

ENTRE LA CORTE Y FLANDES:
LAS COMEDIAS ROMANAS DE LOPE DE VEGA

BETWEEN THE COURT AND FLANDERS:
LOPE DE VEGA'S ROMAN PLAYS

Antonio Sánchez Jiménez

<http://orcid.org/0000-0002-0017-9077>

Université de Neuchâtel

Institut de Langues et Littératures Hispaniques

Espace Tilo Frey 1

Bureau 3. E.43bis

CH-2000 Neuchâtel

SUIZA

antonio.sanchez@unine.ch

Resumen. El presente artículo se plantea la coherencia de las comedias romanas de Lope de Vega partiendo de su relación con la práctica dramática cortesana, que en otras épocas y países de la Edad Moderna fue relativamente favorable a los temas de la Antigüedad. Para llevar a cabo esta tarea, comenzamos con algunas reflexiones acerca del teatro cortesano, tema ampliamente estudiado por la crítica, que completamos con un estado de la cuestión acerca de los estudios sobre las comedias romanas en sí. Tras él, examinamos el corpus y presentaremos algunos criterios que podemos emplear para segmentarlo, lo que dará ya pie para las primeras reflexiones sobre la influencia de la práctica dramática cortesana en estas comedias lopescas. Este análisis nos lleva al punto central de nuestro trabajo: estudiar cuáles son las características centrales de las comedias romanas, qué tipo de relaciones establecen entre ellas y, lo que nos parece más revelador, comprobar con qué otras comedias lopescas se conectan. Concretamente, esta última línea nos permite proponer una inesperada constelación que une a las comedias romanas con las de la Guerra de Flandes, en una conexión que nos dice mucho sobre la propuesta dramática del Fénix en los primeros años del reinado de Felipe III.

Palabras clave. Lope de Vega; comedias romanas; práctica dramática cortesana.

Abstract. The present article examines Lope de Vega's Roman plays in connection with courtly theater, which in other periods and places in Europe has been traditionally favorable to subject matter drawn from Antiquity. In order to achieve our goal, we reflect about Golden Age courtly theater, a subject very much studied by

critics, and we present a state of the art about plays set in Ancient Rome. Next, we examine the corpus of Lope's Roman plays and propose some criteria to divide it, which allows us to reflect about how courtly theater influenced Lope's work. This analysis leads us to our central point of analysis: to study which are the main traits of Lope's Roman plays, to point out how they relate to each other, and to observe to which other plays by Lope they can be connected. In particular, this last question allows us to propose an unexpected constellation which unites Roman Plays and Plays on Flanders, a connection which is very telling about the nature of Lope's aesthetic proposal for the first years of Philip III's reign.

Keywords. Lope de Vega; Roman Comedies; Courtly Theater.

Los críticos actuales ponderan la importancia de acercarse a los textos dramáticos áureos desde una perspectiva matizada que tenga en cuenta las convenciones genéricas del momento (Arellano, 1999 y 2011). Esta tendencia ha hecho que en los últimos años hayan proliferado estudios sobre diversos subgéneros teatrales: la comedia villanesca, la soldadesca, la bizantina, etc.¹ Dentro de esta fructífera línea se localizan los intentos de estudiar las llamadas «comedias romanas» de Lope de Vega y de presentarlas, si no propiamente como subgénero, sí como un corpus con materia y práctica dramática común.

El presente artículo se plantea la coherencia de ese objeto de estudio partiendo de su relación con la práctica dramática cortesana, que en otras épocas y países de la Edad Moderna fue relativamente favorable a los temas de la Antigüedad. Para llevar a cabo esta tarea, comenzaremos con algunas reflexiones acerca del teatro cortesano, tema ampliamente estudiado por la crítica, que completaremos con un estado de la cuestión acerca de los estudios sobre las comedias romanas en sí. Tras él, examinaremos el corpus y presentaremos algunos criterios para segmentarlo, lo que dará ya pie para las primeras reflexiones sobre la influencia de la práctica dramática cortesana en estas comedias lopescas. Este análisis nos llevará al punto central de nuestro trabajo: estudiar cuáles son las características centrales de las comedias romanas de Lope, señalar qué tipo de relaciones se establecen entre ellas y, lo que nos parece más revelador, comprobar con qué otras comedias lopescas se conectan. Concretamente, esta última línea nos permitirá proponer una inesperada constelación que une las comedias romanas

¹ Fernández Rodríguez, 2019.

con las de la Guerra de Flandes, en una conexión que nos dice mucho sobre la propuesta dramática del Fénix en los primeros años del reinado de Felipe III.

LOPE Y PALACIO

Las constantes quejas de Lope de Vega acerca de la falta de reconocimiento por parte de la corte, e incluso su ambigua posición con respecto al mecenazgo, no consiguen ocultar la importancia que la práctica dramática cortesana tuvo para su arte. Los ejemplos de esas quejas se podrían multiplicar, pero pueden contrastarse con los datos relativos a las obras que escribió para palacio. Según explica Ferrer Valls², Lope compuso para el monarca y su entorno por lo menos las mitológicas *Adonis* y *Venus*, *El vellocino de oro*, la *Fábula de Perseo* y *El amor enamorado*, así como las pastoriles *La Arcadia*³ y *La selva sin amor*⁴, la caballeresca *El premio de la hermosura* e incluso la urbana *La noche de san Juan*⁵. Además, debieron de representarse en la corte algunos textos perdidos cuyos títulos aparecen en las listas del *Peregrino en su patria*, como *Hero y Leandro*, *La torre de Hércules*, *Los amores de Narciso*, *Psiquis y Cupido*, *La Abderite*, *La reina de Lesbos*, *La casta Penélope*, *La Atalanta* y

² Ferrer Valls, 1991, pp. 23, 29-30 y 245-256; 1993, pp. 235-256; 1996; 2013a; 2013b, p. 180.

