estío (Vega, Epistolario 204). Es precisamente durante este verano cuando tiene lugar el período más álgido del romance entre Lope y Lucía, el cual contó con la bendición y curiosidad del Duque de Sessa: “De La Loca hay lo que dije a V.E., que es tan gran príncipe, que me abre mil puertas para saber mi ánimo” (Vega, Epistolario 199) escribió el Fénix a su señor en julio de 1615. También de este verano hay que fechar una carta que Amezúa dató erróneamente en la primavera de 1616 y en el que se menciona un encuentro de Lope con Lucía.<sup>15</sup> Así invita a pensar la cariñosa mención de la amante, que encaja perfectamente con el estado del romance entre los amantes durante ese verano y la alusión al “excesivo calor”.<sup>16</sup>

Señor, yo no tuve culpa de faltar anoche, pues aguardé hasta las once, y desconfiado, me fui a pasar tan excesivo calor con una Loca en el umbral de su puerta, por donde no pasó vuestra excelencia, siendo forzoso para ir al Prado, porque hasta la una me estuve haciendo ojos, aunque, cuando volví, me advirtieron en la posada de que Gonzalo me venía a buscar. (Vega, Epistolario 238)

No sorprende por ello que durante este verano Jerónima de Burgos siguiera criticando a Lope e intentara enemistarlo con el mismo duque de Sessa, tal y como relata con cierta extensión el dramaturgo en una carta escrita el 25 y 26 de julio (Vega, Epistolario 206). Ese estío no fue sólo un verano de amor para el Fénix, pues también estuvo atento a sus negocios. El 27 de julio marchó a Ávila para conseguir que se le concediera una capellanía de la iglesia de San Segundo fundada por el obispo don Jerónimo Manrique de Lara, a quien Lope había servido en su juventud. El dramaturgo madrileño explica en una carta al duque de Sessa que inicialmente su intención había sido la de estar en Ávila sólo un par de días (“Yo salí con ánimo de estar en Ávila dos días, que con cuatro del camino fueran seis,” Vega, Epistolario 209), pero que los trámites para conseguir la capellanía le habían retrasado en dicha ciudad durante unas semanas. Cuando finalmente regresó a Madrid lo hizo a través de Segovia, donde coincidió con el autor Hernán Sánchez de Vargas y escribió para él la comedia El mayor imposible. Algunos biógrafos han afirmado que el Fénix acudió a Segovia explícitamente con intención de trabajar con la compañía de Hernán Sánchez (Astrana Marín 177-78) y quizá motivado por que estuviera en esta compañía Lucía de Salcedo, como han pensado Florencio Martínez (342) y Rodríguez Felder (98). Sin embargo, esto se fundamenta en la idea errónea de que Lucía era actriz en la compañía de Sánchez de Vargas en esa fecha, cosa que ahora sabemos que no era así. Además, el pasaje de

la carta de Lope al Duque de Sessa que documenta este paso por Segovia no se ajusta a la imagen de un dramaturgo deseoso de acudir a esta ciudad para trabajar con Sánchez de Vargas y estar con Lucía:

Luego, por no volver por las Navas y el Escorial, que es desesperado camino, dimos Álvaro López y yo en venir por Segovia, donde truchas y Sánchez nos hicieron detener hasta acabar El mayor imposible, que así se llama una comedia que le escribí, si no lo fue el poderlo hacer con la mayor cantidad de pulgas que desde las plagas de Egipto ha visto el mundo. (Vega, Epistolario 209)

Destacaré sólo cómo Lope tomó el camino de regreso por Segovia debido a la necesidad y no por deseo expreso, al tratarse de mejor ruta a Madrid que por El Escorial. Además, Lope no muestra gran alegría por tener que detenerse en Segovia y escribir El mayor imposible, a pesar de las “truchas” (es decir, prostitutas) de la ciudad. A la luz de lo que he presentado en las páginas anteriores no puede seguir pensándose que Lucía de Salcedo era una de estas “truchas”; la actriz seguía representando en Madrid en esas fechas como integrante de la compañía de Alonso de Riquelme. De ahí que podamos suponer que Lope tendría cierto deseo de regresar a Madrid y reencontrarse con su amada: fueron sus intereses económicos (la capellanía en Ávila; el dinero que le pagó Sánchez de Vargas por escribirle El mayor imposible) los que le llevaron a estar alejado de Lucía en estas fechas.

