

**LA VULNERABILIDAD DEL TIRANO:  
NERÓN EN *ROMA ABRASADA* Y *LOS EMBUSTES DE FABIA* DE  
LOPE DE VEGA**

Xiaozhou Zhou  
(Universidad Autónoma de Madrid)  
[zhouxiaozhou1996@gmail.com](mailto:zhouxiaozhou1996@gmail.com)

**RESUMEN**

El siguiente trabajo analiza la figura de Nerón en dos obras de Lope de Vega: la tragedia *Roma abrasada* y la comedia *Los embustes de Fabia*. En ambas piezas el dramaturgo construye una imagen del tirano como un ser vulnerable, estulto y fácilmente manipulable. Estos rasgos contrastan con el de los personajes femeninos principales, pues tanto Agripina como Fabia se desenvuelven como damas mucho más inteligentes, y consiguen sus objetivos vitales, aunque estos sean diametralmente opuestos. La maldad del emperador se vincula en ambas obras con su falta de inteligencia, con el escaso dominio de sus emociones y, en la *Roma abrasada*, con el desprecio mostrado por la figura del consejero sabio, encarnada en Séneca. Así, la *Roma abrasada* y *Los embustes de Fabia* pueden leerse por tanto como reflexiones sobre la corrupción del tirano y sobre las facultades de las mujeres, quienes tradicionalmente ocupaban un lugar secundario en la vida pública.

**PALABRAS CLAVE:** Lope de Vega; Roma; poder; masculinidad; mujer.

**THE VULNERABILITY OF THE TYRANT:  
NERO IN LOPE DE VEGA'S *ROMA ABRASADA* AND *LOS EMBUSTES  
DE FABIA***

**ABSTRACT**

The following paper analyzes the figure of Nero in two works by Lope de Vega: the tragedy *Roma abrasada* and the comedy *Los embustes de Fabia*. In both plays the playwright constructs an image of the tyrant as a vulnerable, stupid and easily manipulated being. These traits contrast with those of the main female characters, since both Agrippina and Fabia develop as much more intelligent ladies, and achieve their vital objectives, although these are diametrically opposed. The emperor's wickedness is linked in both works to his lack of intelligence, to the poor control of his emotions and, in *Roma abrasada*, to the contempt shown for the figure of the wise counselor, embodied in Seneca. Thus, *Roma abrasada* and *Los embustes de Fabia* can be read as reflections on the corruption of the tyrant and on the powers of women, who traditionally occupied a secondary place in public life.

KEY WORDS: Lope de Vega; Roma; Power; Masculinity; Woman.

\*\*\*

El análisis de la representación de las figuras de autoridad política en el teatro del siglo XVII es uno de los elementos clave para comprender el desarrollo de la comedia nueva dentro de la Monarquía Hispánica durante el reinado de los Austrias menores. De manera particular, a lo largo de las últimas décadas se han utilizado las diferentes lecturas de las obras dramáticas de Lope de Vega como un punto de partida para entender el pensamiento político del autor, así como su posicionamiento dentro del sistema cortesano. No en vano, el dramaturgo fue la figura central del sistema teatral durante el primer tercio del siglo y sus estrategias a la hora de abordar las distintas materias dramáticas fueron una referencia entre sus contemporáneos. Según José Antonio Maravall, el teatro barroco se convirtió en un medio de propaganda que respaldaba la monarquía. Así, algunas obras de Lope mostrarían la idea de la inviolabilidad del tirano, desarrollando una «concepción de la cruel grandeza del absolutismo monárquico»<sup>1</sup>. En líneas generales este fue el enfoque que predominó durante el último tercio del siglo XX. En cambio, en las últimas décadas desde el ámbito anglosajón se han desarrollado acercamientos diametralmente opuestos, como los de McKendrick<sup>2</sup> o Campbell<sup>3</sup>, que entienden que las representaciones de los poderosos esconden una fuerte crítica social. Como ha indicado Blanca Santos de la Morena, últimamente se ha advertido «la necesidad de plantear un panorama más complejo»<sup>4</sup>. Esta idea había sido ya apuntada por Young, quien, en un trabajo de 1976 indicaba que representación de las figuras que ostentan el máximo poder funcionan en el teatro de Lope «con valor propio en el contexto del drama»<sup>5</sup>, algo que ha sido recalado también por Carreño-Rodríguez<sup>6</sup>. Para Trambaioli:

El rey [y por extensión figuras como los emperadores romanos] en el teatro de Lope presenta una triple faceta: la de personaje de las intrigas dramáticas –destinado a desempeñar, según los casos, un papel protagonista o un rol secundario de *deus ex machina*–, la del rey como institución política, respetable y digno de alabanza de por sí, y la de la figura metateatral, proyección del propio monarca español, que se muestra

<sup>1</sup> José Antonio Maravall, *Teatro y Literatura en la sociedad barroca* (Madrid: Seminarios y Ediciones), 130.

<sup>2</sup> Melveena McKendrick, *Playing the King: Lope de Vega and the Limits of the Conformity* (London: Tamesis, 2000), 213.

<sup>3</sup> Jodi Campbell, *Monarchy, Political Culture, and Drama in Seventeenth-Century Madrid: Theater of Negotiation* (Hampshire-Burlington: Ashgate, 2006), 80.

<sup>4</sup> Blanca Santos de la Morena, “La representación del rey en Lope: Un casamiento problemático en *La discreta venganza*”, *Anuario Lope de Vega* 26 (2020): 580-581.

<sup>5</sup> Richard A. Young, *La figura del rey y la institución real en la comedia lopesca* (Madrid: José Porrúa Turanzas, 1979), 7.

<sup>6</sup> Antonio Carreño-Rodríguez, *Alegorías del poder: Crisis imperial y comedia nueva (1598-1659)* (Woodbridge: Tamesis, 2009), 28.

invariablemente sordo a las instancias del poeta. Es comprensible que, en ocasiones, la interacción de estas tres dimensiones produzca en el texto ambigüedades<sup>7</sup>.

Por su parte, Jesús Gómez advierte de la necesidad de revisar las ideas políticas de Lope de Vega a la luz de la renovación sobre los estudios de la corte y la sociedad cortesana<sup>8</sup>, que no solo son útiles a la hora de estudiar su teatro cortesano, sino que también se constituyen como una herramienta metodológica interdisciplinar para el estudio de su teatro comercial.