³ Ferrer Valls, 1995.

⁴ Profeti, 1997, pp. 30-39; 1999.

⁵ Stoll, 1987 y su edición de *La noche de San Juan*; Dixon, 1996; Madroñal Durán, 2011. *Adonis* y *Venus* debió de ser representada a finales del reinado de Felipe II; *El vellocino de oro* se estrenó en los jardines de Aranjuez en la célebre fiesta del 17 de mayo de 1622 (Chaves Montoya, 1991 y 2004); la *Fábula de Perseo*, en Lerma, en 1612 (Béhar, 2009, pp. 165-242), o en Ventosilla, para los caballeros del duque de Lerma, en 1613; *El amor enamorado*, en el Retiro el 31 de mayo de 1635 (Ioppoli, en sus dos ediciones de la comedia, 2006 y 2015); *La Arcadia*, probablemente en 1614; *La selva sin amor*, en 1626; *El premio de la hermosura*, en los jardines de Lerma el 3 de noviembre de 1614, aunque se preparaba en el verano de 1611 (Pedraza Jiménez, 2008, pp. 78-81; 2018, pp. 202-203); *La noche de san Juan*, en 1631. Véase, para todos estos datos de representación, *CATCOM* (Ferrer Valls et al.). Además, recordemos que Lope representó en palacio la comedia de hechos famosos *El Brasil restituido* (1625), y que las comedias genealógicas se relacionan con intereses cortesanos, aunque algunas se representaran en corral (Ferrer Valls, 1991). Sobre la comedia caballeresca, véase Pedraza Jiménez (2018, p. 203), quien recuerda que abundan en el joven Lope y enumera nueve compuestas entre 1588 y 1604.

*El vellocino de oro*⁶. Estas obras responden a los patrones dramaturgicos que han establecido Oleza⁷ y Ferrer Valls⁸ para la escena cortesana: primacía de la poética del fasto, organización en cuadros, exhibición de los elementos espaciales, uso de maquinaria escénica y efectos especiales, fuerte presencia de la música y canto, etc. Además de estas comedias puramente cortesanas, hay otras obras lopescas que no necesariamente encargó la corte, pero que se representaron en palacio⁹. Son *El labrador venturoso*, *Las bizarrías de Belisa*, *La moza de cántaro*, *¡Ay, verdades, que en amor!*, *El castigo sin venganza* y un largo etcétera que alcanza los 61 títulos¹⁰. Por tanto, esta interacción con palacio fue muy importante para la imagen y aspiraciones sociales de Lope, e incluso para su dramaturgia, como podemos percibir en propuestas como *La selva sin amor*. Sin embargo, debe entenderse junto a la que tuvieron las cortes nobiliarias de algunos grandes señores, y en particular la de don Antonio Álvarez de Toledo, V duque de Alba, para quien el Fénix debió de escribir una serie de comedias pastoriles relacionadas con la trama de la *Arcadia*. Nos referimos a obras como *Belardo furioso*, *El verdadero amante*, *Los amores de Albanio e Ismenia*, *La pastoral de Jacinto* e incluso *Adonis y Venus*¹¹, que ayudaron a asentar elementos de la dramaturgia cortesana (como la inclusión de elementos en clave, en la tradición de la égloga) en una etapa decisiva, por lo formativa, en la producción

⁶ Esta obra debió de ser diferente de la representada en 1622.

⁷ Oleza, 1986, pp. 265-266 y 2001. El primer artículo de Oleza apareció ya en 1981.

⁸ Ferrer Valls, 1991, p. 43; 2013b, p. 183.

⁹ Ferrer Valls, 2013a, p. 188.

¹⁰ Ferrer Valls *et al.*, *CATCOM*. Para completar este panorama debemos añadir que hay obras lopescas de tema mitológico que fueron representadas en los corrales, como *Las mujeres sin hombres*, *El laberinto de Creta*, *La bella Aurora*, *El marido más firme* y *Las justas de Tebas y reina de las Amazonas* (Ferrer Valls, 1991, pp. 177-178; 2013b, p. 180).

¹¹ Oleza (1986, p. 294) pone de relieve la conexión entre las comedias pastoriles de Lope y el mundo cortesano con una cita de la dedicatoria de *La pastoral de Jacinto*: «con más honestidad, se cubren los amorosos afectos de esta corteza rústica, como se ve en las églogas que los poetas griegos y latinos más honestos dejaron escritas, de quien no menos nuestros españoles sacaron tantas imitaciones por esta causa y por hablar con mayor libertad, dulzura y gracia entre las soledades, árboles, ríos y fuentes lo que por ventura pasaba en los suntuosos palacios de los príncipes» (p. 766). Sobre las comedias pastoriles de Lope, véase Osuna (1972, pp. 81-94), Trueblood (1986, pp. 85-103), Oleza (1986, pp. 325-335 y 1991), Finello (2003, pp. 218-222) y Casariego Castiñeira (en su edición de *La pastoral de Jacinto*, pp. 746-747).

lopesca¹². De hecho, Oleza¹³ ha subrayado cómo el cortesano de Lope imbuyó los otros géneros que practicó, por lo que cabe buscarlo en la serie de comedias de tema romano que nos ocupan, textos que oscilan entre la tragedia y la comedia urbana, y que no aparecen ni en las listas de textos escritos para la corte ni representados en ella, por lo que en principio parecen particularmente alejadas del gusto cortesano.

