



CLÁSICOS  
CASTALIA



LA VIUDA  
VALENCIANA

COLECCIÓN DIRIGIDA POR  
PABLO JAURALDE POU

LOPE DE VEGA

LA VIUDA  
VALENCIANA

EDICIÓN, INTRODUCCIÓN Y NOTAS DE  
TERESA FERRER





CASTALIA  
EDICIONES

es un sello propiedad de **edhasa**



Diputación, 262, 2<sup>o</sup>1<sup>a</sup>  
08007 Barcelona  
Tel. 93 494 97 20  
E-mail: info@castalia.es

Consulte nuestra página web:

<https://www.castalia.es>

<https://www.edhasa.es>

Edición original en Castalia: 2001

Primera edición: junio de 2019

Ilustración de la cubierta: *Mujeres en la ventana*, B. E. Murillo,  
1665-1675, óleo sobre lienzo. Galería Nacional de Arte,  
Washington D. C.

© de la edición: Teresa Ferrer Valls

© de la presente edición: Edhasa (Castalia), 2019

ISBN 978-84-9740-833-2

Depósito Legal B. 14732-2019

Impreso en Black Print CPI

Impreso en España

Queda rigurosamente prohibida, sin la autorización escrita de los titulares del Copyright, bajo la sanción establecida en las leyes, la reproducción parcial o total de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, y la distribución de ejemplares de ella mediante alquiler o préstamo público.

Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, [www.cedro.org](http://www.cedro.org)) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra o entre en la web [www.conlicencia.com](http://www.conlicencia.com).

# S U M A R I O

---

## INTRODUCCIÓN

Valencia en la vida de Lope . . . . .	9
La mujer en la profesión teatral y el estreno de <i>La viuda valenciana</i> . .	17
Dedicada a la señora Marcia Leonarda .	28
<i>La viuda valenciana</i> o el arte de nadar y guardar laropa . . . . .	35
Sobre la transmisión de textos teatrales en el Siglo de Oro y la copia manuscrita de <i>La viuda valenciana</i> . .	56
Valoración del texto de la copia manuscrita: ¿una primera redacción de <i>La viuda valenciana</i> ? . . . . .	62
NOTICIA BIBLIOGRÁFICA . . . . .	71
BIBLIOGRAFÍA SELECTA . . . . .	75
NOTA PREVIA . . . . .	83
LA VIUDA VALENCIANA	
Acto Primero . . . . .	101
Acto Segundo . . . . .	179
Acto Tercero . . . . .	243
La editora. . . . .	307

## INTRODUCCIÓN

*La viuda valenciana* fue publicada en la *Parte XIV* (1620) de las comedias de Lope de Vega, y en el Prólogo al Lector, que las encabeza, el dramaturgo expresa, por boca del Teatro:

No hablo de lo que me deben los oyentes, pues siempre querría deberles cortesía, que las nuevas frases, locuciones, donaires, y otras infinitas diversidades de exornaciones en nuestra lengua, de mí se saben primero que de los libros; a lo menos, con la facilidad que la pintura muestra más presto en un lienzo una batalla, que un coronista la refiere en muchas hojas. Soy estafeta brevísima de las sutiles y altas imaginaciones, que por la posta se las traigo al gusto por tan pequeño porte y, no contento desto, también quiero que las gocen con más espacio, dándoselas impresas, como las presento en esta parte. ¡Dichoso yo!, que no veré la cara que les ponen allá en sus aposentos, como aquí en mis tablas, aunque quedo seguro que las defenderán, pues habiéndolas comprado, ya son más suyas que mías; y los vaqueros también silban al toro después que le han vendido.

En estas palabras se apunta, sin desarrollarse, uno de los argumentos más veces utilizado por parte de Lope en defensa del teatro: su capacidad de mostrar de manera abreviada y sintética, como la pintura, los hechos históricos. Lope no olvida en este Prólogo al Lector mostrar su orgullo ante lo que considera otra de las cualidades docentes de su teatro, as-

pecto que ciertamente debía de preocupar mucho menos que el anterior a la mayor parte de los enemigos del teatro: su capacidad de adiestrar a los oyentes en el uso y adorno del lenguaje. Pero también en este prólogo el dramaturgo introduce la noción del “gusto” del público, espectador antes que lector, piedra angular sobre la que se apoyaría la defensa de su arte nuevo. Y Lope sabía muy bien que en ocasiones el “gusto” es producto de la transgresión, y puede ser consecuencia del traspaso de ciertas fronteras, bien sean literarias o morales. Por ello en el *Arte nuevo* elevó la idea a la categoría de aforismo, al referirse a la ruptura de los cánones poéticos clásicos que planteaba su teatro: “Porque a veces lo que es contra lo justo / por la misma razón deleita el gusto”.

*La viuda valenciana* es una de esas comedias de Lope en que se aúnan felizmente la calidad estética y una trama desarrollada con inteligencia, humor y desparpajo moral. A todas luces su autor disfruta rozando, y aun traspasando, las fronteras de lo “justo”, lo lícito y conveniente socialmente, y consigue trasladar al lector una visión de la vida gozosa, lúdica y aparentemente superficial, a partir de personajes que parecen actuar impulsados por deseos inmediatos o urgidos por los mismos condicionantes sociales de los que, en privado, tratan de zafarse. La comedia, aunque publicada en 1620, pertenece a lo que J. Oleza ha llamado la primera manera de Lope, en que son componente fundamental las comedias, en sus distintos géneros (urbanas, palatinas, picarescas, pastoriles, novelescas), y que encuentra sus señas de identidad en la experimentación sobre elementos de prácticas escénicas anteriores, en la audacia moral y en la libre invención, en la irreverencia tanto estética como ideológica.<sup>1</sup> El dramaturgo