Dentro de este complejo panorama, se plantea la necesidad de abordar la construcción de la figura de Nerón en las dos obras de Lope en las que aparece como personaje: *Roma abrasada* y *Los embustes de Fabia*. Por sus características, Nerón suponía un caso paradigmático con el que poder abordar en las tablas a un gobernante déspota y cruel, algo que iba asociado a la idea de decadencia moral y política del imperio. Se trataba además de un personaje conocido por el imaginario popular, como muestra la difusión del romance «Mira Nero de Tarpeya», del que encontramos una primera referencia en la *Celestina* y que, a juzgar por las citas, fue muy conocido a lo largo del siglo XVI<sup>9</sup>. Historiográficamente, Nerón había sido abordado en la *Historia imperial y cesárea* (1545), de Pedro Mexía, una referencia fundamental para Lope a la hora de construir sus comedias, especialmente en el caso de la *Roma abrasada*, tal y como indican Rodríguez Baltanás<sup>10</sup> y Antonucci<sup>11</sup>. A lo largo de su dramaturgia, Lope recurre a la imagen de Nerón como una etiqueta que simboliza la tiranía, de manera que se convierte prácticamente en un modismo. Así, lo encontramos en *La santa liga*, donde aparece como sinónimos de gobernante ocioso<sup>12</sup>; en *Fuente Ovejuna*, en la que es comparado con el comendador, antagonista de la comedia y símbolo por antonomasia del abuso de poder dentro del teatro del Fénix<sup>13</sup>, y en *El caballero de Olmedo*, en un pasaje

<sup>7</sup> Marcella Trambaioli, “Lope de Vega y el poder monárquico: Una puesta al día”, *Impossibilia*, n.º 3 (2012): 31.

<sup>8</sup> Jesús Gómez, “La imagen del monarca en la comedia *El villano en su rincón*”, *Nueva Revista de Filología Hispánica (NRFH)* 59, n.º 1 (2011): 117.

<sup>9</sup> “CALISTO. [...] Pero tañe y canta la más triste canción que sepas.

SEMPRONIO. Mira Nero de Tarpeya / a Roma como se ardía; / gritos dan niños y viejos / y él de nada se dolía.” Fernando de Rojas, *La Celestina*, ed. Peter E. Russell (Madrid: Castalia, 1991), p. 218.

<sup>10</sup> Enrique Jesús Rodríguez Baltanás, “¿Por qué no es una tragedia la “*Roma abrasada*” de Lope de Vega? (Sobre paraliteratura y parodia en Lope)”, *Philologia Hispalensis* 1, n.º 4 (1989): 204.

<sup>11</sup> Fausta Antonucci, “Un recorrido por el teatro de Lope de Vega ambientado en tiempos de la antigua Roma: Dramatización y solución de los conflictos entre comedia y tragedia”, en *Del poder y sus críticos en el mundo ibérico del Siglo de Oro*, ed. Ignacio Arellano, Antonio Feros y Jesús M. Usunáriz (Madrid: Iberoamericana Editorial Vervuert, 2013), 42.

<sup>12</sup> “SENADOR 2º. Diz que Selín vive ociosamente. / TICIANO. Bien podéis desarmar vuestras galeras; / que en ocio, amor y sueño sepultado, / su vida pasa, cual Nerón o Cómodo”. Lope de Vega Carpio, “La santa liga”, en *Comedias de Lope de Vega, Parte XV, Tomo I*, ed. Juan Udaondo Alegre, coord. Luis Sánchez Laílla (Madrid: Gredos, 2016), vv. 805-807.

<sup>13</sup> “MENGO. Porque quise defender / a una moza de su gente, / que con término insolente / fuerza la querían hacer, / aquel perverso Nerón, / de manera me ha tratado, / que el reverso me ha dejado / como rueda de salmón”. Lope de Vega Carpio, “Fuente ovejuna”, en *Comedias de Lope de Vega, Parte XII, Tomo II*, ed. María Grazia Profeti, Coord. José Enrique Laplana Gil (Madrid: Gredos, 2013), vv. 2423-2428.

de mayor resonancia histórica en el que Lope recurre a la legendaria imagen en la que el emperador mira arder Roma desde Tarpeya, muy difundida gracias al romancero:

RODRIGO            Y veo que no pudiera  
                         mirar Nerón riguroso  
                         desde la torre Tarpeya  
                         de Roma incendio, como  
                         desde el balcón me miraba<sup>14</sup>.

Cabe señalar que en estos ejemplos Nerón es sólo un referente histórico, un símbolo que desarrolla el concepto de tirano cruel y loco. Sin embargo, tanto en *Los embustes de Fabia* y en la *Roma abrasada*, a pesar de las notables diferencias de tratamiento y del peso específico del personaje que hay en ambas comedias, Lope de Vega construye una imagen de Nerón con cierta complejidad, que le permite reflexionar, entre otras cuestiones, acerca de la educación de los príncipes, la evolución en las relaciones con el poder o sobre el papel de los consejeros. De esta forma, aunque con distintos enfoques, las dos obras teatrales utilizan la ambientación en la antigua Roma para llevar al corral de comedias cuestiones de actualidad para la España de la época. En este sentido, resulta significativo que ambas comedias pertenezcan a la misma época, los primeros años en la trayectoria dramática de Lope, es decir, lo que se ha venido a llamar el primer Lope o Lope-prelope. Según Morley y Bruerton, *Los embustes de Fabia* es una obra anterior a 1596<sup>15</sup>; para la *Roma abrasada* el intervalo fijado se sitúa entre 1594 y 1603, aunque la datación más probable está entre 1598 y 1600<sup>16</sup>. Ambas se sitúan, por tanto, en la etapa final del reinado de Felipe II o quizá en los primeros años de un Felipe III que llevaba tiempo preparándose para acceder al trono. Por otro lado, hay que recordar que en las últimas décadas del siglo XVI se escribieron varias obras que dramatizaban la historia de Roma —como la *Tragedia de Numancia*, de Cervantes, y *La tragedia de Virginia y Apio Claudio* y *La libertad de Roma por Mucio Cévola*, de Juan de la Cueva<sup>17</sup>— y, en general, se desarrolló un género conocido como la tragedia filipina o tragedia neo-senequista, que encontraba en la antigüedad grecolatina el prestigio para respaldar un teatro culto.

Ni la *Roma abrasada* ni *Los embustes de Fabia* son comedias que hayan recibido demasiada atención crítica. En cuanto a la primera, la mayoría de los estudiosos se han centrado en cuestiones que tienen que ver con el género trágico o con la estructura. La

<sup>14</sup> Lope de Vega Carpio, *El caballero de Olmedo*, ed. María Grazia Profeti (Madrid: Editorial Alhambra, 1981), vv. 2052-2056, [https://artelope.uv.es/biblioteca/textosAL/AL0538\\_ElCaballeroDeOlmedo.php](https://artelope.uv.es/biblioteca/textosAL/AL0538_ElCaballeroDeOlmedo.php).

<sup>15</sup> Sylvanus Griswold Morley y Courtney Bruerton, *Cronología de las comedias de Lope de Vega* (Madrid: Gredos, 1968), 242.

<sup>16</sup> *Ibidem*, 391.