LAS COMEDIAS ROMANAS: ESTADO DE LA CUESTIÓN Y CORPUS

Las comedias romanas de Lope han sido relativamente poco atendidas por los críticos. El primero en examinarlas como conjunto fue Levi (1938), en una nota que toma el tricentenario de la muerte del Fénix como motivo para reivindicar la presencia de Roma en su obra. A continuación, Rojas Fernández y Rodríguez Risquete (2009) las han estudiado en el contexto de su edición de *El esclavo de Roma*, donde llaman la atención sobre la «predilección [de Lope] por la temática romana» en los últimos años del siglo xvi y primeros del xvii¹⁴. Por su parte, Profeti (2017) se ocupa de ellas al examinar las comedias que Lope dedica a la Antigüedad. Sin embargo, el trabajo más importante sobre este conjunto es el de Antonucci (2013), quien estudia en los textos cuestiones de género y detecta en todas las obras del grupo lo que denomina «potencialidad trágica»¹⁵. Ya centrándonos en las comedias individuales, hallamos que la crítica se ha interesado en este tipo de cuestiones de género, como demuestran los trabajos de Blüher (1986), Rodríguez Baltanás (1989) y Matas Caballero (2016) sobre *Roma abrasada*¹⁶, o bien en problemas de fuentes, como en los estudios de Stiefel (1905), Leite de Vasconcelos (1906), Buchanan (1907, p. 216),

¹² Este peso de la pastoril en las relaciones de Lope con la corte se refuerza si tenemos en cuenta las representaciones palaciegas de comedias más tardías en la órbita de palacio, como *La Arcadia* y *La selva sin amor*.

¹³ Oleza, 1986, p. 294.

¹⁴ Rojas Fernández y Rodríguez Risquete, en su edición de *El esclavo de Roma*, p. 988.

¹⁵ Antonucci, 2013, p. 43.

¹⁶ Podríamos añadir el de d'Artois (2012) sobre el modelo de tragedia en Lope, que trata los casos de *Roma abrasada* y *El honrado hermano*, entre muchos otros, y que presenta diversas reflexiones acerca de la influencia del público (ideal) cortesano en su práctica dramática.

Northup (1908) y Sánchez Jiménez (2019) sobre *El honrado hermano*, o de Aragüés sobre *El divino africano* (2019).

Los críticos que se han dedicado a las comedias romanas de Lope como conjunto discrepan acerca de los textos que componen el corpus. En su estudio pionero, Levi (1938) cuenta tan solo tres obras: *El esclavo de Roma*, *El honrado hermano* y *Roma abrasada*. Completan el elenco Rojas Fernández y Rodríguez Risquete¹⁷, quienes mencionan las consabidas *El honrado hermano*, *Roma abrasada* y *El esclavo de Roma*, a las que añaden *La amistad pagada* y *Los embustes de Fabia*, así como *El divino africano*, que no incluyen en el corpus porque la obra no transcurre estrictamente en periodo clásico ni en la ciudad de Roma¹⁸. Los artículos de Levi y Rojas Fernández y Rodríguez Risquete le pasaron desapercibidos a Profeti (2017), quien tratando las comedias lopescas sobre la Antigüedad examina diversos textos mitológicos, pero también algunas comedias cuya acción se localiza en el Imperio Romano. Entre ellas encontramos las tres que citara Levi, a las que Profeti añade otras dos también romanas, pero de tema hagiográfico: *Los locos por el cielo* y *Lo fingido verdadero*. Dejamos para el final el mencionado estudio de Antonucci (2013), que tampoco cita Profeti y que es el más completo que existe. En él, Antonucci propone seis comedias romanas: *Los embustes de Fabia*, *La amistad pagada*, *Roma abrasada*, *El esclavo de Roma*, *El honrado hermano* y *Lo fingido verdadero*.

Lo cierto es que, si el criterio para establecer este corpus es la ambientación de la comedia en el Imperio Romano, podemos añadir varias más al elenco de Antonucci: para empezar, las ya citadas *El divino africano* y *Los locos por el cielo*, pero también *El cardenal de Belén* y *San Segundo*, que los estudiosos todavía no han tenido en cuenta. Con ello llegaríamos a diez comedias, conjunto que podríamos reducir, o al menos segmentar, separando las de santos de las laicas, lo que produce dos grupos de cinco obras. En ellos, las comedias se distribuirían cronológicamente como sigue:

¹⁷ Rojas Fernández y Rodríguez Risquete, en su edición de *El esclavo de Roma*, p. 988.

¹⁸ En realidad, la escena transcurre en Cartago, Milán e Hipona, pero también en Ostia, y el personaje principal, san Agustín, viaja a Roma (vv. 604-605; 954-955). En cuanto a la periodización, san Agustín murió más de cuarenta años antes de la caída de Roma.

Laicas

- *Los embustes de Fabia* (1588-1595)¹⁹
- *El esclavo de Roma* (1596-1603)
- *Roma abrasada* (1598-1600)
- *El honrado hermano* (1598-1600)
- *La amistad pagada* (1599-1603)

Religiosas

- *San Segundo* (1594)
- *Los locos por el cielo* (1598-1603)
- *Lo fingido verdadero* (1608?)²⁰
- *El cardenal de Belén* (1610)
- *El divino africano* (1610?)

Esta división nos permite presentar algunas hipótesis preliminares: las comedias romanas no religiosas se concentran en los años finales del reinado de Felipe II y el comienzo del gobierno de Felipe III, como ya habían señalado Levi, Rojas Fernández y Rodríguez Risquete, y Antonucci para el conjunto de las comedias romanas²¹. Podemos precisar además que las religiosas tienden a ser posteriores, como demuestra la datación de *Lo fingido verdadero*, *El cardenal de Belén* y *El divino africano* en torno a 1610. Estas fechas, por cierto, casan con el inicio de la carrera religiosa del Fénix²² y con el giro pío de la corte de Felipe III²³.