Algo similar sucedió en relación con el viaje que Lope llevó a cabo en octubre de 1615 a la frontera con Francia en calidad de capellán del duque de Sessa, quien formó parte de la comitiva regia que viajó hasta Burgos para llevar a cabo un doble intercambio político-nupcial: las bodas



entre el príncipe Felipe y su hermana Ana, por un lado, y la princesa Isabel de Borbón y el príncipe francés, el futuro Luis XIII, por el otro. Los pormenores de este viaje son conocidos y no los repetiré aquí.<sup>17</sup> Me interesa tan sólo señalar cómo, tras los desposorios en Burgos y el intercambio de parejas en el Bidasoa, Lope adelantó su regreso a Madrid y abandonó la comitiva, que no volvería hasta el 10 de diciembre. A finales de noviembre el Fénix ya estaba en la villa y corte, y desde allí escribió un par de cartas al duque de Sessa—quien se quedó con la comitiva hasta el final—para mantenerle al tanto de las novedades capitalinas. Algún motivo hubo de llevar al Fénix a dejar atrás a los reyes, el duque de Lerma y algunos de los nobles más influyentes, una importantísima oportunidad para que un escritor como Lope se promocionase con vistas a beneficiarse de las dinámicas de mecenazgo. Creo que una conjetura verosímil es suponer que una de las razones es porque quería regresar junto a Lucía de Salcedo, quien durante octubre y noviembre permaneció en Madrid representando con el resto de la compañía de Riquelme.

Es más, parece que la compañía de Hernán Sánchez de Vargas participó en algunos de los festejos que el Duque de Lerma organizó para la comitiva durante el viaje.<sup>18</sup> De haber estado la actriz Lucía de Salcedo en esa compañía, como se venía repitiendo hasta ahora, a Lope probablemente no le hubiera importado seguir con la comitiva para así estar cerca tanto de Lucía como de lo más granado de las esferas del poder. Ahora sabemos que el interés amoroso del Fénix no se encontraba en Burgos y Lerma, sino en Madrid.

Es en este momento, desde finales de noviembre de 1615, cuando la biografía de Lope entronca con toda la información expuesta en la primera parte de este artículo. Al poco de volver a Madrid, el Fénix terminó de escribir su comedia Los ramilletes de Madrid, donde evocó ciertos eventos del viaje y festejos por las dobles bodas reales (Wright). Todo indica que esta comedia

fue ensayada y estrenada por la compañía de Alonso de Riquelme al regreso de los reyes a la corte en diciembre, y que es la obra a la que se refiere Lope en una carta del 12 de diciembre: “Yo he escrito una comedia de amores, en que hago una relación sucinta de la jornada; ya la estudian; no sé lo que será: todo lo temo” (Vega, Epistolario 215). En este inicio del invierno la estrecha relación entre el dramaturgo madrileño y su amigo Riquelme es evidente: dos cartas del 23 y 24 de diciembre de 1615 revelan que Lope llevó ocho músicos y bailarines de la compañía de Riquelme a la congregación del Caballero de Gracia, a la que pertenecía el Fénix, para que hicieran “la música y bailes de Riquelme al Caballero [de] Gracia” en la fiesta de la Nochebuena (Vega, Epistolario 220). Tal y como he señalado anteriormente, ahora sabemos que en esas semanas de fin de año Lope estaría atareado escribiendo comedias para que Riquelme dispusiera de ellas en la recta final de la temporada teatral, comedias que fue terminando a lo largo de enero de 1616: El sembrar en buena tierra, la segunda parte de El príncipe perfecto y Al pasar del arroyo.