<sup>17</sup> Fausta Antonucci, “La relación entre Historia y Poesía en el último cuarto del siglo XVI (con especial atención al teatro cervantino de la ‘primera época’)”, *KRYPTON*, IV, n.º 7 (2016): 9. El caso de Juan de la Cueva resulta especialmente significativo para el nacimiento del drama histórico dentro del teatro profesional. El sevillano compuso *El saco de Roma y muerte del Borbón*, que dramatizaba otro periodo capital de la historia de Roma desde la perspectiva española: Javier Burguillo. “Juan de la Cueva y el desarrollo del teatro histórico en España” (Tesis Doctoral, Universidad de Salamanca, 2010).

obra ha recibido juicios negativos desde Menéndez Pelayo<sup>18</sup>, que la considera como una obra caótica y desequilibrada, hasta Rodríguez Baltanás, que cree que es un conjunto de «versos hilvanados con una mínima armazón teatral la crónica que del tirano Nerón le ofrecía la *Historia Imperial y Cesárea* (1545) de Pedro Mexía», con una «falta de hilo argumental y exceso de incidentes y personajes»<sup>19</sup>. Desde una perspectiva más neutra, Matas Caballero ha realizado un análisis centrado en la relación de la *Roma abrasada* con la tragedia filipina<sup>20</sup>, y Victoriano Roncero ha publicado recientemente una edición crítica dentro del proyecto del grupo Prolope<sup>21</sup>, que en su estudio preliminar —condicionado por la brevedad que impone el formato— repasa algunos aspectos significativos de la obra. En líneas generales, no abundan los análisis en torno a la imagen de Nerón: Rodríguez Baltanás indica que en *Roma abrasada* los personajes «intercambian asesinatos, crueldades e infamias como si fueran palos de títtere»<sup>22</sup>. Por su parte, Artigas compara la figura de Nerón con las de Felipe II y Felipe III, y llega a sugerir que la obra es una crítica de la sociedad de la época y de ambos reinados<sup>23</sup>. Se trata, como veremos, de una idea que resulta difícil de encajar con la dedicatoria que Lope escribe en la *Parte XX* de comedias.

Dado que no asume un rol protagonista, el Nerón de *Los embustes de Fabia* ha pasado aún más desapercibido. Yarbro-Bejarano sí menciona brevemente la posición de Nerón y la relación entre el emperador y Fabia, pero lo hace de manera tangencial<sup>24</sup>. En líneas generales, la crítica ha entendido la figura del emperador en ambas comedias como la de un personaje simbólico y plano, que se utiliza como paradigma del gobernante malvado; en el caso de *Los embustes de Fabia* es además un personaje secundario que tiene una utilidad dramática: realza las virtudes de la protagonista. Nuestra aproximación pretende llevar un análisis más detallado de la figura de Nerón en ambas obras para poner de manifiesto que su construcción literaria tiene implicaciones mayores de las apuntadas por la crítica hasta el momento. En tanto que se trata de un personaje poderoso, creemos interesante un acercamiento que considere sus acciones de gobierno y la relación que establece con los personajes de su corte.

Cabe precisar que Nerón no era un personaje habitual en el teatro español del Siglo de Oro, ni tampoco en el teatro europeo de la temprana Edad Moderna. En

<sup>18</sup> Marcelino Menéndez Pelayo, *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega. Autos, comedias de vidas de santos (conclusión), pastoriles, mitológicas, de historia clásica, y de historia extranjera* (Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2008), 297-298, <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmchx1t1>.

<sup>19</sup> Enrique Jesús Rodríguez Baltanás, “¿Por qué no es una tragedia la “*Roma abrasada*” de Lope de Vega? (Sobre paraliteratura y parodia en Lope)”, *Philologia Hispalensis* 1, n.º 4 (1989): 204.

<sup>20</sup> Juan Matas Caballero, “Lope de Vega’s *Roma abrasada* and the Early Modern Tragedy”, *Rilce. Revista de Filología Hispánica* 32, n.º 2 (2016).

<sup>21</sup> Victoriano Roncero, “«Introducción, edición y notas», Lope de Vega, *Roma abrasada*”, en *Comedias de Lope de Vega, Parte XX, Tomo II*, coords. Daniel Fernández Rodríguez y Guillermo Gómez Sánchez-Ferrer (Barcelona: Gredos, 2021).

<sup>22</sup> Enrique Jesús Rodríguez Baltanás, “¿Por qué no es una tragedia la “*Roma abrasada*” de Lope de Vega? (Sobre paraliteratura y parodia en Lope)”, *Philologia Hispalensis* 1, n.º 4 (1989): 202.

<sup>23</sup> María de Carmen Artigas, “El lenguaje poético como crítica social en la *Roma abrasada* de Lope de Vega”, *Explicación de textos literarios* 30, n.º 1-2 (2001).

<sup>24</sup> Yvonne Yarbro-Bejarano, “Masquerade, Male Masochism and the Female Outlaw: A Feminist Analysis of Lope’s *Embustes de Fabia*”, *Revistas de estudios hispánicos* 24, n.º 3 (1990).

Inglaterra encontramos con tres piezas tituladas como *Nero*. La primera, de 1603 —y por tanto muy cercana a las obras de Lope— es una tragedia escrita en verso latino por Matthew Gwinne que, por sus características, resultaría imposible de representar. Según Buckley<sup>25</sup>, en ella —como en la *Roma abrasada*— la figura de Séneca juega un papel fundamental, y la carga política resulta evidente. Las otras dos son sendas tragedias anónimas escritas en inglés, de 1607 y 1624<sup>26</sup>. Así pues, al menos en lo que se refiere a su talla histórica, Nerón era un personaje con la suficiente entidad como para construir en torno a él una obra trágica; pero desde luego no era un modelo habitual para ello.

En lo que concierne a las implicaciones políticas de las obras de Lope, el caso de *Roma abrasada*, que dramatiza la historia del emperador desde su ascenso al poder —gracias a las intrigas de Agripina y a la debilidad de Claudio— hasta su muerte, podría servir como contraejemplo del buen ejercicio del poder por parte de un monarca poderoso. El doble título de la obra: *Roma abrasada y crueldades de Nerón* —o *Nerón cruel*, tal y como aparece en el primer listado de *El peregrino en su patria*— deja claro el enfoque centrado en el tirano. Según los datos tomados de Artelope, Nerón es el personaje que más intervenciones realiza: 278 —más del triple que los siguientes: Agripina (90) y Palante (91) y el que mayor proporción de texto tiene de toda la comedia: son 828 versos, el 27% del total. Ahora bien, ni Lope se centra solo en el emperador ni construye un personaje plano.

El primer acto de la obra pone el foco en el personaje de Agripina, su madre, y en su capacidad para aprovechar la pusilanimidad de Claudio para que nombre a Nerón su heredero, gracias al matrimonio del joven con su hija Otavia. La jornada termina con la muerte de Claudio, envenenado por Agripina y Nerón, y con el ascenso de este último al trono. Con todo, al inicio del segundo acto, que comienza cinco años después, se insiste en la imagen de Nerón como un gobernante juicioso, que toma decisiones acertadas y que rige el Imperio guiado por la sabiduría de Séneca. Lope dramatiza de esta forma el quinquenio áureo, resaltando el papel del filósofo como consejero que más tarde cae en desgracia. De esta forma, la obra puede ser vista no solo como un manual de gobernantes *ex contrario*<sup>27</sup>, sino específicamente como una reflexión sobre la necesidad de que los monarcas se rodeen, a lo largo de toda su trayectoria, de mentores sabios. Si la fecha de escritura y representación de la comedia puede vincularse con la situación producida por el inicio del reinado de Felipe III, cuando la *Roma abrasada* se imprime dentro de la *Parte XX de comedias* (1625) el contexto histórico es algo diferente: Felipe IV lleva cinco años en el trono, y el conde-duque de Olivares se ha convertido en válido plenipotenciario. En este sentido cabe recordar

---

<sup>25</sup> Emma Buckley, “Senecan Tragedy”, en *A Companion to the Neronian Age* (Oxford, UK: Wiley-Blackwell, 2013).