<sup>1</sup> Véase J. Oleza, estudio preliminar a la edición de D. McGrady, Lope de Vega, *Peribáñez y el comendador de Ocaña*, Barcelona, Crítica, 1997, pp. XIV-XXI, y “La propuesta teatral del primer Lope de Vega”, *Cuadernos de Filología*, III, 1-2 (1981) pp. 153-223, reeditado en J. Oleza (dir.) y J. L. Canet (coord.), *Teatro y prácticas escénicas, II: la comedia*, London, Tamesis Books, 1986, pp. 251-324, por el que cito.

la escribió probablemente, como veremos después, en 1599 o a comienzos de 1600, para la compañía de Gaspar de Porres, en la que actuaba como primera dama la actriz Mariana Vaca, quien representó el papel principal. En ella cristalizan las características fundamentales de la comedia urbana, y refleja la impresión que el autor debió llevarse de la ciudad de Valencia, una ciudad pródiga y festiva a los ojos del viajero, y célebre por su libertad de costumbres.

#### VALENCIA EN LA VIDA DE LOPE

Un romance que gozó de cierta difusión local en la década de 1590, y que fue recogido en una de las relaciones escritas con motivo de las fiestas por las bodas reales que tuvieron lugar en Valencia en 1599, sirve para mostrar la imagen más difundida de la ciudad entre los contemporáneos. En él se la describe como una ciudad rica, a la que se compara con la antigua Roma, con una abigarrada población urbana, compuesta por “ilustre caballería”, pero también por “ciudadanos ricos”, que parecen “caballeros por la pinta”, mercaderes, y un sinnúmero de oficiales artesanos; se alaba —en comparación con Madrid, que tenía fama de ser una de las ciudades más sucias de Europa—, la limpieza de sus calles y su sistema de evacuación por medio de acequias (“que a tener esto Madrid / fuera corte y no sentina”); se elogian sus “soberbios” edificios civiles y religiosos y, en especial, su Hospital General —que pasaba por ser el primero en haber acogido enfermos mentales—, la sabiduría de sus médicos y la destreza de sus cirujanos; se evocan sus prestigiosos estudios universitarios, sus ingenios (“aquí se tienen las Musas, / y Apolos que las bendigan”), su academia literaria —en referencia a la conocida como Academia de los Nocturnos—, sus luminarias, justas, torneos y fiestas, sus representaciones de Corpus o sus Carnavales, y su actividad teatral (“Aquí representan siempre / las me-

jores compañías”); y, sobre todo, se elogian su clima y el paisaje domesticado y acogedor de sus huertas, que tanto impresionaría al Lope que llegaba con la sensibilidad habituada al paisaje castellano: “Quando veen estos xardines / los que vienen de Castilla, / como no han visto xamás / sino rastroxos y espigas /, se van sorbiendo los ayres, / imposible lo ymaginan, / les parece encantamiento, / y una casa de la China”.<sup>2</sup>

Como es sabido, Lope conocía bien la ciudad de Valencia, en donde había residido durante la primera etapa de su destierro, condenado por el asunto de los libelos difundidos por el dramaturgo contra su antigua amante, la actriz Elena Osorio y su familia. Lope fue detenido en el madrileño corral de la Cruz y conducido a prisión el 27 de diciembre de 1587. Contaba veinticinco años. De resultas del proceso sería sentenciado el 7 de febrero de 1588 a ocho años de destierro de la Corte y dos del Reino. Aunque Lope abandonó la Corte, no es seguro que se trasladase a Valencia de inmediato. El 10 de mayo se casaba por poderes en Madrid con su primera mujer doña Isabel de Urbina, de origen hidalgo, y cuyo padre fue regidor de la Villa de Madrid y rey de armas de Felipe II y Felipe III. De este modo Lope ponía fin pacíficamente al proceso que por el rapto de doña Isabel, perpetrado probablemente después de salir de la cárcel, la familia había iniciado en contra del poeta. Pero a final de ese mismo mes Lope se encontraba en Lisboa alistándose en la Armada Invencible. A su regreso se instala, a fines de 1588 o principios de 1589, junto con su mujer, en Valencia, ciudad que abandonaría en 1590, para marchar a Toledo y Alba de Tormes, entrando como secretario al servicio del duque de Alba. Lo-

<sup>2</sup> F. de Gauna, *Relación de las fiestas celebradas en Valencia con motivo del casamiento del rey Felipe III*, edición de S. Carreres Zacarés, Valencia, 1926, 2 vol., t. II, pp. 827-839. El romance se atribuye a un estudiante valenciano llamado Miguel Vargas.

pe no completaría el período de destierro establecido en la sentencia, pues en 1595, el propio Jerónimo Velázquez, padre de Elena Osorio, elevó una petición de indulto, que fue aceptada, testificando a su favor el *autor* Gaspar de Porres.

En la decisión de Lope de elegir Valencia como ciudad donde cumplir la primera parte de su destierro debió de influir la relevancia de su tradición cultural y artística, y su carácter de plaza teatral de primer orden. Probablemente en Valencia Lope empezó a afirmarse como un profesional del teatro, a la par que se iba consolidando la naciente *comedia nueva*. Si hay que creer a Lope, hasta ese momento escribir para el teatro no había pasado de ser un mero “entretenimiento”. Así lo declaraba al ser interrogado durante el proceso por libelos: “Preguntado si 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 muchos otros caballeros de la corte...”. Más adelante, sin embargo, declararía, en un intento de justificar la acusación por libelos formulada por Jerónimo Velázquez: “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 las he dado a Porres, y por esto me sigue; que si yo le diera mis comedias no se querellara de mí”. Las afirmaciones de Lope si bien no son, con toda probabilidad, completamente ciertas en lo que se refiere a su relación con el teatro y los *autores* hasta ese momento, sirven para dar una idea bastante ajustada de la imagen que el dramaturgo quería ofrecer de sí mismo: un caballero, diletante del teatro, cuyo trato con los *autores* y las compañías no era de tipo comercial. Sea como fuere, durante su estancia en Valencia escribir para el teatro fue de seguro una actividad regular y una importante fuente de ingresos para el poeta, como testimonia la declaración en 1595 del *autor* Gaspar

de Porres a favor del indulto, afirmando que mientras duró el destierro “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”.<sup>3</sup>