El epistolario de Lope guarda silencio en lo tocante a su relación con Lucía ‘la Loca’ en esta época, pero podemos suponer que los dos amantes seguirían disfrutando de su relación, especialmente con el contacto constante entre Lope y la compañía de Riquelme. La temporada teatral terminó el 16 de febrero de 1616, a lo que siguió el período de Cuaresma y de Semana Santa, época en la que los autores de compañías aprovechaban para hacer cambios en sus formaciones con vistas a iniciar la siguiente temporada teatral, que comenzó ese año el 4 de abril.<sup>19</sup> Es en ese momento cuando Lucía de Salcedo abandonaría la compañía de Alonso de Riquelme para entrar—esta vez sí—en la formación de Hernán Sánchez de Vargas. Poco después de que se reanudara la actividad teatral ese mes de abril, Lope y Lucía tuvieron que separarse por las obligaciones profesionales de la actriz, quien marchó con el resto de la compañía de Sánchez

de Vargas a representar en Aragón (Ferrer Valls). A partir de este momento se inician los episodios más icónicos de la relación amorosa entre Lope y Lucía: el contacto epistolar entre los dos mientras la actriz representaba lejos de Madrid, la ida precipitada del dramaturgo madrileño a Valencia en junio para encontrarse ahí con Lucía, el distanciamiento entre los dos amantes, provocado al conocer Lope a Marta de Nevares en septiembre de ese año, y la tormentosa ruptura con Lucía, quien causaría diversos quebraderos de cabeza al dramaturgo al acosarlo durante esos meses otoñales. Son todos ellos episodios bien conocidos y en los que no me adentraré.

En conclusión, los manuscritos de El sembrar en buena tierra y Al pasar del arroyo son dos documentos dentro del amplísimo conjunto de materiales que conservamos para reconstruir y entender las actividades de Lope de Vega. Los dos repartos presentes en los manuscritos no habían recibido mayor detenimiento desde la labor llevada a cabo por Rennert en el primer tercio del siglo XX, pero una nueva mirada a estos repartos bajo el prisma de la documentación actualmente existente nos obliga a corregir una identificación repetida durante los últimos ochenta años. Como consecuencia, ahora tenemos una idea más certera de la estrecha relación profesional que hubo entre Lope de Vega y Alonso de Riquelme entre el final de 1615 y el inicio de 1616, y debemos relativizar la importancia de Hernán Sánchez de Vargas como cliente del Fénix en esa misma época. De los manuscritos a los actores, y de los representantes a unos amores teatrales: los de Lope y Lucía de Salcedo ‘la Loca’, que adquieren luz renovada en sus inicios gracias a la información que se deriva de la nueva lectura de los repartos. Al situar a esta actriz no en la compañía de Sánchez de Vargas en la temporada de 1615-1616, sino en la compañía de Alonso de Riquelme, podemos contextualizar ciertas acciones del Fénix entre la primavera y el invierno de 1615. Los repartos presentes en los manuscritos de El sembrar en

buena tierra y Al pasar del arroyo constituyen así no sólo testimonios de una práctica teatral, sino que indirectamente nos permiten entender con mejor fundamento algunos episodios de la biografía profesional y personal del Fénix de los Ingenios.

## NOTAS

1. Este artículo se ha beneficiado de mi participación en los proyectos de investigación financiados por el MINECO con las referencias CSD2009-00033, FFI2011-23549 y FFI2012-35950, así como en el proyecto *Manos Teatrales: An Experiment in CyberPaleography*, dirigido por Margaret R. Greer.

2 A lo que cabe sumar un renovado interés por biografías de Lope, como atestiguan, con diversos grados de satisfacción crítica y lectora, los libros de Varga, Pedraza Jiménez, Rodríguez Felder, Arellano y Matas, y Florencio Martínez, entre otros.

3 La lectura de este nombre no está nada clara en el manuscrito. Rennert leyó “Ra”, como abreviatura de “Ramón” (Spanish 365; “Para el texto” 489); Fichter (“Introduction” 39) y DICAT (Ferrer Valls) consideran ilegible el nombre. Una posible interpretación es que el nombre sea el de “Rz”, es decir, “Ramírez”, pero se trata de una mera conjetura a partir de unos trazos de muy difícil lectura.