COMEDIAS ROMANAS Y PRÁCTICA DRAMÁTICA CORTESANA

Como señalamos arriba, ninguna de estas obras parece haber sido escrita para corte alguna, ni tenemos noticias de que se hayan representado en esos espacios²⁴, para los que Lope producía más bien

¹⁹ Todas las fechas provienen de Morley y Bruerton (1968). Cuando las completamos con estudios posteriores, lo indicamos.

²⁰ Giuliani, en su edición de *Lo fingido verdadero*, pp. 737-738.

²¹ Levi, 1938, p. 267; Rojas Fernández y Rodríguez Risquete, en su edición de *El esclavo de Roma*, p. 988; Antonucci, 2013, p. 42.

²² Sánchez Jiménez, 2018, p. 223.

²³ Pedraza Jiménez, 2003, p. 122; 2008, p. 105.

²⁴ Ferrer Valls *et al.*, *CATCOM*.

dramas mitológicos o pastoriles²⁵. Por tanto, la relación entre las comedias romanas de Lope y la práctica escénica cortesana no es directa y debe buscarse más bien en su grado de adopción del espectáculo «de gran aparato» que Oleza considera característico de los dramas de hechos famosos del primer Lope²⁶, aparato que también es característico de obras que Oleza sitúa en la «práctica dramática populista», como las comedias de santos o historiales. Según explica Oleza, para este tipo de textos el Fénix habría tomado del teatro cortesano técnicas como los «cuadros de exigencia escenográfica, con fuerte dependencia de las tradiciones del fasto (desfiles de séquitos y tropas, alegorías, desafíos y duelos, apoteosis, parlamentos radiales, audiencias reales, tapices y banderas simbólicos, ritos caballerescos...)»²⁷.

Este punto de vista nos permite comenzar a estudiar estas obras romanas, pues constatamos en algunas de ellas la presencia del paradigma de la pompa militar o real, ya sea en duelos, en embajadas o en entradas de reyes y dignidades en escena²⁸. La encontramos ya en *La amistad pagada*, donde la entrada solemne de los cónsules romanos se describe con una detallada acotación: «*Vanse y tocan chirimías y sale gente con las varas y insignias de Roma, que son aquellas manos y águilas, y salen los cónsules detrás y siéntanse, y salen luego Quintilio y Mucio, poetas*»²⁹. Algo menos pompa hallamos en *Roma abrasada*, aunque es obra ambientada en la corte de Nerón: «*Claudio, Agripina, Félix, Nerón, el niño Británico, Otavia, acompañamiento, guardas y pueblo; Volgesio, Dardanio, soldados armenios y partos, con banderas y cajas*»³⁰. Sin embargo, estas escenas abundan en *El honrado hermano*, donde no solo encontramos diversas embajadas y la elección de un rey de Roma, sino acotaciones que especifican el uso del escenario en los desfiles, como la siguiente, al comienzo del acto tercero: «*Salen por una parte caja, bandera y soldados del rey de Alba, y por otro otra caja, bandera y soldados del rey de Roma, y en llegando los reyes, digan así*»³¹. Al final de la escena, se repite la pompa: «*Cada uno por su parte se vuelvan, y entren Curiacio y Julia Horacia*»³².

²⁵ Ferrer Valls, 2013b, p. 178.

²⁶ Oleza, 1986, p. 257.

²⁷ Oleza, 1986, p. 257.

²⁸ Para un paradigma semejante, el del juicio, véase Antonucci (2007).

²⁹ Lope de Vega, *La amistad pagada*, p. 1454.

³⁰ Lope de Vega, *Roma abrasada*, p. 416.

³¹ Lope de Vega, *El honrado hermano*, p. 1031.

³² Lope de Vega, *El honrado hermano*, p. 1034.

Además, al preparar el duelo final tenemos otras entradas espectaculares: «*Salen caja y trompeta, los tres Horacios y el acompañamiento que puedan*»; «*Salen los tres Curiacios, caja y trompeta, y acompañamiento*»³³. Por supuesto, este tipo de pasajes aparece también en las comedias romanas religiosas que representan la corte imperial, como *El divino africano*, *Lo fingido verdadero*, *El cardenal de Belén* y *Los locos por el cielo*³⁴, o incluso en comedias cuya acción transcurre parcialmente en cortes eclesiásticas, como *El cardenal de Belén*, donde vemos que se pide que «*Toquen chirimías y, con el mayor acompañamiento que puedan, salgan algunos obispos y cardenales, y detrás san Dámaso hablando con san Jerónimo, ya en hábito de cardenal*»³⁵. Sin embargo, lo cierto es que en estas comedias religiosas domina otro tipo de recursos escénicos, como los sueños o visiones en el espacio de las apariencias (que se emplea con mucha frecuencia), la aparición de figuras alegóricas, el subir y bajar de ángeles y demonios, etc.³⁶. En suma, en lo relativo a la puesta en escena, las comedias romanas parecen separarse en los dos grupos que hemos propuesto tentativamente arriba: religiosas y no religiosas.

En cualquier caso, y en vista de los pasajes que acabamos de enumerar, resulta tentador concluir que Lope asociaba la Roma antigua con el fasto y el gran espectáculo, al que remitirían también las nauquis que se imaginan (pero, obviamente, no se representan) en *El esclavo de Roma* o en *Roma abrasada*³⁷. No obstante, lo cierto es que estas escenas de pompa no aparecen en todas las obras del corpus: nótese la ausencia de *Los embustes de Fabia* y *El esclavo de Roma* de nuestra lista, aunque en la última se desarrolla en parte en la corte imperial. Además, no todas las comedias que incluyen fastos lo hacen con la misma intensidad ni interés. Por último, las entradas solemnes y la pompa no son exclusivas de estas comedias romanas, pues se pueden hallar en muchas de hechos famosos o palatinas, siempre que en ellas se

³³ Lope de Vega, *El honrado hermano*, pp. 1053 y 1054.