En Valencia Lope se encontró con una ciudad rica y populosa, con una nobleza aficionada a espectáculos y fiestas, y al cultivo y fomento de la poesía, congregada en torno a una corte virreinal que, con mayor o menor intensidad a lo largo del siglo, se había hecho presente en la cultura valenciana, a la que contribuyó imprimiéndole un peculiar carácter cortesano. No hay más que recordar algunos de los hitos que muestran la relevancia de ese clima cultural, tales como la publicación en Valencia del *Cancionero General* (1511), que recoge parte de la producción poética de la nobleza valenciana del momento, o la de la “novela” *Cuestión de amor* (1513), en que se inserta una de las primeras églogas pastoriles, la *Egloga de Torino*, obra probablemente de un noble valenciano, o la publicación de *El cortesano* de Luis Milán (1561), crónica de la sociedad galante, amiga de fiestas y espectáculos teatrales, de la época del virreinato de Germana de Foix y de su segundo marido el duque de Calabria. Tampoco hay que olvidar que Valencia acogió el nacimiento y desarrollo de un tipo de literatura pastoril, muy marcada en sus inicios por los gustos cortesanos: en esta ciudad publicó, en 1558 ó 1559, Jorge de Montemayor su *Diana*, protegido tras abandonar la corte por la nobleza local, y allí publicaría su continuación Gaspar Gil Polo, en 1564. Al poco de marchar Lope de Vega de la ciudad, en 1592, y bajo el patrocinio del noble valenciano don Bernardo Ca-

<sup>3</sup> Para los datos anteriores, A. Tomillo y C. Pérez Pastor, *Proceso de Lope de Vega por libelos contra unos cómicos*, Madrid, Fortanet, 1901, pp. 46-48, 68-70, 195. Véase también A. Castro y H. A. Rennert, *Vida de Lope de Vega (1562-1635)*, con notas adicionales de F. Lázaro Carreter, Salamanca, Anaya, 1969, pp. 31-85.

talá de Valeriola, se fundaría la Academia de los Nocturnos, que integró en sus filas a un relevante núcleo de escritores-señores. Poco después, la llegada del marqués de Denia, luego duque de Lerma, renovaría, entre 1595 y 1597, el ambiente poético y festivo del virreinato, evocado después por el noble Gaspar Mercader en su novela pastoril, *El prado de Valencia* (1600). A la tradición teatral valenciana se había contribuido también desde ámbitos eruditos, con la aportación de humanistas universitarios como Lorenzo Palmireno, y desde planteamientos más abiertos a un público de clases medias y capas populares, como los que presupone la apuesta teatral de Juan Timoneda, importante también por su labor como editor de Lope de Rueda. Lope de Vega llegó a una ciudad en la que los nombres de dramaturgos, como Andrés Rey de Artieda, Cristóbal de Virués o Francisco Agustín de Tárrega gozaban de prestigio, y que era lugar apetecido por las compañías de comediantes a la hora de fijar sus itinerarios, una ciudad que, desde al menos 1566 contaba con una calle que recibía el nombre de Calle de las Comedias, y que a partir de 1584, después de haber albergado compañías en espacios provisionales, contó con un teatro estable, el de la Olivera. Como ya apuntó hace años R. Frolidi, y han venido a destacar los trabajos posteriores, Lope de Vega, que llegó a Valencia aun sin afirmarse como poeta dramático, no pudo ser en absoluto impermeable a este ambiente cultural y teatral, cuyo prestigio debió de pesar decisivamente en su elección.<sup>4</sup> Frolidi destacó el papel clave de Tárrega y de una obra, *El prado de Valencia*, escrita probablemen-

<sup>4</sup> Véase R. Frolidi, *Lope de Vega y la formación de la comedia. En torno a la tradición dramática valenciana y el primer teatro de Lope de Vega*, Salamanca, Anaya, 1973, esp. pp. 23, 39; y los trabajos incluidos en J. Oleza (ed.), *Teatro y prácticas escénicas, I: el Quinientos valenciano*, Valencia, Alfons el Magnànim, 1984; J. Oleza (ed.) y J. L. Canet (coord.), *Teatro y prácticas escénicas, II: la comedia*, op. cit., esp. J. Oleza, "La propuesta teatral del primer Lope de Vega", art. cit., pp. 251-308.

te en 1589, en la que cristalizan ya elementos que iban a ser característicos en la fórmula de comedia urbana barroca, género que Lope consolidaría, y al que pertenece precisamente *La viuda valenciana*.

Lope regresaría después a la ciudad en abril de 1599 con motivo de la celebración de las dobles bodas de Felipe III con Margarita de Austria y de la infanta Isabel Clara Eugenia con el archiduque Alberto. En esta ocasión acompañaba como secretario a don Pedro Fernández de Castro, marqués de Sarriá y futuro conde de Lemos. El desplazamiento del monarca y de su corte había sido orquestado por don Francisco Sandoval y Rojas, marqués de Denia, que sería de inmediato nombrado duque de Lerma, el nuevo valido del monarca, cuya hija, doña Catalina de la Cerda y Sandoval, había contraído matrimonio el año anterior con el marqués de Sarriá, sobrino del marqués de Denia. Lope se encontraba en esos momentos muy cerca del nuevo círculo de poder que rodeaba al marqués de Denia. En su regreso a la ciudad no representaba ya el papel de marginado, desterrado de la Corte, sino el de poeta áulico, caja de resonancia de los acontecimientos de la nobleza. De las fiestas celebradas en Denia y en Valencia daría cuenta en su *Relación de las fiestas de Denia* (1599) y en su *Romance a las venturosas bodas* (1599). La estancia del rey en la ciudad vino a coincidir con las Carnestolendas, y Lope participó en una de las máscaras que desfilaron ante el monarca, en el papel de Don Carnal, vestido a la manera del célebre cómico italiano Bortarga.<sup>5</sup> Durante los festejos se representó en una de las plazas de la ciudad un auto alegórico suyo, *Las bodas del alma con el amor divino*, que más tarde incluiría en *El peregrino en su patria* (1604), recordando el ambiente festivo de la ciudad durante la celebración. Es bastante probable que Lope escribiese *La viuda valenciana* después de esta segunda visita a Valencia.