4 Si el nombre del actor presente en el reparto de El sembrar en buena tierra de muy difícil lectura es efectivamente “Ramírez”.

5 Aunque en el reparto de Al pasar del arroyo figura una actriz con el nombre de “Luisa”, probablemente se trate de un error por “Lucía”, como propuso en su día Fichter (“A Manuscript” 204) y aceptan Zanusso y Laplana (650) a partir del hecho de que en DICAT (Ferrer Valls) figura otro documento de la época en que Lucía de Salcedo aparece por error como Luisa de Salcedo. Estoy de acuerdo con esta hipótesis.

6 Quizá se tratara de Juan Bautista de Alarcón y Ana Muñoz, activos hacia 1616, o incluso de Juan Bautista Rosales y su esposa, aunque las lagunas en la documentación impiden hacer una identificación fundamentada.

7 Esta opción es muy plausible sobre todo si tenemos en cuenta que entre la lista de la compañía de Riquelme para las fiestas del Corpus de 1615 y los repartos de El sembrar en buena tierra y Al pasar del arroyo transcurrieron nueve meses, prácticamente la totalidad de la temporada teatral (que abarcó desde el 20 de abril de 1616 al 16 de febrero de 1616).

8 Parece que por estos años Riquelme interpretaba en ocasiones papeles secundarios, quizá por cuestiones de edad o por contar con una formación lo suficientemente potente como para poder centrarse él en la gestión de la compañía y no en representar. Por ejemplo, Riquelme hizo de “pastor” en el estreno de la comedia de Lope La buena guarda en 1610 (Ferrer Valls). De ahí que en 1615-1616 Riquelme tuviera en su compañía a actores especializados en papeles tan fundamentales como el de primer galán (el caso de Cristóbal Ortiz de Villazán) o el de gracioso (el caso de Sánchez Carreta).

9 Tenemos noticia de que Sánchez de Vargas representó El galán de la Membrilla, que Lope terminó de escribir el 20 de abril de 1615 (Marín y Rugg 77-79), y por una carta de Lope fechada en agosto de ese mismo año sabemos que el dramaturgo madrileño le escribió la comedia El mayor imposible (Vega, Epistolario 209). Sobre esto volveré un poco más adelante.

10 Se trata de un ritmo de trabajo elevado incluso para el Fénix, quien promedió la composición de una comedia cada cuatro semanas a lo largo de gran parte de su vida profesional (García Reidy, Musas rameras 174). A pesar de ello, sabemos que, cuando la ocasión lo requería, podía escribir comedias con mayor rapidez.

11 Tal era el valor de las comedias de Lope en estos años que otras compañías no dudaban en obtener copias de manera ilegal: Antonio Granados consiguió subrepticamente cuatro comedias lopescas del repertorio de Riquelme hacia 1615-1616, pues Riquelme le llevó a juicio por ello a finales de 1616 (Ferrer Valls), y es posible que Jerónimo Sánchez también consiguiera

ilegalmente la copia de El sembrar en buena tierra que usó para representar esta comedia en 1617 (Ferrer Valls).

12 Nada se sabe de la actividad del marido de Lucía de Salcedo, Jerónimo de Huarte, más allá de 1608 (Ferrer Valls). Podría pensarse, a modo de hipótesis, que este actor falleció entre esta fecha y el momento en que Lope y Lucía iniciaron su relación.

13 A lo largo de este artículo modernizo todos los pasajes provenientes del epistolario de Lope.

14 En el mencionado listado de abril de 1615 con los miembros de la compañía de Riquelme no figura el nombre de Lucía aunque esto no implica que no formara parte de la compañía en ese momento (o bien se incorporó a la compañía muy poco después).

15 Marín López (406) ya propuso datar esta carta en el verano de 1615 por una mención que se hace en ella a Flora, nombre poético de una dama con la que el Duque de Sessa tuvo una relación ese estío. Agradezco a Carlos Peña Nieto, quien actualmente está editando y estudiando el epistolario de Lope de Vega, los detallados comentarios que me hizo sobre la datación de esta carta y del resto de epístolas vinculadas a la relación de Lope con Lucía.