³⁴ Lope de Vega, *El divino africano*, pp. 543 y 665; *Lo fingido verdadero*, pp. 795 y 804; *El cardenal de Belén*, p. 931; *Los locos por el cielo*, p. 83.

³⁵ Lope de Vega, *El cardenal de Belén*, p. 926.

³⁶ *San Segundo*, pp. 436, 441, 451, 452, 453, 457 y 459; *El divino africano*, pp. 572-573, 592, 596, 600, 624, 627, 638, 651, 658 y 676; *Lo fingido verdadero*, pp. 861, 870, 871 y 886; *El cardenal de Belén*, pp. 902, 910, 917, 956, 982, 988, 993 y 997; *Los locos por el cielo*, pp. 86, 91, 93, 104, 105, 109, 114 y 118. Pedraza Jiménez (2018, p. 200) notó ya el peso de estas escenas de tramoya en *El cardenal de Belén*.

³⁷ Lope de Vega, *El esclavo de Roma*, p. 1083; *Roma abrasada*, pp. 418 y 434.

represente la dignidad real o imperial y que al dramaturgo le interese subrayarla con una escena espectacular.

COHERENCIA DEL CORPUS: ¿EXISTE EL SUBGÉNERO «COMEDIA ROMANA»?

Si la influencia de la práctica dramática cortesana no otorga unidad al corpus, resta preguntarse si hay otros rasgos comunes, como hizo Antonucci³⁸ para las seis comedias que identificó. La estudiosa italiana afirma que «al menos cinco de las seis obras citadas presentan notables puntos de contacto», observación que deja fuera del corpus *Los embustes de Fabia*, pero que llama la atención sobre dos coincidencias importantes: la relación de estas comedias con la historia de España y la visión negativa que presentan acerca de la moralidad romana (característica que no aparece *El honrado hermano*). Añadamos que los dos rasgos están relacionados, pues lo que exaltan concretamente las comedias romanas no religiosas es la capacidad militar de los hispanos contra las legiones romanas, abrumadas y castigadas por la inmoralidad de soldados y dirigentes. Recordemos, al respecto, que los cónsules de *La amistad pagada* son lascivos y aceptan razonamientos maquiavélicos al estilo de un «político» del XVII, como el siguiente, que expone Mario:

Digo que es justo, señor,
que el bien público busquemos.
Muera Claudia, que nos pone
de perder en contingencia,
que ese ardid de tu prudencia
quizá algún dios le dispone³⁹.

Estas características aparecen en otras comedias del corpus. Además de cónsules inicuos y rijosos (Léntulo) y matronas indecentes (Julia), tenemos más soldados lascivos en *El esclavo de Roma*⁴⁰. Asimismo, *Los embustes de Fabia* es pródiga en romanos indignos: el senador trata de matar a su mujer, pero además es avaro; Nerón es, por supuesto, tiránico, amén de hombre lascivo y dado a justificar sus arbitrariedades

³⁸ Antonucci, 2013, pp. 42-43.

³⁹ Lope de Vega, *La amistad pagada*, vv. 2197-2202.

⁴⁰ Lope de Vega, *El esclavo de Roma*, vv. 687-750.

con sofismas; Fabia trata de matar a su marido y se acuesta con uno de los galanes, Belariso⁴¹, quien ni siquiera acaba casándose con ella al final, en un clima de desenfado generalizado⁴². Un ambiente semejante reina en *Roma abrasada*, que no en vano transcurre también durante el reinado de Nerón.

En contraste, los cristianos que aparecen en algunas de estas obras (en *Roma abrasada*, por ejemplo, y en todas las comedias de santos del corpus) mantienen una moral elevada que se opone a la de los romanos. También son moralmente superiores los hispanos. Séneca alaba su valor en *Roma abrasada*⁴³ y en *Los embustes de Fabia* los encontramos rebelándose contra los romanos y debelándolos:

LELIO	Verdad es que en esta tierra poco su guerra [de Amor] me daña; más me ofende la de España, de Marte espantosa guerra ⁴⁴ .
SENADOR	Tiene indicio que aquella tierra que humedece y baña el claro Betis se rebela a Roma y que por libertad las armas toma ⁴⁵ .

La conexión entre las dos características (depravación romana y valor hispano) se hace explícita en *La amistad pagada*. Allí, Mario mal-dice a Roma y sus vicios (dos cónsules lascivos le acaban de quitar a su amada) invocando el espectro de la rebelión leonesa, que convierte heráldicamente en una imagen de toda España:

¡Oh, cónsules mal nacidos,
y en balde de Roma honrados,
en triste estrella elegidos,

⁴¹ Lope de Vega, *Los embustes de Fabia*, pp. 87, 100, 107 y 98.

⁴² Sobre esta atmósfera en la obra, véase Arellano (1998, p. 22). Sobre la moralidad de la comedia urbana en el joven Lope, modelo al que se acerca en ocasiones *Los embustes de Fabia*, véase también Arellano (1996).

⁴³ Lope de Vega, *Roma abrasada*, p. 414. Además, la comedia enfatiza en diversas ocasiones la importancia que para derrocar a Nerón tuvo la rebelión de las legiones en Hispania.

⁴⁴ Lope de Vega, *Los embustes de Fabia*, p. 80.

⁴⁵ Lope de Vega, *Los embustes de Fabia*, p. 82.

laureles mal empleados
 y peor agradecidos!
 ¡Oh, cobardes, que el valor
 de Roma con deshonor
 suyo y vuestro escurecistes
 y tantas hazañas distes
 al triunfo de un ciego amor!
 ¡Oh, maldita, infame esclava,
 por quien ya será vergüenza
 del mundo quien más le honraba!
 Hoy por ti España comienza
 a ser libre y Roma acaba.
 Hoy la rebelde nación,
 barras, castillo y león,
 quedará tan atrevida
 cuanto Roma escurecida
 contra su buena opinión⁴⁶.