<sup>5</sup> F. de Gauna, op. cit., t. I, pp. 176-177.

Todavía regresó Lope a la ciudad en una tercera ocasión, a fines de junio de 1616, ya ordenado sacerdote. De esta visita tenemos el propio testimonio del poeta, que dio cuenta de su estancia en cartas a quien entonces era su señor, el duque de Sessa.<sup>6</sup> En ellas Lope justificaba su repentino abandono de la corte alegando su intención de encontrarse con un hijo natural, fraile descalzo, que residía en Valencia. Más tarde, ante las sospechas del duque sobre la verdadera razón del viaje, Lope confesaría otro motivo: el encuentro con su amante la actriz Lucía de Salcedo “la Loca”, que había de llegar a Valencia desde Barcelona junto con la compañía de Hernán Sánchez de Vargas. La compañía viajó en la misma nave en que regresaba de ocupar su cargo de virrey don Pedro Fernández de Castro, antes marqués de Sarriá y ahora conde de Lemos, a quien había servido Lope, quien se apresuró a ir al palacio virreinal, donde se alojaba el noble, para saludarlo. De esta visita Lope relata al duque de Sessa: “Hizome mucha merced y me sentó a su lado en público”. Y refiere el elogio del conde respecto a las comedias que a la compañía de Sánchez “había oydo” “en mar y en tierra”, “alguna de las cuales me ha celebrado apasionadamente”. Sánchez de Vargas era uno de los *autores* mejor considerados del momento, para quien Lope había escrito ya algunas de sus comedias, y a cuyas manos es posible que llegara, unos años antes de este viaje, una copia de *La viuda valenciana*, como más adelante veremos.

A pesar de las sospechas manifestadas por el duque, Lope no llegaría a declarar abiertamente ante su señor un tercer motivo, que pudo ser en realidad el que impulsó al poeta, siempre atento a granjearse los beneficios de la protección nobiliaria, a viajar a la ciudad: el del reencuentro con su antiguo señor el conde de Lemos. Cuando el du-

<sup>6</sup> A. González de Amezúa, *Epistolario de Lope de Vega Carpio*, Madrid, RAE, 1935-1943, 4 vols., t. III, pp. 253-255.

que, habitualmente receloso del acercamiento de Lope a otros nobles, le recrimine la continuidad de sus visitas al de Lemos, ya de regreso ambos en Madrid, a mediados de agosto, Lope insistirá ante su señor en que tales visitas no tienen más función que la de servir de tapadera para contrarrestar las murmuraciones sobre su vida amorosa y su relación con “la Loca”, a las que había dado lugar el viaje a Valencia. Al justificarse ante el duque, Lope lo hacía reflexionando sobre las presiones de la honra, y el “gusto” por la libertad, en un tono de sinceridad que recuerda inevitablemente el que años después utilizaría en la Dedicatoria de *La viuda valenciana*:

Cosa que cesará tan presto [las visitas al conde] como yo vea que sosiegan las opiniones que Vexc.<sup>a</sup> me escriuio sobre mi partida; que todo esto habemos menester los que estamos a los ojos del pueblo, aunque con humilde nacimiento, o soltar esto que llaman onrra de los ombres; que le prometo a Vexc.<sup>a</sup> que es carga insufrible al gusto, que querría aprovecharse del albedrío que Dios le dio; pero son tales las leyes del mundo, que atreuiendose a las suyas la libertad, no la tome para la murmuración.

Como tantos personajes de sus comedias, Lope trataba de representar un papel social, contra el que en privado se rebelaba. Desde un enfoque lúdico y festivo, la comedia barroca presenta muchas veces ante nuestros ojos un conflicto de todos los tiempos, pero especialmente acusado en determinados momentos históricos, y que Lope conocía muy bien: el de la contradicción entre la norma social y los deseos particulares, entre lo considerado “justo” por la sociedad y el propio “gusto”.

Al parecer fue ésta la última vez que Lope visitó Valencia. Pero en su obra la ciudad dejó múltiples huellas: comedias ambientadas en Valencia, como *Los locos de Valencia*, *El grao de Valencia*, o *La viuda valenciana*; romances de su etapa del destierro, en los que Lope, bajo el disfraz pastoril, expresa su impresión del clima, de la luz y

del paisaje, como el muy conocido que comienza “Hortelano era Berlaro / de las huertas de Valencia”; y muchas alusiones a su experiencia de la ciudad y de sus habitantes, diseminadas en el conjunto de su producción.<sup>7</sup>

LA MUJER EN LA PROFESIÓN TEATRAL Y EL ESTRENO  
DE *LA VIUDA VALENCIANA*

“Representóla Mariana Vaca, única en la acción y en entender los versos”. Con esta evocación encabeza Lope de Vega *La viuda valenciana* cuando decide publicarla en la *Parte XIV*. Morley y Bruerton, a la hora de fechar la comedia a partir de criterios métricos, daban como posible fecha de composición el periodo comprendido entre 1595 y 1599.<sup>8</sup> Por otro lado, la mención de Madrid como corte que se hace en la comedia, sitúa la obra en un periodo anterior a la primavera de 1601, fecha en que se llevó a cabo el traslado de la corte a Valladolid, que se decretó el 10 de enero de ese año.<sup>9</sup> R. W. Tyler llamó la atención también sobre cierta alusión a las “nuevas” de la corte, puesta en boca de uno de los personajes (v. 1767), que estaría relacionada con los rumores de su traslado, que circulaban al menos desde enero de 1600.<sup>10</sup> Unos años después Th. Wilder concretó más la probable fecha de redacción, dentro de un es-

<sup>7</sup> De la relación de Lope con Valencia y de la influencia del ambiente local en su obra trata J. L. Aguirre en la introducción a Lope de Vega, *La viuda valenciana, Los locos de Valencia*, Barcelona, Hijos de José Boch, 1977, pp. 9-44.