<sup>26</sup> La primera fue publicada en la imprenta de Edward Alde, a cargo de Francis Burton con el nombre de *Claudius Tiberius nero* (1607); la segunda vio la luz en las prensas de Augustine Mathewes y John Norton, a cargo de Thomas Jones, con el nombre de *Tragedy of Nero* (1624). Hay una edición moderna de esta última: Stephen J. Teller, “The Anonymous *Tragedy of Nero*. A critical edition (Tesis Doctoral, University of Illinois, 1967).

<sup>27</sup> Sarah Apffel Cegelsky, “Monstrosity and Identity in the Comedias of Lope de Vega” (Tesis Doctoral, University of North Carolina at Chapel Hill, 2015), 67-68.



que otras comedias de la parte, como *La discreta venganza* —que ocupa la primera posición en el volumen— también buscaban un claro acercamiento del dramaturgo hacia el privado<sup>28</sup>. En cualquier caso, tal y como ha señalado Roncero<sup>29</sup>, en la *Roma abrasada* Lope no deja pasar la oportunidad de resaltar una lectura en clave contemporánea en su dedicatoria a Gil González de Ávila, cronista de su majestad, contraponiendo las figuras de Nerón y Felipe IV, y las ciudades de Roma y Madrid:

A deuda que lo es tanto, paga mi corto caudal con la *Tragedia de Roma*, no en su grandeza y suma felicidad como Vuesa Merced nos da a Madrid en descripción tan heroica, que como tabla de pintor insigne con admirable veneración se respeta, sino abrasada, aunque Roma, y a los pies de un tirano la cabeza del mundo, para que se vea lo imposible de la proporción en la infinita distancia. A la corona que Vuesa Merced puso a mi patria doy un laurel indigno; al honor de nuestros magistrados, el pervertido gobierno de aquellos cónsules; al premio de las letras en esta edad dichosa, el ingrato discípulo de Séneca; a la reputación de nuestras armas, las consulares insignias desatadas y las águilas de plata teñidas del ocio y el más sangriento perseguidor de la romana iglesia, a quien tanto ha celebrado la católica monarquía de Felipe IV<sup>30</sup>.

Frente a lo que sucede en la *Roma abrasada*, el papel de Nerón en *Los embustes de Fabia* es más bien secundario: sus intervenciones ocupan 289 versos (9%), siendo el sexto personaje más utilizado. El emperador aparece al final del segundo acto, como juez que hace frente a una disputa por una deuda entre el senador Catulo y el capitán Lelio. En el proceso conoce la fama de la bella Fabia, la esposa de Catulo. Intrigado, pide información a Lelio y a Vitelio (ambos pretendientes de la joven) y, tras escuchar el retrato verbal de Lelio, se enamora de oídas. Interesado en la dama, mientras mantiene a Catulo bajo custodia, pide a Lelio y a Vitelio que la lleven a su presencia. Estos, sin embargo, intentan engañar al emperador y le presentan a la fea Brisena. Nerón pierde el interés en ella al momento, pero Catulo llega y asegura que esa mujer no es su esposa; en ese instante entra también en el escenario Fabia. A partir de aquí, y siempre durante el tercer acto, Nerón intenta seducir a la protagonista valiéndose de su poder, pero la dama, con su inteligencia y conocimiento, engaña al emperador y consigue quedarse con Vitelio, su enamorado.

Por el carácter de su trama, así como por el desenlace, *Los embustes de Fabia* es una obra que se encuadra dentro del ámbito de lo cómico, y que recuerda al desenfado habitual del Lope-prelope en las comedias picarescas y en las primeras comedias urbanas. Sin embargo, la ambientación histórica en la antigua Roma, así como la presencia de Nerón, parecerían situar la comedia en el ámbito de lo serio. En este

<sup>28</sup> Blanca Santos de la Morena, “*La discreta venganza*, de Lope de Vega, un drama de privanza en la época del conde-duque de Olivares”, *Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro* 7, n.º 2 (2019).

<sup>29</sup> Victoriano Roncero, “«Introducción, edición y notas», Lope de Vega, *Roma abrasada*”, en *Comedias de Lope de Vega, Parte XX, Tomo II*, coords. Daniel Fernández Rodríguez y Guillermo Gómez Sánchez-Ferrer (Barcelona: Gredos, 2021), 184.

<sup>30</sup> Lope de Vega Carpio, “*Roma abrasada*”, en *Comedias de Lope de Vega, Parte XX, Tomo II*, ed. Victoriano Roncero López, coords. Daniel Fernández Rodríguez y Guillermo Gómez Sánchez-Ferrer (Barcelona: Gredos, 2021), 90-91.

sentido, sobre la ambientación romana de la comedia, Luis Galván apunta lo siguiente<sup>31</sup>:

Aunque *Los embustes de Fabia* se sitúa en la antigua Roma y atribuye un papel decisivo al emperador Nerón, su argumento es una mera intriga privada de amor, celos y traición. La ambientación romana habrá servido de excusa para la extraordinaria promiscuidad de la protagonista; y si hacía falta un príncipe tiránico y vicioso, Nerón vendría como de molde.

Es decir, el dramaturgo necesita a un tirano, y Nerón es un ejemplo paradigmático de ello. Por lo demás, como también indica Fausta Antonucci, la ciudad de Roma, por su historia, podía funcionar para un espectador del siglo XVII como un símbolo de «corrupción de costumbres y el desenfadado afán de poder»<sup>32</sup>. Desde este punto de vista, es posible argumentar que la elección de la ciudad eterna es una condición previa cuya presencia presupone el itinerario de toda la obra, y que hace también que la representación de un tirano sea poco problemática. Ciertamente, en el Siglo de Oro la imagen de Nerón era nítidamente negativa, tanto en lo que se refiere al acervo popular como en lo que se refiere a la historiografía, como muestra la *Historia imperial y cesarea* de Mexía. Por otro lado, por paradójico que pueda parecer, la selección de Roma y de Nerón por parte de Lope tenía también una dosis histórico-legendaria que permitía al dramaturgo moldear los hechos para construir con libertad su acción dramática. De este modo, no resulta raro que la imagen del emperador sea algo diferente en la *Roma abrasada* donde, según Antonucci, el personaje, no muestra «la maldad empecinada de los tiranos de tragedia»<sup>33</sup>. Este será el punto de partida que tomaremos para examinar algunas claves del personaje en las dos obras.