16 En otra carta que Amezúa sitúa en julio o agosto de 1615 Lope alude al “calor excesivo” (Vega, Epistolario 200) de ese verano en Madrid.

17 Un resumen de los datos esenciales del viaje puede verse en La Barrera (164-67).

18 Así invita a pensarlo una orden de pago dada en Lerma el 27 de noviembre de 1615 por siete comedias que había representado la compañía de Sánchez de Vargas, así como la presencia del pago de una ayuda de costa a “Sánchez, representante” en el Libro de caja de las cuentas del recibimiento y casamiento del futuro rey Felipe IV en Burgos, ayuda que corrió a cargo del ayuntamiento de Burgos el 12 de diciembre del mismo año (Ferrer Valls).

19 Probablemente a este período primaveral pertenece una carta que Amezúa situó en la primavera o verano de 1616, pues en ella Lope solicitaba al de Sessa una ventana desde donde ver los toros en compañía de Lucía: “mande enviarnos a decir dónde será esta ventana; que ha de llevar una vecina que vuestra excelencia conoce, loca y bien entendida, limpia y no mala para mientras salen las guitarras” (Vega, Epistolario 239). La carta no puede ser más tardía que de abril de ese año, cuando Lucía se marchó de Madrid, como enseguida se verá.



## OBRAS CITADAS

- Amezúa, Agustín G. de, Lope de Vega en sus cartas. Introducción al Epistolario de Lope de Vega Carpio. Vol. 2. Madrid: Escelicer, 1940.
- Arellano, Ignacio, y Carlos Matas. Vida y obra de Lope de Vega. Madrid: Homo Legens, 2011.
- Astrana Marín, Luis. Vida azarosa de Lope de Vega. Barcelona: Editorial Juventud, 1941.
- Castro, Américo, y Hugo A. Rennert. Vida de Lope de Vega (1562-1635). Salamanca: Anaya, 1968.
- De Salvo, Mimma. "Notas sobre Lope de Vega y Jerónima de Burgos: un estado de la cuestión." Cuadernos de Filología. Anejo L (2002): 141-56.
- Ferrer Valls, Teresa et al. Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español. DICAT. Kassel: Reichenberger, 2008.
- Fichter, William L. "A Manuscript Copy of the Lost Autograph of Lope de Vega's Al pasar del arroyo." Hispanic Review 3.3 (1935): 202-18.
- . Introduction. El sembrar en buena tierra, de Lope de Vega. A Critical and Annotated Edition of the Autograph Manuscript. New York: Modern Language Association of America, 1944. 1-34.
- Florencio Martínez, José. Biografía de Lope de Vega. 1562-1635 (un friso literario sobre el Siglo de Oro). Segunda edición revisada y ampliada. Barcelona: PPU, 2012.
- García Lorenzo, Luciano, ed. Teatros y vida teatral en el Siglo de Oro a través de las fuentes documentales. London: Tamesis, 1991.
- García Reidy, Alejandro. "¿Competencia o colaboración? Memoriones, copistas y actores en un manuscrito de El príncipe perfecto (primera parte)." El patrimonio del teatro clásico