<sup>8</sup> S. G. Morley y C. Bruerton, *Cronología de las comedias de Lope de Vega Carpio*, Madrid, Gredos, 1968, p. 262.

<sup>9</sup> A. González de Amezúa, *Epistolario...*, op. cit., t. I, p. 29.

<sup>10</sup> El cronista L. Cabrera de Córdoba dejaba constancia de esos rumores el 1 de enero de 1600, véase R. W. Tyler, “Suggested dates for more of Lope de Vega's *Comedias*”, *Modern Language Notes*, LXVII (1952), pp. 170-173, 172.

tudio más amplio sobre la ordenación que Lope de Vega, o su editor, dio a la lista de sus propias comedias incluida en la primera edición de *El peregrino en su patria*, publicada en 1604, pero ultimada a finales de 1603. Wilder demostró que esta lista de comedias, aparentemente desordenada, ocultaba un criterio de organización que agrupaba las comedias según los diversos *autores* de compañías para quienes, en su momento, Lope de Vega las había escrito. Al tratar de *La viuda valenciana*, citada en esta primera lista de *El peregrino* entre las comedias que con bastante probabilidad habían sido vendidas al director Gaspar de Porres, Wilder fijó la fecha de su redacción en 1600 apoyándose en ciertos datos internos que proporciona la comedia: así la mención a la moda femenina de utilizar cierto tipo de alfileres para el cabello (v. 148), introducida en España con la llegada de Margarita de Austria en 1599; o las varias alusiones que sitúan la acción de la comedia durante un año de jubileo (vv. 647, 692...), como lo fue el de 1600. Pero, sobre todo, Wilder se fijó en la referencia a la actriz Mariana Vaca con que Lope encabezó la publicación de la comedia en la *Parte XIV*, pues tanto ella como su segundo marido Pedro de Morales, formaban parte de la compañía de Gaspar de Porres en 1600.<sup>11</sup>

Mariana Vaca fue una actriz de gran fama en el periodo de transición del siglo XVI al XVII. Aparte del testimonio de Lope de Vega, Cristóbal Suárez de Figueroa en su *Plaza Universal*, publicada en 1615 (aunque la censura de esta obra está fechada el 4 de abril de 1612), se refiere a la actriz como ya fallecida, y una de las prodigiosas “mujeres

<sup>11</sup> T. Wilder, “New aids toward dating the early plays of Lope de Vega”, *Varia Variorum: Festgabe für Karl Reinhardt*, Münster, 1952, pp. 194-200. Trabajos posteriores vinieron a confirmar la tesis de Wilder sobre la lista de *El Peregrino*, véase G. Haley, “Lope de Vega y el repertorio de Gaspar de Porras en 1604 y 1606”, *Homenaje al Prof. William L. Fichter*, Madrid, Castalia, 1971, pp. 257-268.

en representación” que España había tenido.<sup>12</sup> Las primeras noticias sobre su actividad teatral la sitúan en Sevilla, el 13 marzo de 1579, fecha en la que Mariana y su primer marido, Juan Ruiz de Mendi, se conciertan con el *autor* Juan Granado para trabajar durante un año en su compañía.<sup>13</sup> En 1587 ya debía de ser una actriz de reconocido prestigio, como demuestra el hecho de que fuera una de las dos (la otra era María de la O) que encabezó la petición, fechada el 20 de marzo y firmada por doce actrices más, en la que se solicitaba al Consejo de Castilla el alzamiento de la prohibición de representar mujeres en las compañías, que había entrado en vigor el 6 de junio de 1586. El documento resulta de gran interés para la historia de la profesión teatral en sus primeras décadas. El Consejo de Castilla, también llamado Consejo Real, era la máxima autoridad civil del Estado después del propio monarca, en cuyo nombre ejercía múltiples funciones, entre ellas las que atañían al control y regulación de la actividad teatral en la Corte. Una de las cuestiones que ocasionaron mayor preocupación desde las primeras décadas de funcionamiento de los teatros comerciales fue la de su moralidad. Una serie de medidas tendió a ir regulando una situación que en sus comienzos debió de ser, sobre todo debido a la novedad del fenómeno y al vacío legal existente, bastante permisiva. La participación de las mujeres en las compañías teatrales está atestiguada desde muy temprano. Aunque sabemos que en los comienzos de la profesión teatral los papeles femeninos también podían ser representados por hombres o muchachos jóvenes,<sup>14</sup> conocemos

<sup>12</sup> C. Suárez de Figueroa, *Plaza universal de todas ciencias y artes*, Madrid, Luis Sánchez, 1615, f. 322v.

<sup>13</sup> P. Bolaños Donoso, “Nuevas aportaciones documentales sobre el histrionismo sevillano del siglo XVI” en Jean Canavaggio (ed.), *La comedia*, Madrid, Casa de Velázquez, 1995, pp. 131-144, p. 138.