Por otra parte, el corpus no es coherente tampoco en este aspecto. En *El honrado hermano* la situación es muy distinta, pues los personajes muestran un concepto de honra y una dignidad en las antípodas de los que hemos estado viendo. Esto se podría explicar porque esta obra se sitúa en una época antigua, de moralidad rigidísima, opuesta a la relajación decadente de la Roma de Nerón, etc. Los propios personajes lopescos parecen aseverarlo en otras de las comedias del corpus, en las que comparan la decadencia de sus tiempos con la intachable moralidad antigua. Así, los partos de *Roma abrasada* notan

que ya aquellos Horacios y Cipiones,
 reliquias de su Rómulo agorero,
 se han consumido con el tiempo leve,
 que hasta al valor de Júpiter se atreve⁴⁷.

Y en *Los embustes de Fabia* Lelio ensalza la reputación de los antiguos romanos:

⁴⁶ Lope de Vega, *La amistad pagada*, vv. 2735-2754.

⁴⁷ Lope de Vega, *Roma abrasada*, p. 416.

De modo semejante, otras coincidencias existentes funcionan para conectar algunas comedias entre sí, pero no todas a la vez. Así, en el corpus se repite el motivo de las persecuciones de cristianos y la figura de Nerón, el motivo de los amantes separados por la guerra contra Roma (*El esclavo de Roma* y *El honrado hermano*), la ronda nocturna del poderoso desenfrenado —paso que aparece en *Roma abrasada* y *Lo fingido verdadero*, y que Lope vuelve a usar en *El castigo sin venganza*⁵¹—, los leones de *El cardenal de Belén* y *El esclavo de Roma*, y otras diversas «analogías de interés», como la lista de animales para el circo que notan Rojas Fernández y Rodríguez Risquete en *Lo fingido verdadero* y *El esclavo de Roma*⁵². Entre ellas encontramos paralelismos más llamativos, hasta el punto que llegan a ser lances reescritos, como los que hay en *El honrado hermano* y *El esclavo de Roma*: en ambas obras tenemos el caso de un amante celoso que descubre a su dama escribiéndole una carta, se la arrebató e interpreta que está dirigida a un rival⁵³. Sin embargo, no nos parece que estas coincidencias estén lo bastante generalizadas ni sean suficientes para dar un aire de familia a todo el corpus, que nos sigue pareciendo difícil de caracterizar.

TEMÁTICA ROMANA Y COMEDIAS DE HISTORIA CONTEMPORÁNEA: UN AIRE DE FAMILIA

Más provechoso resulta centrarse en tan solo algunas de estas comedias y observar los rasgos que las aproximan entre sí y, lo que resulta más interesante, cómo estas características las acercan a otras comedias de hechos famosos relacionadas con las guerras de Italia y Flandes. Es consabido que en estas últimas abundan las denuncias de la situación de los soldados españoles, quienes sufren heroicamente por falta de recursos materiales (*El asalto de Mástrique*; *Los españoles en Flandes*)⁵⁴. Como en ellas, varias de las comedias romanas que nos ocupan aluden a la penuria de los soldados y a la conveniencia de pagarles bien y a tiempo. Así, en *Lo fingido verdadero* los soldados se quejan de fatiga,

⁵¹ Profeti, 2017, p. 408.

⁵² Rojas Fernández y Rodríguez Risquete, en su edición de *El esclavo de Roma*, pp. 988 y 995-996.

⁵³ Lope de Vega, *El esclavo de Roma*, vv. 281-330; *El honrado hermano*, vv. 561-694.

⁵⁴ Loftis, 1987, p. 46; Márquez Villanueva, 1988, p. 264; Sauter, en su edición de *Los españoles en Flandes*, p. 7; Doménech Rico, 2004, p. 124; Di Pastena, en su edición de *El asalto de Mástrique por el príncipe de Parma*, p. 295; Usandizaga, 2014, pp. 185 y 211.

hambre y falta de pagas⁵⁵, mientras en *La amistad pagada* tenemos solo un motín⁵⁶, sino consejos relativos a cómo tratar a los soldados:

Si das al campo una paga
echará en la empresa el resto⁵⁷.

Asimismo, en *Roma abrasada* una de las buenas medidas que toma Nerón (quien al comienzo de su reinado gobierna bien) es recompensar a los soldados, en este caso la guardia pretoriana:

FÉLIX	Los soldados pretorianos ayuda de costa piden.
NERÓN	¡Oh valerosos romanos! Agora verán que miden sus espadas con mis manos. Repárteles diez talentos... ¿Qué digo diez? Treinta digo; y para que estén contentos, diez mil hanegas de trigo ⁵⁸ .

Por supuesto, estas medidas habrían resultado muy de actualidad a comienzos del reinado de Felipe III, cuando muchos de los espectadores de los corrales eran literalmente mosqueteros, esto es, soldados pretendientes que pedían que el rey recompensara sus servicios⁵⁹ y que contribuían a difundir lo que García Hernán (2006) llamó «cultura de la guerra» en las tablas.

Hay otros puntos de contacto entre estas comedias soldadescas y las dos romanas que hemos señalado, paralelismos que hacen pensar que por estos años Lope recurría a patrones semejantes a la hora de representar ejércitos en las tablas, fueran romanos o españoles. Uno de ellos es el de la dama que se disfraza para acompañar a su amado al frente, lance recurrente en la comedia soldadesca del Fénix (Clarinda en *La contienda de García de Paredes*; Marcela en *El asalto de Mastroque*; otra

⁵⁵ Lope de Vega, *Lo fingido verdadero*, vv. 21-66.