La trama de la *Roma abrasada* permite la evolución del personaje de Nerón: en el primer acto se presenta como hijo de Agripina y llega a ser emperador gracias a su madre, durante los primeros versos del segundo acto se muestra como un gobernante justo por la influencia de Séneca, pero progresivamente se desliza hacia la maldad proverbial del personaje histórico, lo que le lleva a repudiar a Otavia para casarse con Popea, a matar a su mujer y, finalmente a incendiar Roma y a morir asesinado. Lo primero que llama la atención es que, aunque Lope sigue muy cerca la *Historia imperial y cesarea*, en la obra historiográfica Mexía presenta un personaje cruel, pero también inteligente; el dramaturgo, en cambio, dibuja a un personaje obnubilado por la maldad. Uno de los ejemplos más claros lo encontramos en la forma en la que Nerón planifica el asesinato de su madre. Según Mexía trata de encubrir la muerte para mantener el orden de su gobierno, y solo cuando fracasan sus planes decide ejecutarla de manera pública:

<sup>31</sup> Luis Galván, “El argumento y las pasiones en la comedia: La *Poética* de Aristóteles y algunas comedias cómicas de Lope de Vega”, *Bulletin of Spanish Studies* 94, n.º 4 (2017): 586.

<sup>32</sup> Fausta Antonucci, “Un recorrido por el teatro de Lope de Vega ambientado en tiempos de la antigua Roma: Dramatización y solución de los conflictos entre comedia y tragedia”, en *Del poder y sus críticos en el mundo ibérico del Siglo de Oro*, eds. Ignacio Arellano, Antonio Feros y Jesús M. Usunáriz (Madrid: Iberoamericana Editorial Vervuert, 2013), 43.

<sup>33</sup> *Ibidem*, 42.



pero como el caso era tan horrible, quisiera lo hacer disimulada y encubiertamente: y así lo probó, y intentó primero con ponzoña y yerbas, y no pudiendo desta manera, por ordenación y consejo de un Capitán de mar, llamado Niceto, le fue hecho cierto engaño y artificio, como fuese ahogada en la mar, en la costa de Calabria, donde para este efecto Nerón fingiendo reconciliación con ella, la avía hecho yr, y aun con color de ciertos sacrificios, él también fue. Pero saliéndole él concierto y aviso falto, en el qual fueron ahogadas algunas de su compañía, y ella escapó con gran riesgo, visto que no le sucedían las mañas, determinó Nerón de la matar públicamente.<sup>34</sup>

Lope decide sintetizar la fuente historiográfica, eligiendo una forma pública de asesinato, motivada por una falsa acusación de traición:

NERÓN	Pues escucha una invención: Ve y dile de parte tuya que, para que se concluya la paz entre ella y Nerón, me envíe algún grande amigo que me hable; y cuando llegue y por su gracia me ruegue, presente estarás conmigo, y harás caedizo un puñal. yo diré que ella me envía a matar <sup>35</sup> .
-------	---

Se trata de una decisión torpe por parte del emperador, quien no consigue engañar a la corte, aunque esto no sea algo que parezca importarle demasiado. Tras quedarse a solas en el escenario, Nerón se indica que «este día / soy monstro y furia infernal»<sup>36</sup>, en unos versos que dejan bien clara la autopercepción del tirano. La orden del asesinato de Agripina se vincula en la trama con reproche que Félix, su privado, le hace por querer repudiar a Otavia, su primera esposa. En este instante, al final de la segunda jornada, se culmina la evolución del personaje, desligado definitivamente de la figura materna. La ejecución de Agripina tiene un claro simbolismo en lo corporal, por petición de la propia víctima:

AGRIPINA	Sabido lo que quiero, lo que quiero yo sé que no podréis, hijos, negármelo.
FENICIO	Di presto, pues.
AGRIPINA	Que la primera herida me deis en este vientre, que este ha sido causa de que Nerón saliese al mundo.

<sup>34</sup> Pedro Mexía, *Historia imperial y cesárea*, 1655: 59, <http://hdl.handle.net/10481/37777>. (consultado el 7 de junio de 2023)

<sup>35</sup> Lope de Vega Carpio, “Roma abrasada”, en *Comedias de Lope de Vega, Parte XX, Tomo II*, ed. Victoriano Roncero López, coords. Daniel Fernández Rodríguez y Guillermo Gómez Sánchez-Ferrer (Barcelona: Gredos, 2021), vv. 1927-1937.

<sup>36</sup> *Ibidem*, vv. 1937-1938

Y la segunda en este pecho, en este  
que alguna vez le dio su leche y sangre.  
¿Hareislo así?

NICETO  
AGRIPINA

Sin duda.

Pues ya muero  
contenta en que lo pague quien lo debe.<sup>37</sup>

Agripina es una de las madres que tiene mayor protagonismo dentro del primer Lope, que es a su vez la época de composición del dramaturgo con mayor presencia de figuras maternas, tal y como indican Piqueras Flores y Santos de la Morena<sup>38</sup>. Sus acciones durante el primer acto, para mover la voluntad del emperador Claudio a su antojo hasta hacer a su hijo emperador, desoyendo los augurios de Séneca, son una anticipación de lo que sucede en la segunda parte de la obra, en la que Nerón se encapricha locamente de Popea y pierde cualquier atisbo de racionalidad. A este respecto, Agripina se marca un objetivo fundamental en su vida y arriesga su vida para conseguirlo, algo que desmonta por completo el tópico de la volubilidad de la mujer<sup>39</sup>, que en cambio sí aparece representada en Nerón. El súbito sentimiento de lujuria del emperador hacia Popea provoca que este envía al esposo de la dama —Otón, que es además uno de sus privados— a gobernar Lusitania, para poder gozarla. Mexía recoge el pasaje de forma aséptica<sup>40</sup>, Lope en cambio insiste en la inmediatez de la orden de Nerón:

NERÓN  
Hoy te has de partir a España  
para ser gobernador  
de Lusitania.

OTÓN  
Señor,  
tu amor me obliga y te engaña.  
Mejor estoy a tu lado  
para servirte.

NERÓN  
Ya, Otón,

<sup>37</sup> *Ibíd.*, vv. 1996-2004

<sup>38</sup> Manuel Piqueras Flores y Blanca Santos de la Morena, “La madre-alcahueta en el primer Lope: Una nota sobre «*La ingratitud vengada*»”, *Anuario Lope de Vega* 28 (2022): 427.

<sup>39</sup> Lope sintetiza la constancia de Agripina en un soneto, realzando su valentía: «Semíramis no diera muerte a Nino / ni el hijo airado fuera matricida / ni le quitara Rómulo la vida / al fuerte hermano que pasó el camino. / Si el imitar a Júpiter divino / que del padre Saturno fue homicida / ya no fuera disculpa conocida / a que yo por reinar también me inclino. / El amor de los hijos es tan tierno / que por su bien ninguno considera / si es veneno o antídoto el que toma. / Morir quiero y dejalle en el gobierno / como esta voz escuche cuando muera: / “¡Claudio Nerón, emperador de Roma!”». Lope de Vega Carpio, “Roma abrasada”, en *Comedias de Lope de Vega, Parte XX, Tomo II*, ed. Victoriano Roncero López, coords. Daniel Fernández Rodríguez y Guillermo Gómez Sánchez-Ferrer (Barcelona: Gredos, 2021), vv. 884-897.