<sup>14</sup> Cervantes, en el prólogo a sus *Ocho comedias y ocho entremeses nunca representados* (1615), recuerda la gran fama alcanzada por Lo-

los nombres de algunas actrices que, como Roca Paula, mujer del conocido actor Agustín Solano, o Juana Vázquez, formaban ya parte de las compañías que representaron en los primeros teatros públicos españoles.<sup>15</sup> Que sepamos, la cuestión se planteó por primera vez ante el Consejo el 15 de abril de 1580, aunque no parece que se tomara medida alguna hasta seis años después, el 6 de junio de 1586, cuando se ordena notificar “a todas las personas que tienen compañías de representaciones que no traigan en ellas para representar ningun personaje muger ninguna, so pena de zinco años de destierro del reyno y de cada 100.000 maravedis para la Camara de S. M.”.<sup>16</sup> En su petición, presentada cinco veces entre abril y mayo de 1587, Mariana Vaca y sus compañeras, que se declaraban “estantes en la Corte, casadas con autores de comedias y otros representantes”, manifestaban

que por averles prohibido que no representen padecen mucha necesidad, y las conciencias suyas y de sus maridos estan en peligro por estar absentes, y se a dado causa a que para suplir su falta en las representaciones, los dichos sus maridos traen muchos mochachos de buen gesto, y los bisten y tocan como mugeres, con mayor indecencia y mas escandalo que ellas causaban, lo qual cesaría dandoles licencia para representar con dos condiciones, la una que cada uno representase en su genero y figura, el hombre en habito de hombre y la muger en habito

---

pe de Rueda representando el papel cómico de negra. Por otra parte entra dentro de lo posible que Mariana, la mujer de Lope de Rueda que, según sabemos, tenía habilidades como cantante y bailarina, formase parte de la compañía de su marido.

<sup>15</sup> C. Pérez Pastor, *Nuevos datos acerca del histrionismo español en los siglos XVI y XVII. Primera Serie*, Madrid, Imprenta de la Revista Española, 1901, p. 15 y *Segunda Serie*, Bordeaux, Feret et fils, 1914, pp. 12, 13-14.

<sup>16</sup> Véanse para ésta y las citas que siguen Ch. Davis y J. E. Varey, *Los corrales de comedias y los hospitales de Madrid: 1574-1615*, London, Tamesis Books, 1997, pp. 106, 125-126, 128, y la introducción, esp. pp. 36-42.

de muger, la segunda que en las compañías y representaciones de comedias no ande ny represente ninguna muger soltera sino que la tal sea casada y trayga consigo a su marido...

Hay que señalar que la prohibición no parece haberse observado fuera de Madrid, como se testimonia en otras peticiones de los Hospitales que gestionaban la actividad teatral en la Corte en favor del alzamiento de una prohibición que les perjudicaba directamente. Ello pone de relieve que el cumplimiento de las leyes del Consejo no tenía siempre aplicación regular y efectiva en todos los lugares, ni siquiera los del propio reino. En cualquier caso no es hasta noviembre de 1587, a raíz de una autorización concedida a la compañía italiana de Los Confidentes para que pudiesen representar en Madrid todos sus miembros, indistintamente de su sexo, cuando el Consejo Real reconoce legalmente la facultad de las mujeres para representar en los escenarios españoles, aceptando que representasen mujeres casadas, acompañadas de su marido, siempre que lo hicieran “en abito he vestido de muger y no de hombre”, y estipulando que “tanpoco pueda representar ningun muchacho bestido como muger”.

Casi diez años después, el 5 de septiembre de 1596, el Consejo volvía a prohibir que las mujeres representasen en lo teatros de la Corte. La orden no parece haberse generalizado, pero, en cualquier caso, el luto por la muerte de la infanta Catalina, duquesa de Saboya, hija de Felipe II, motivó el cierre de los teatros madrileños el 6 de noviembre de 1597, cierre que, por Real Orden del 2 de mayo de 1598 se extendió al resto de España. Tras la muerte de Felipe II, ocurrida en septiembre de 1598, y con el ascenso al trono de Felipe III, las expectativas de reapertura de los teatros públicos se vieron renovadas, y el Consejo ordenó el 22 de diciembre el alzamiento de la prohibición. Aunque en la Orden se seguía vetando la participación de actrices, esta

medida se vio revisada de inmediato, aceptándose “que puedan representar las mugeres e hijas de comediantes y de la compañía en su auito, y tambien con hautitos de hombres largos que pasen de media pierna”.<sup>17</sup> No obstante la Orden fue revocada enseguida, al menos en lo que se refería a su aplicación en la Corte, como sabemos por la información del cronista Cabrera de Córdoba, fechada el 16 de enero de 1599, que se hace eco de esta nueva circunstancia, y de la presión ejercida sobre el monarca por su confesor. Las dudas sobre las decisiones tomadas sirven de botón de muestra de las presiones a las que se veía sometido el nuevo monarca por las diferentes facciones de poder. La estancia de Felipe III en Valencia, con motivo de su boda con Margarita de Austria, dio un nuevo giro a la situación. Quizá influido por el duque de Lerma, gran amante de los espectáculos, que sería nombrado valido durante la celebración de los festejos matrimoniales, el rey se mostró favorable a la petición enviada a Valencia por la Villa de Madrid, con fecha de 10 de marzo de 1599, en la que se solicitaba la reapertura de los teatros de la Corte en demostración de júbilo por la llegada de la nueva reina, reapertura que se autorizó el 17 de abril.<sup>18</sup> De esa forma la situación de los teatros de la Corte se equiparaba a la de ciudades como Valencia, cuyas autoridades parecen haber sido más permisivas en lo tocante a las licencias de representación durante ese mismo período, pues ya Merimée constató la frecuencia de representaciones públicas a cargo de diversas compañías durante la prohibición, desde mayo de 1598, y durante todos los meses en que duró la celebración de las reales bodas, desde noviembre de 1598

<sup>17</sup> Ch. Davis y J. E. Varey, op. cit., pp. 136-137.