⁵⁶ Lope de Vega, *La amistad pagada*, vv. 1885-1891.

⁵⁷ Lope de Vega, *La amistad pagada*, vv. 167-168.

⁵⁸ Lope de Vega, *Roma abrasada*, p. 419.

⁵⁹ Puddu, 1984, pp. 180-181; Villalba Pérez, 1996; García García, 2012.

Marcela en *Los españoles en Flandes*), pero también presente en *El esclavo de Roma*: siguiendo a Andronio, Flora acude disfrazada a la guerra, aunque esta vez sea de pastorcilla, no de soldado⁶⁰. Del mismo modo, los desfiles de señores y banderas que localizamos antes en algunas comedias romanas y que tratamos de relacionar con la práctica dramática cortesana aparecen en las comedias sobre las guerras de Flandes, e incluso de Italia, como *La contienda de García de Paredes*.

EL PASO DE LA VIVANDERA

Tal vez estos paralelismos no parezcan suficientemente significativos para afirmar que haya relación entre algunas comedias romanas y las comedias soldadescas que estamos citando. Sin embargo, la conexión existe, y se confirma por un paso o lance muy concreto que aparece con escasas variantes en tres de ellas⁶¹: la mujer que vende pan a los soldados. La aparición más inocente de este motivo se encuentra en *Lo fingido verdadero*:

	<i>Entre Camila, labradora, con una cesta de panecillos.</i>
CAMILA	¿Quién compra el buen pan, soldados? Blanco y bien cocido está.
MAXIMIANO	¿Vivanderos andan ya? No estamos mal alojados.
DIOCLECIANO	Murmuramos sin razón del César.
MARCIO	Sí, mas ¿dinero para comprarlo?
MAXIMIANO	Hoy espero socorro.
DIOCLECIANO	Hablad sin pasión, y volved a decir bien del César.
CURIO	Cuando comiere ⁶² .

⁶⁰ Lope de Vega, *El esclavo de Roma*, vv. 659 y ss.

⁶¹ Sobre estas escenas o esquemas repetidos en el teatro áureo, véase Arellano (2001), Hernando Morata (2012) y Pedraza Jiménez (2018, pp. 33-52).

⁶² Lope de Vega, *Lo fingido verdadero*, vv. 81-90.

A continuación, Diocleciano le pide a Camila un pan fiado, lo que ella le concede, vaticinándole además el imperio. La escena sirve para contrastar a Diocleciano con los otros personajes y preparar su ascenso a la púrpura, pero también para presentar las quejas de los soldados, en línea con lo que hemos señalado arriba. Además, el paso tiene una serie de connotaciones que no se activan en esta obra, pero que aparecen en una célebre escena de *Los españoles en Flandes*. En ella, la flamenca Rosela, labradora, aparece con Marcela llevando unas cestillas para venderles pan a los soldados españoles⁶³. Entonces, uno de ellos, el soldado apicarado Salvado, comienza a requebrar y manosear a las aldeanas, lo que hace que Rosela le propine un bofetón:

MARCELA	¿Compra el pan?
SALVADO	Llegar querría; la villaneja me altera. ¿Vendéis el pan?
ROSELA	Sí, señor.
SALVADO	¿De dónde sois?
ROSELA	Del país de Lieje.
SALVADO	Mejor venís para que os compren...
ROSELA	¿Qué?
SALVADO	¡Amor!
BEATRIZ	¿Cómo? ¿Delante de mí, bergante, has de requebralla?
SALVADO	Eso es solo aficionalla por que se aficione a mí, por ver si le cojo el pan. Diga, mis ojos flamencos —si por ventura mostrencos por el ejército van— ¿a cómo vende el panicio?
ROSELA	A medio real, español.

⁶³ Lope de Vega, *Los españoles en Flandes*, vv. 1680–1695. Las citas de esta comedia son por la edición de Cortijo Ocaña (2014).

SALVADO (La moza es como un crisol,
perdiendo estoy el juicio!)
Si queréis trocar el pan
a la carne de un soldado,
y este corazón picado
coméis como gavilán,
daros he traslado y copia
de mi persona.

ROSELA ¡Arre allá!
Ve que allí mi hermano está
(que viene conmigo propia)
y ¿díceme esa razón?
¡Tome, por que no desgarré!
Dale un bofetón.

SALVADO En español vino el «arre»
y en flamenco el bofetón⁶⁴.

Márquez Villanueva (1988) ha señalado las connotaciones eróticas del uso de «pan» en este pasaje⁶⁵, evidentes en la palabra «panicio», que el estudioso sevillano ve como un cruce entre «pan» y «fornicio»⁶⁶. Además, la intervención de don Juan de Austria a los pocos versos pone de relieve la relación entre estas ideas. En efecto, cuando las labradoras acuden a quejarse del comportamiento de su soldado, él supone que reclaman por haber sufrido un intento de violación, confusión que las labradoras aclaran con otro juego de palabras entre «pan» y «carne»:

DON JUAN ¡Habría querido forzaros!
ROSELA No por la carne lo han.
DON JUAN Pues ¿qué os ha tomado?
ROSELA El pan.

⁶⁴ Lope de Vega, *Los españoles en Flandes*, vv. 1779–1808.

⁶⁵ Márquez Villanueva (1988) recurre al *Léxico del marginalismo* de Alonso Hernández (1976, s. v. *pan*), así como a ejemplos del arcipreste de Hita, Juan de la Encina, etc., para mostrar que en ciertos contextos *pan* puede ser un eufemismo por el sexo femenino y *panadera* por una mujer fácil o prostituta. Añadamos que el primer uso es corriente en la actualidad en países como México y que *bollo* se emplea de modo semejante en varios otros países hispanohablantes.

⁶⁶ Márquez Villanueva, 1988, p. 260.