<sup>40</sup> «Nuevamente se enamoró de la muger de su gran privado Othon, el qual andando los tiempos después alcanzó a ser Emperador, llamada Popea Sabina, muger hermosísima, y de gran linaje, y dotada de otras muchas gracias, y habilidades: pero incontinente y deshonesta, y queriendo Nerón averla para sí más sin estorbo, dando le a Othon su marido este pago por los buenos servicios, lo embió en España por gobernador de Lusitania». Pedro Mexía, *Historia imperial y cesárea*, 1655: 58, <http://hdl.handle.net/10481/37777>. (consultado el 7 de junio de 2023)

esta determinación  
ha consultado el Senado.  
A España has de ir: parte luego [...].  
Vete luego. [...]  
¿He de matarte?  
OTÓN (¿Estas son  
mercedes? ¿Esta es privanza?)<sup>41</sup>.

El dramaturgo evita cualquier rasgo de inteligencia en su protagonista, subrayando su malicia pero también su debilidad frente a las tentaciones y su escaso manejo de las emociones. De esta forma, Nerón se convierte en un personaje voluble —un rasgo asociado típicamente con la feminidad— y fácilmente manipulable, especialmente por las mujeres. Como decíamos, si durante la primera parte de la obra se mueve bajo el influjo de Agripina, en la segunda parte el mecanismo se repite con Popea. De hecho, el interés por la joven es precisamente el que hace superar la influencia materna, algo que ya recogía Mexía: «Como quiera que esto aya pasado, por la buena diligencia de Popea, y por su propia malicia, él vino en tanto aborrecimiento de su madre, que se determinó de la matar»<sup>42</sup>. En la comedia Lope incide en la caracterización negativa del personaje de Agripina, que llega a ofrecer una relación incestuosa a su hijo: «Que trates otras mujeres / es lo que siento y persigo / pues puedes tener conmigo / aquellos mismos placeres»<sup>43</sup>. Nerón entonces, sabedor de que su madre no le permitirá desarrollar su relación con Popea, decide matarla. En ese sentido, resulta significativo que el personaje no deje de pensar en la joven ni mientras maquina el asesinato de su madre ni, siquiera, cuando tiene su cadáver delante:

¡Bella mujer, por cierto! ¡Hermosos miembros!  
¡Qué lindas manos!, ¡Qué blancura y cuello!  
Llevalda, que ya Roma sabe el caso ,  
y cómo a Otavia repudié y pretendo  
casarme con Popea aquesta noche.  
Popea, más hermosa que Dïana,  
más bella que Lucrecia y que Semíramis<sup>44</sup>.

A diferencia de lo que sucede con Agripina, Popea no funciona como instigadora directa, pero sí se convierte en el motivo principal que provoca los actos malvados de Nerón. Así, el emperador prepara el incendio de Roma como si fuera una

---

<sup>41</sup> Lope de Vega Carpio, “Roma abrasada”, en *Comedias de Lope de Vega, Parte XX, Tomo II*, ed. Victoriano Roncero López, coords. Daniel Fernández Rodríguez y Guillermo Gómez Sánchez-Ferrer (Barcelona: Gredos, 2021), vv. 1727-1739.

<sup>42</sup> Pedro Mexía, *Historia imperial y cesárea*, 1655: 59, <http://hdl.handle.net/10481/37777>. (consultado el 7 de junio de 2023)

<sup>43</sup> Lope de Vega Carpio, “Roma abrasada”, en *Comedias de Lope de Vega, Parte XX, Tomo II*, ed. Victoriano Roncero López, coords. Daniel Fernández Rodríguez y Guillermo Gómez Sánchez-Ferrer (Barcelona: Gredos, 2021), vv. 1883-1886.

<sup>44</sup> *Ibíd.*, vv. 2012-2018.

comedia para su nueva esposa<sup>45</sup>; además, cuando muere, evoca su nombre desesperadamente, de manera que Lope deja clara la obsesión del tirano: «¡Júpiter conmigo sea! / ¡Muero ya, Popea, Popea!»<sup>46</sup>. En su muerte, Nerón se muestra además como un personaje cobarde, de modo que su suicidio carece de cualquier rasgo positivo:

¡Qué miedo tengo al acero,  
pese a Júpiter y Marte!  
¡Oh vida a los hombres cara  
y cuánto el perderte altera!  
¡Esto es morir<sup>47</sup>!

En cuanto a *Los embustes de Fabia*, Lope parece que ha tomado de la historiografía el encaprichamiento de Nerón por Popea y lo ha ficcionalizado transformándolo en un sentimiento y una actitud similar hacia Fabia, la bella casada que protagoniza la comedia. El tirano llega a requebrar a la dama delante de Catulo, quien no soporta la idea de ser un marido cornudo, como lo es Otón en *Roma abrasada*. Por ello, decide suicidarse antes de que el emperador le dé muerte.

No, Fabia, no ha de ofenderme  
mientras estuviere vivo.  
Pues pretende mi deshonra,  
vea en este caso tal  
lo que un hombre principal  
sabe volver por su honra.  
¡Oh Roma, escucha el agüero  
desta víctima ofrecida,  
que ya te ofrezco la vida,  
y alegre y contento muero!  
El cielo forma sentencia  
contra ti, pues en rigor,  
te ha dado un emperador  
tu cuchillo y pestilencia.  
¡Y qué te ha de hacer infame  
su tirana monarquía<sup>48</sup>!

Como en la tragedia, también en la comedia se representa a un gobernante incapaz de contener sus impulsos; además, también en *Los embustes de Fabia* Nerón se desarrolla como un personaje poco discreto. De esta manera, es engañado hábilmente por Fabia, quien demuestra una inteligencia muy superior. Además, este hecho se

---

<sup>45</sup> «Con su gallarda Popea, / dueño de su alma y vida, / mira el incendio romano / cantando al son de una lira». *Ibidem*, vv. 2730-2733.

<sup>46</sup> *Ibidem*, vv. 2019-2020.

<sup>47</sup> *Ibidem*, vv. 3007-3010.

<sup>48</sup> Lope De Vega Carpio, *Los embustes de Fabia*, en *Comedias de Lope de Vega*, ed. Manuel Arroyo Stephens (Madrid: Turner Libros, S. A., 1993), 1: 905.

opone al pensamiento del emperador, muy crítico con la idea de que las mujeres desarrollen su ingenio, según el tópico de la mujer bachillera:

Entenderá su flaqueza,  
y con su bachillería  
le ofenderá noche y día  
a costa de su cabeza.  
La mujer ha de tener  
un ingenio moderado,  
no agudo, libre, alterado,  
atrevido y bachiller;  
que en siendo por este modo,  
no se puede tolerar;  
que quieren luego mandar  
y ser cabeza de todo<sup>49</sup>.