<sup>18</sup> H. A. Rennert, *The Spanish Stage in the time of Lope de Vega*, New York, The Hispanic Society of America, 1909, pp. 207-211, y E. Cotarelo y Mori, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Granada, Universidad, 1997, ed. facsimilar, pp. 163-164, 620-621.

hasta abril de 1599, y en los meses posteriores.<sup>19</sup> No es de extrañar que tras el regreso del monarca a la Corte y a pesar de la presión en contra de algunos sectores, el Consejo, presidido ya por el duque de Lerma, oficializase la reapertura de los corrales, de la que de nuevo Cabrera de Córdoba, con fecha del 4 de febrero de 1600, se volvía a hacer eco, aludiendo a la participación de las mujeres en las compañías con la condición de que formasen parte de ellas junto con sus maridos o padres, y de que, en caso de utilizar disfraz de varón en las representaciones, fuese “trayendo vaqueros largos”.<sup>20</sup> A pesar de que la participación de las mujeres en las representaciones no estuvo exenta *a posteriori* de polémica, ésta quedó a partir de entonces normalizada en los escenarios.

A Mariana Vaca, que vivió históricamente el momento de consolidación de los primeros teatros públicos comerciales y de afianzamiento de la mujer como actriz, no le debió de ir del todo mal en la profesión. Prueba de ello la tenemos en el hecho de que en noviembre de 1589 la actriz y su marido compraran unas casas en la madrileña calle del Príncipe,<sup>21</sup> adquisición que sería de capital importancia para el porvenir de Mariana, al suponer una fuente fija de ingresos, como puede deducirse de documentos de alquiler posteriores.

Las noticias sobre la actividad de los actores en estos años, aunque muchas, sobre todo en comparación con las conservadas en otros países europeos, son fragmentarias. De Mariana y su primer marido sabemos que, como integrantes de la compañía del director Diego de Santander, se comprometieron el 28 de marzo de 1594 a repre-

<sup>19</sup> H. Merimée, *Spectacles et comédiens à Valencia*, Toulouse-Paris, E. Privat-A. Picard, 1913, p. 128.

<sup>20</sup> H. A. Rennert, op. cit., pp. 210, n. 2; 214, n. 1.

<sup>21</sup> C. Pérez Pastor, *Nuevos datos... Primera Serie*, p. 26.

sentar en las fiestas del Corpus de Burgos dos autos.<sup>22</sup> El 30 de enero de 1595, todavía como miembros de la compañía de Diego de Santander, a la que también pertenecía por aquel entonces Pedro de Morales, el que después sería segundo marido de la actriz, adquirirían el compromiso de representar durante las fiestas del Corpus en Toledo cinco autos con sus entremeses.<sup>23</sup> Un año después fallecía Ruiz de Mendi. Por su testamento, fechado en Madrid el 24 de noviembre de 1596, cuando el actor estaba muy enfermo, sabemos que el matrimonio había tenido dos hijas, Josefa —que sería una de las más famosas actrices de la generación siguiente a la de su madre— e Hipólita. De la precaria situación en la que podían llegar a encontrarse los hijos de los actores da cuenta el testamento, en el que el actor solicitaba de su esposa que, en tanto no contrajese nuevo matrimonio, se hiciera cargo de sus hijas y que, en caso de que se casara de nuevo o no pudiese hacerse cargo de ellas fuera nombrado un tutor para las menores.<sup>24</sup>

En 1597 Mariana ya había contraído matrimonio con Pedro de Morales, pues se conserva un poder, otorgado en Toledo el 16 de mayo por Pedro de Morales, vecino de Madrid, en su nombre y en el de su mujer, Mariana Vaca, a María de Mendi, viuda, vecina de Madrid, para que pudiera recibir huéspedes en unas casas que Pedro de Morales y su mujer tenían en la calle del Príncipe de Madrid, y alquilar cualquier aposento. En 1598 el nuevo matrimonio aparece relacionado documentalmente por primera vez con la compañía de Gaspar de Porres, el director que debió adquirir de Lope de Vega *La viuda valenciana*. Junto con toda la compañía se comprometen el 21 de enero, con el

<sup>22</sup> I. J. de Miguel Gallo, *Teatro y parateatro en las fiestas religiosas y civiles de Burgos (1550-1752). Estudio y documentos*, Burgos, Excelentísimo Ayuntamiento de Burgos, 1994, p. 149.

<sup>23</sup> F. de B. San Román, *Lope de Vega, los cómicos toledanos y el poeta sastrero*, Madrid, Imprenta Góngora, 1935, pp. 20-21.

<sup>24</sup> C. Pérez Pastor, op. cit., pp. 44-45.

deán y cabildo de la Iglesia de Toledo, mediante un poder otorgado en Guadalajara el 16 de ese mismo mes, a representar en junio durante las fiestas del Corpus en dicha ciudad “cinco autos y cinco entremeses muy buenos”, y dos comedias. Aparte de Mariana y Pedro de Morales, sabemos que formaban la compañía de Porres en ese momento los actores Baltasar de Pinedo y Juana de Villalba, su mujer, Jusepe González, Ginés de Contreras, Bartolomé Romero, Diego de Córdoba, Julio César Lisardo, Juan Pérez y Antonio de Vergara. Poco tiempo después la compañía de Porres se había trasladado ya de Guadalajara a Toledo, y en esta ciudad Pedro de Morales y Mariana Vaca, que se declaran vecinos de Madrid, otorgan el 16 de abril un poder a otro actor, Simón Arias, para que en su nombre alquilara las casas que tenían en la calle del Príncipe de Madrid “en las cuales de presente vive María de Mendi”, otorgándole además poder para pedir cuentas en su nombre a María de Mendi de todos los bienes del matrimonio que tenía a su cargo, de los alquileres de éstos y del alquiler de dicha casa.<sup>25</sup>

Desconocemos si la formación se mantuvo completa en 1599, pero sabemos que desde el 19 de septiembre de 1599 hasta el 15 de febrero de 1600, la compañía de Gaspar de Porres representó en Valencia.<sup>26</sup> La amistad y la relación profesional entre Lope de Vega y Gaspar de Porres es bien conocida. Como ya vimos durante el proceso por libelos contra Lope, el dramaturgo ya declaraba dar comedias suyas, antes incluso de su destierro, a Gaspar de Porres, quien años después, en 1614, reuniría algunas de ellas para su publicación.<sup>27</sup> Hacia 1600 Lope continuaba vendiendo sus comedias a Porres, a razón de 500 rea-

<sup>25</sup> F. de B. San Román, op. cit., pp. 27-28, 31-32, 335.