- español: actualidad y perspectivas. Homenaje a Francisco Ruiz Ramón. Eds. Germán Vega García-Luengos, Héctor Urzáiz and Pedro Conde. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2015. 381-89.
- . Las musas rameras. Oficio dramático y conciencia profesional en Lope de Vega. Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert, 2013.
- García Santo-Tomás, Enrique. "Lope de Vega and the Arts of the Nation." Modern Philology 111.2 (2013): 329-37.
- Giuliani, Luigi, y Victoria Pineda. "La Sexta parte: historia editorial." Comedias de Lope de Vega. Parte VI. Coord. Luigi Giuliani y Victoria Pineda. Vol. 1. Lérida: Milenio, 2005. 7-53.
- Granja, Agustín de la. "Lope de Vega, Alonso de Riquelme y las fiestas del Corpus: 1606-1616" El mundo del teatro español en su Siglo de Oro: Ensayos dedicados a John E. Varey. Ed. José María Ruano de la Haza. Ottawa: Dovehouse Editions, 1989. 57-79.
- Greer, Margaret R., dir. Manos. Web. 5 Oct. 2015. <manos.net>.
- La Barrera, Cayetano Alberto de. Nueva biografía de Lope de Vega. Madrid: Atlas, 1973.
- Marín, Diego, y Evelyn Rugg. Introducción. El galán de la Membrilla. De Lope de Vega. Madrid: Real Academia Española, 1962. 11-81.
- Marín López, Nicolás. Estudios Literarios sobre el Siglo de Oro. Ed. póstuma Agustín de la Granja. Granada: Universidad de Granada, 1988.
- McGrady, Donald. "Notes on Jerónima de Burgos in the Life and Work of Lope de Vega." Hispanic Review 40.4 (1972): 428-41.
- Morley, S. Griswold, y Courtney Bruerton. Cronología de las comedias de Lope de Vega. Versión española de María Rosa Cartes. Madrid: Gredos, 1968.

- Morrás, María, y Xavier Tubau. Prólogo. El sembrar en buena tierra. De Lope de Vega. Comedias de Lope de Vega. Parte X. Coords. María Morrás y Ramón Valdés. Vol. 2. Lérica: Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, 2010. 1045-68.
- Pedraza Jiménez, Felipe B. Lope de Vega: Pasiones, obra y fortuna del “monstruo de naturaleza”. Madrid: Edaf, 2009.
- Presotto, Marco. “Hacia la producción del texto-espectáculo en las comedias autógrafas de Lope.” Anuario de Lope de Vega 3 (1997): 153-68.
- . Le commedie autografe di Lope de Vega. Kassel: Reichenberger, 2001.
- Rennert, Hugo A. The Spanish Stage in the Time of Lope de Vega. New York: The Hispanic Society of America, 1909.
- . “Para el texto de la comedia El sembrar en buena tierra.” Estudios eruditos ‘in Memoriam’ de Adolfo Bonilla y San Martín. Vol. 2. Madrid: Universidad Central, 1930. 479-94.
- Rodríguez Felder, Luis Hernán. El magnífico amante. Los turbulentos y apasionados amores de Lope de Vega. Buenos Aires: Proyecto Larsen, 2011.
- Samson, Alexander, and Jonathan Thacker. “Introduction: Lope’s Life and Work.” A Companion to Lope de Vega. Ed. Alexander Samson and Jonathan Thacker. Woodbridge: Tamesis, 2008. 1-12.
- Sliwa, Krzysztof. Cartas, documentos y escrituras del Dr. Frey Lope Félix de Vega Carpio (1562-1635). 2 vols. Newark (Del.): Juan de la Cuesta, 2007.
- . Cartas, documentos y escrituras de Pedro Calderón de la Barca. Valencia: Universitat de València, 2008.
- Varga, Suzanne. Lope de Vega. Paris: Biographies littéraires, 2002.
- Vega, Lope de. Al pasar del arroyo. 1616. MS, Melbury House, London.

---. Cartas. Ed. Nicolás Marín. Madrid: Castalia, 1985.

---. Epistolario de Lope de Vega Carpio. Ed. Agustín G. de Amezúa. Vol 3. Madrid: Real Academia Española, 1989.

---. El sembrar en buena tierra. 1616. MS Egerton 547, British Lib., London.

Wright, Elizabeth. “De la ceremonia nupcial al escenario teatral: Los ramilletes de Madrid a la luz de la polémica historiográfica sobre las Bodas Reales de 1615.” Anuario Lope de Vega 14 (2008): 313-29.

Zanusso, Beatrice, y José Enrique Laplana. Prólogo. Al pasar del arroyo. De Lope de Vega. Comedias. Parte XII. Coord. José Enrique Laplana. Vol. 1. Barcelona: Gredos, 2013. 649-73.