Frente a esta idea, dentro de la inversión de las reglas que rige el ámbito de lo cómico en Lope, especialmente durante su primera etapa, tal y como indica Yarbrow-Bejarano<sup>50</sup>, «Fabia systematically challenges male authority; she is the female outlaw who remains beyond the reach of the Law». Dentro de este esquema Nerón se configura como un personaje secundario, que está al servicio de la trama: su interés erótico en Fabia desemboca en la muerte de Catulo, con lo que la protagonista es libre de casarse con Vitelio, el hombre el que ama y con el que ha sido adúltera. Sobre este desenlace indica Luis Galván: «Las comedias justifican de alguna manera a las parejas adúlteras. En *Los embustes de Fabia*, la justificación consiste en que estuvieron enamorados antes de que ella decidiese casarse con otro hombre que solamente tenía el mérito de ser más rico»<sup>51</sup>. Hay que tener en cuenta que la comedia se construye desde Fabia, dama casada que funciona como objeto de deseo. Su caracterización como personaje inteligente convierte la acción de la comedia en una red en la que la joven utiliza a los personajes masculinos para, finalmente, conseguir lo que quiere. Dentro de esta red Nerón aparece como un tirano impotente, corrupto y fácilmente manipulable por parte del género femenino, es decir, las mismas características que configuraban el personaje en la *Roma abrasada*. Para parte de la crítica, estos rasgos del personaje neroniano en la tragedia la convertirían en una imitación insatisfactoria de las grandes piezas neo-senequistas de finales del siglo XVI. Así, indica Rodríguez Baltanás<sup>52</sup>:

---

<sup>49</sup> Lope De Vega Carpio, *Los embustes de Fabia*, en *Comedias de Lope de Vega*, ed. Manuel Arroyo Stephens (Madrid: Turner Libros, S. A., 1993), 1: 899-900.

<sup>50</sup> Yvonne Yarbrow-Bejarano, “Masquerade, Male Masochism and the Female Outlaw: A Feminist Analysis of Lope’s *Embustes de Fabia*”, *Revistas de estudios hispánicos* 24, n.º 3 (1990), 11.

<sup>51</sup> Luis Galván, “El argumento y las pasiones en la comedia: La Poética de Aristóteles y algunas comedias cómicas de Lope de Vega”, *Bulletin of Spanish Studies* 94, n.º 4 (2017): 588.

<sup>52</sup> Enrique Jesús Rodríguez Baltanás, “¿Por qué no es una tragedia la “*Roma abrasada*” de Lope de Vega? (Sobre paraliteratura y parodia en Lope)”, *Philologia Hispalensis* 1, n.º 4 (1989): 204.

se observa un claro distanciamiento irónico, o, por mejor decir, paródico, por parte del autor del *Arte Nuevo de hacer comedias*. Esta aparente contradicción no se logra explicar del todo si no tenemos en cuenta la creciente demanda de los corrales, a la que Lope tiene que satisfacer echando mano de materiales y asuntos muy diversos, con una rapidez y un sistema de producción verdaderamente más propio de la cultura de masas.

Ciertamente, como una creación relativamente temprana del Lope dramaturgo, en la *Roma abrasada* no está consolidado el sistema de personajes que daría lugar a la fórmula de la comedia nueva. Desde este punto de vista, la mezcla de lo trágico y lo cómico se desarrolla de una manera diferente, produciendo ese distanciamiento irónico del que hablaba Rodríguez Baltanás, pero sin que ello merezca necesariamente, en nuestra opinión, un juicio negativo sobre su calidad literaria. Asimismo, como indica Matas Caballero<sup>53</sup>, Lope consigue «ofrecer al espectador, mediante la dramatización de la vida de Nerón (ascenso, ejercicio y caída del poder), una lección de desengaño que le permitirá comprender lo efímero de todo poder humano y la intervención de la justicia castigando al que ha actuado mal»; lo hace además en una sociedad que en las últimas décadas se planteaba los límites del poder. Como ha indicado D'Artois, el problema de la tiranía y la figura del tirano son elementos comunes al teatro trágico<sup>54</sup>, especialmente en obras de final del siglo XVI como *La comedia* y *La tragedia del príncipe tirano*, del citado Juan de la Cueva, la anónima *Los vicios de Cómodo* o *El tirano castigado*, del propio Lope. La posible legitimidad del tiranicidio fue un tema candente en la filosofía española de la época, y tuvo una especial proyección a partir del *De rege et regis institutione* (1599) del padre Mariana; Como ha apuntado recientemente Vaccari<sup>55</sup>, este tipo de teatro «no hace otra cosa sino recoger una de las controversias filosófico-políticas más debatidas entre los siglos XVI y XVII en España».

Gracias a una lectura conjunta de la figura de Nerón en la *Roma abrasada* y en *Los embustes de Fabia* se obtiene una imagen de los procesos de ridiculización del tirano, que es mostrado, tanto desde la comedia como desde la tragedia, no solo como un ser políticamente deficiente sino también como un hombre vulnerable. Como es sabido, en la España de la temprana modernidad las formas de poder político estaban asociadas de manera muy evidente a la masculinidad. El teatro de corral podía servir, a través de la ficción, para reflexionar sobre los límites del ejercicio de ese poder y sobre el papel reservado a las mujeres en torno a él. La representación de Nerón en *Los embustes de Fabia* y en la *Roma abrasada* se vincula con la idea de que un gobernante poco inteligente, que no hace caso a sus consejeros —especialmente a Séneca en la *Roma abrasada*— está expuesto a ser utilizado por otros. Que sean Fabia en *Los embustes* y Agripina (y en menor medida Popea) en la *Roma abrasada* quienes utilizan a Nerón tiene una doble lectura sobre el papel de la mujer dentro de los círculos de poder. Por

<sup>53</sup> Juan Matas Caballero, “Lope de Vega’s *Roma abrasada* and the Early Modern Tragedy”, *Rilce. Revista de Filología Hispánica* 32, n.º 2 (2016), 428.

<sup>54</sup> Florence D'Artois, *Du nom au genre: Lope de Vega, la tragedia et son public* (Madrid: Casa de Velázquez, 2017), 110.

<sup>55</sup> Debora Vaccari, “Las prácticas escénicas antes de la comedia nueva: El ejemplo de *Los vicios de Cómodo*”, *Anuario Lope de Vega* 26 (2020): 219.