<sup>26</sup> H. Mérimée, *Spectacles et comédiens...*, op. cit., p. 128.

<sup>27</sup> Véase J. J. Allen, “El autor de comedias: Gaspar de Porres”, en J. M. Ruano de la Haza y J. J. Allen, *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*, Madrid, Castalia, 1994, pp. 174-182.

les, y la relación entre ambos se manifiesta también en forma de préstamos del *autor* al dramaturgo, quien contrajo en febrero de 1601 una deuda de 1.000 reales con Porres, deuda que todavía no había liquidado en junio.<sup>28</sup>

Es posible que Lope de Vega, después de su estancia en Valencia entre abril y junio de 1599, con motivo de las dobles bodas, evocando el ambiente festivo de la ciudad, en cuyas máscaras de Carnaval había participado, decidiese escribir *La viuda valenciana*, una comedia ambientada en Valencia, cuya acción arranca durante unas fiestas de Carnaval, y que se hace eco de la celebración del año santo de 1600, que se inauguró oficialmente el 31 de diciembre de 1599, pero cuyos preparativos habían comenzado meses antes.<sup>29</sup> Como sabemos que, en julio o agosto de 1599 Lope se hallaba ya de regreso en Madrid,<sup>30</sup> quizá fuese durante los últimos meses del año 1599 o muy a comienzos de 1600, cuando la redactó. Y si además, como todo parece indicar, vendió la comedia a su amigo el *autor* Gaspar de Porres, entonces entra incluso dentro de lo posible que su compañía la estrenase en Valencia, en el teatro de La Olivera, en donde, como se ha dicho, actuó entre septiembre de 1599 y febrero de 1600, y adonde volvería a representar al año siguiente, desde junio a noviembre de 1601, después de haber representado durante la primera parte del año en la Corte.<sup>31</sup> La compañía de Porres la formaban catorce personas, pues así consta en el contrato que el 21 de febrero de 1600

<sup>28</sup> C. Pérez Pastor, *Nuevos datos... Segunda Serie*, pp. 53-54 y A. Tomillo y C. Pérez Pastor, op. cit., p. 256.

<sup>29</sup> Las bulas del 19 y 21 de mayo de 1599 ya anunciaban su celebración, y el 30 de octubre de este año se expidieron las cartas públicas de invitación a toda la cristiandad, véase L. Pastor, *Historia de los Papas en la época de la reforma y restauración católica*, t. XXIV, Barcelona, Gustavo Gili, 1941, pp. 149-158.

<sup>30</sup> A. Castro y H. A. Rennert, *Vida de Lope de Vega...*, op. cit., p. 139.

<sup>31</sup> H. Merimée, op. cit., p. 128, y C. Pérez Pastor, *Nuevos datos... Segunda Serie*, pp. 128-129.

Catalina Hernández, mujer de Gaspar de Porres, firma en Toledo con unos carreteros para conducir desde Valencia a Toledo en dos carros a la compañía de su marido junto con el hato.<sup>32</sup> Otro contrato, firmado por el hijo del *autor*, Matías de Porres, cuatro días después, el 25 de febrero, proporciona los nombres de las personas que integraban en ese momento la compañía: [Ginés de] Contreras, Julio [César Lisardo], Ana Martínez, Isabelica [¿Isabel de Córdoba?] y Antonio Martínez, [Agustín] Solano, [Pedro] Morales, Miguel Ruiz, [Jusepe] González, [Diego de] Córdoba, Bernardino Castillo y Domingo [Balbín], y Fabián de Ribera, Antonio Ruiz “Burguillos”, Juan Pérez “Pablillos”, y Mariana Vaca.<sup>33</sup> Si no todos, parte de ellos debió de participar en el estreno de *La viuda valenciana*. Por el testimonio de Lope sabemos con seguridad que Mariana representó el papel de la protagonista de la comedia, Leonarda, y es bastante probable, como ya supuso Wilder, que Pedro de Morales, que representaba los papeles de galán en la compañía de Porres en esa época, representara el del galán Camilo.

Después de esta fecha apenas tenemos datos de Mariana, que debió retirarse o fallecer poco tiempo después. Todavía vivía a fines de diciembre de 1602, cuando se casa en Madrid su hija Jusepa Vaca de Mendi con el actor Juan de Morales Medrano. En ese momento la actriz y su marido formaban parte ya de la compañía de Gabriel Vaca.<sup>34</sup>

<sup>32</sup> San Román, op. cit., pp. 43-44.

<sup>33</sup> San Román, op. cit., pp. 44-45. Las identificaciones entre corchetes son mías, y para ellas y otras cuestiones que se tratarán en esta Introducción me ha sido de inestimable ayuda la base de datos del *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español*, proyecto financiado por la DGICYT, que dirijo desde 1993. Véase mi artículo “Sobre la elaboración de un *Diccionario biográfico de Actores*”, *diablotexto* 4/5 (1997-1998), pp. 115-141.

<sup>34</sup> C. Pérez Pastor, *Nuevos datos... Primera Serie*, op. cit., pp. 78-79; San Román, op. cit., pp. 69-70.