un lado, pone de manifiesto que sus facultades y su inteligencia son igualmente útiles en la esfera pública, y desmonta, a través de la acción, el tópico de la mujer bachillera y también el de la mujer voluble: tanto Agripina como Fabia logran sus objetivos vitales: la primera consigue hacer a su hijo emperador, y lo hace renunciando a su propia vida; la segunda consigue casarse con el hombre al que ama, engañando al emperador desde una posición de inferioridad manifiesta. Por otro lado, desde una perspectiva política, las dos obras reflexionan sobre lo peligroso que pueden llegar a ser los gobernantes sometidos a sus impulsos, que se muestran como vulnerables y fácilmente manipulables. Esto abre, en nuestra opinión, una nueva vía para interpretar la construcción de otros personajes poderosos en la obra de Lope de Vega y el papel reservado a la mujer dentro de su literatura.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Antonucci, Fausta, “Un recorrido por el teatro de Lope de Vega ambientado en tiempos de la antigua Roma: Dramatización y solución de los conflictos entre comedia y tragedia”. En *Del poder y sus críticos en el mundo ibérico del Siglo de Oro*, editado por Ignacio Arellano, Antonio Feros y Jesús M. Usunáriz, 42–57. Madrid: Iberoamericana Editorial Vervuert, 2013. <https://doi.org/10.31819/9783954871001-003>.
- Antonucci, Fausta. “La relación entre Historia y Poesía en el último cuarto del siglo XVI (con especial atención al teatro cervantino de la ‘primera época’)”. *KRYPTON IV*, n.º 7 (2016): 7–12.
- Buckley, Emma. “Senecan Tragedy”. En *A Companion to the Neronian Age*, 204–224. Oxford, UK: Wiley-Blackwell, 2013. <https://doi.org/10.1002/9781118316771.ch12>.
- Burguillo, Javier. “Juan de la Cueva y el desarrollo del teatro histórico en España”. Tesis Doctoral, Universidad de Salamanca, 2010.
- Carmen Artigas, María de. “El lenguaje poético como crítica social en la *Roma abrasada* de Lope de Vega”. *Explicación de textos literarios*, 30, n.º 1-2 (2001): 47–58.
- Campbell, Jodi, *Monarchy, Political Culture, and Drama in Seventeenth-Century Madrid: Theater of Negotiation*. Hampshire / Burlington: Ashgate, 2006.
- Carreño-Rodríguez, Antonio. *Alegorías del poder: Crisis imperial y comedia nueva (1598-1659)*. Woodbridge: Tamesis, 2009. <https://doi.org/10.1017/9781846156885>.
- Cegelsky, Sarah Apffel. “Monstrosity and Identity in the Comedias of Lope De Vega”. Tesis Doctoral, University of North Carolina at Chapel Hill, 2015.
- D’Artois, Florence *Du nom au genre: Lope de Vega, la tragedia et son public*. Madrid: Casa de Velázquez, 2017.
- Galván, Luis. “El argumento y las pasiones en la comedia: La *Poética* de Aristóteles y algunas comedias cómicas de Lope de Vega”. *Bulletin of Spanish Studies* 94, n.º 4 (2017): 573–594. <https://doi.org/10.1080/14753820.2017.1368242>.
- Gómez, Jesús. “La imagen del monarca en la comedia *El villano en su rincón*”. *Nueva Revista de Filología Hispánica (NRFH)* 59, n.º 1 (2011): 97-118. <https://doi.org/10.24201/nrfh.v59i1.1034>.
- Maravall, José Antonio. *Teatro y literatura en la sociedad barroca*. Madrid: Seminarios y Ediciones, 1972.

- McKendrick, Melveena. *Playing the King: Lope De Vega and the Limits of Conformity*. London: Tamesis, 2002.
- Matas Caballero, Juan. “Lope De Vega’s *Roma abrasada* and the Early Modern Tragedy”. *Rilce. Revista de Filología Hispánica* 32, n.º 2 (2016): 410-438. <https://doi.org/10.15581/008.32.2.410-38>.
- Menéndez Pelayo, Marcelino. *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega. Autos, comedias de vidas de santos (conclusión), pastoriles, mitológicas, de historia clásica, y de historia extranjera*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2008. <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmchx1t1>.
- Mexía, Pedro. *Historia imperial y cesárea*, 1655. <http://hdl.handle.net/10481/37777>. (consultado el 7 de junio de 2023)
- Morley, Sylvanus Griswold y Courtney Bruerton. *Cronología de las comedias de Lope de Vega*. Madrid: Gredos, 1968.
- Piqueras Flores, Manuel y Blanca Santos de la Morena. “La madre-alcahueta en el primer Lope: Una nota sobre «La ingratitud vengada»”. *Anuario Lope de Vega*. 28 (2022): 423–442. <https://doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevega.409>.
- Rodríguez Baltanás, Enrique Jesús. “¿Por qué no es una tragedia la “*Roma abrasada*” de Lope de Vega? (Sobre paraliteratura y parodia en Lope)”. *Philologia Hispalensis* 1, n.º 4 (1989): 191–206. <https://doi.org/10.12795/ph.1989.v04.i01.16>.
- Rojas, Fernando de. *La Celestina*, editado por Peter E. Russell, Madrid: Castalia, 1991.
- Roncero, Victoriano. “«Introducción, edición y notas», Lope de Vega, *Roma abrasada*”. En *Comedias de Lope de Vega, Parte XX, Tomo II*, coordinado por Daniel Fernández Rodríguez y Guillermo Gómez Sánchez-Ferrer, 179–356. Barcelona: Gredos, 2021.
- Santos de la Morena, Blanca. “Lope y la tragedia “al estilo español”: Hacia *El castigo sin venganza*”. *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica* 32 (2014): 73–82. [https://doi.org/10.5209/rev\\_dice.2014.v32.44625](https://doi.org/10.5209/rev_dice.2014.v32.44625).
- , “*La discreta venganza*, de Lope de Vega, un drama de privanza en la época del conde-duque de Olivares”. *Hipogriфо. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro* 7, n.º 2 (2019): 873–886. <https://doi.org/10.13035/h.2019.07.02.60>.
- , “La representación del rey en Lope: Un casamiento problemático en *La discreta venganza*”. *Anuario Lope de Vega* 26 (2020): 576-595. <https://doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevega.343>.

- Vaccari, Debora. “Las prácticas escénicas antes de la comedia nueva: El ejemplo de *Los vicios de Cómodo*”. *Anuario Lope de Vega* 26 (2020): 216-46. <https://doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevega.369>.
- Vega Carpio, Lope de. *El caballero de Olmedo*. Editado por María Grazia Profeti. Madrid: Editorial Alhambra, 1981. [https://artelope.uv.es/biblioteca/textosAL/AL0538\\_ElCaballeroDeOlmedo.php](https://artelope.uv.es/biblioteca/textosAL/AL0538_ElCaballeroDeOlmedo.php).
- , *Los embustes de Fabia*. En *Comedias de Lope de Vega. Vol. 1*, editado por Manuel Arroyo Stephens, 815–910. Madrid: Turner Libros, S. A., 1993.
- , *Fuenteovejuna*. En *Comedias de Lope de Vega, Parte XII, Tomo II*, editado por María Grazia Profeti, coordinado por José Enrique Laplana Gil, 829–968. Madrid: Gredos, 2013.
- , *La santa liga*. En *Comedias de Lope de Vega, Parte XV, Tomo I*, editado por Juan Udaondo Alegre, coordinado por Luis Sánchez Laílla, 689–874. Madrid: Gredos, 2016.
- , *Roma abrasada*. En *Comedias de Lope de Vega, Parte XX, Tomo II*, editado por Victoriano Roncero López, coordinado por Daniel Fernández Rodríguez y Guillermo Gómez Sánchez-Ferrer, 179–356. Barcelona: Gredos, 2021.
- Trambaioli, Marcella. “Lope de Vega y el poder monárquico: Una puesta al día”. *Impossibilia*, n.º 3 (2012): 16–36.
- Teller, Stephen J. “The Anonymous *Tragedy of Nero*. A critical edition. Tesis Doctoral, University of Illinois, 1967.
- Yarbro-Bejarano, Yvonne. “Masquerade, Male Masochism and the Female Outlaw: A Feminist Analysis of Lope’s *Embustes De Fabia*”. *Revistas de estudios hispánicos* 24, n.º 3 (1990): 11–29.
- Young, Richard A. *La figura del rey y la institución real en la comedia lopesca*. Madrid: José Porrúa Turanzas, 1979.

Recibido: 8 de junio de 2023

Aceptado: 29 de septiembre de 2023