DON JUAN El pan yo sabré pagaros⁶⁷.

En el artículo citado, Márquez Villanueva (1988) ilustra este sentido sexual de la voz «pan» —por otra parte vigente en la actualidad en diversos países hispanohablantes— con referencias eruditas, pero lo cierto es que mucho más reveladora resulta su aparición en una de nuestras comedias romanas, *El esclavo de Roma*. En ella, Flora acude al real romano a vender pan y sufre el acoso y abusos de los soldados en una escena paralela a las que acabamos de examinar:

CAMILO	Oíd, que gente hay aquí.
PORCIO	Una bella panadera.
CAMILO	Si ella, Porcio, se vendiera, la comprara para mí. ¿Dónde bueno en el real? Diga, hermosa labradora.
FLORA	¿No lo ven? Pan vendo agora. ¡Déjenme, no me hagan mal!
CAMILO	¿Mal decís? ¡Mal haga Dios a quien mal os haga!
FLORA	¡Amén! ¡Decilde los dos también!
PORCIO	«Amén» decimos los dos.
FLORA	Según esto, bien podré llegarme cerca.
CAMILO	Llegad.
FLORA	¿Haranme mal?
PORCIO	No, en verdad.
FLORA	¿No, por su vida?
RUTILIO	No, a fe.
CAMILO	¿Qué hay en las alforjas?
FLORA	Pan.
RUTILIO	Buenos panecillos son. ¿Y los pechos?

⁶⁷ Lope de Vega, *Los españoles en Flandes*, vv. 1873-1876.

amistad pagada, *Roma abrasada*, *El honrado hermano*, *Lo fingido verdadero*) y las acerca a las de historia contemporánea, especialmente las relativas a las guerras de Flandes.

Más complejo resulta interpretar los motivos de esa conexión. Tal vez podríamos pensar que responde a que se trata de obras escritas en años cercanos y de temática similar. Sin embargo, no hemos encontrado este tipo de paralelismos con otras obras de hechos famosos de ese momento, como las relativas a la historia medieval. Otra opción sería entender que la simetría entre los ejércitos de España y Roma le sirve a Lope para denunciar el comportamiento de los primeros, a quienes el Fénix equipararía con los soldados de un imperio pagano y decadente. No obstante, esta tampoco parece una conclusión satisfactoria, porque Lope presenta los casos de inmoralidad de los tercios como hechos aislados, mientras que la de los romanos parece más generalizada, excepto en el caso ya señalado de *El honrado hermano*, donde no aparece en absoluto. Además, una denuncia semejante no parece caber en la ideología lopesca ni en la práctica del teatro de corral y parece más cercana a la práctica de nuestros tiempos que al arte del Antiguo Régimen. Por último, podemos interpretar que estas coincidencias se deben al intento del Fénix de conectar con su público soldadesco, por una parte (desfiles, quejas sobre la penuria de los soldados), y de representar y denunciar la dureza de la guerra (violaciones), por otra.

CONCLUSIONES

En cualquier caso, nuestro estudio nos permite ofrecer varias conclusiones con diversos grados de fiabilidad. En primer lugar, hemos podido completar el corpus de comedias romanas de Lope, que ahora alcanza diez textos, que proponemos dividir en dos grupos de cinco: las comedias de santos y el resto. Entre ellas destacan dos situadas en época de Nerón (*Los embustes de Fabia* y *Roma abrasada*) y varias en las que cobran gran importancia los asuntos militares.

En segundo lugar, al examinar la distribución cronológica de estos textos comprobamos que, como ya han avanzado varios críticos, el Fénix mostró un interés particular por la materia romana a finales del siglo XVI y comienzos del XVII, observación a la que podemos añadir una de nuestra cosecha: las comedias romanas de santos tienden a concentrarse a comienzos de la segunda década del siglo, por las fechas

en las que la corte de Felipe III iniciaba su giro sacro, que también llevaron a cabo Lope y diversos ingenios del momento.

En tercer lugar, hemos notado que ninguna de estas comedias romanas fue escenificada en la corte, por lo que las únicas huellas de la práctica escénica cortesana que podríamos hallar en el corpus son diversas escenas de pompa que, además, no se encuentran en todas las obras que nos interesan (*Los embustes de Fabia* carece por completo de ellas) y que, en cualquier caso, no distinguen estas comedias de otros dramas de hechos famosos del momento, donde también se aprecia la influencia del gusto cortesano. No hemos aventurado ninguna hipótesis acerca de por qué se dio esta separación entre lo romano y palacio, en parte porque no pensamos que Lope tuviera nunca la posibilidad de influir en los gustos de la corte, que se inclinaban, como hemos indicado arriba, a otros géneros y temáticas, entre los que destacan lo mitológico, lo pastoril y lo caballeresco. En cualquier caso, el hecho de que el Fénix tendiera a presentar cortes imperiales corruptas en estas comedias romanas no debió de contribuir a atraer la atención de los cortesanos de Felipe III y Felipe IV.

En cuarto lugar, apreciamos en algunas de estas comedias romanas el «aire de familia» que tal vez no les da la pompa cortesana, pero que sí obtienen de algunas conexiones aisladas y, sobre todo, de dos características que subrayara Antonucci⁷² y que nosotros hemos relacionado: las referencias a España y el común clima de decadencia, que toca a casi todas las comedias del corpus, con la señalada excepción de *El honrado hermano*. Examinando los textos, notamos que la decadencia moral de los romanos determina su debilidad militar, que a su vez permite las victorias de unos hispanos que representan tanto la virtud como la España áurea. Además, podemos añadir que estas ideas sobre la moralidad romana parecen bastante coherentes y reveladoras sobre cómo veía Lope la Roma antigua: unos comienzos admirables, de exigente y grandiosa moralidad (la representada en *El honrado hermano*), habían permitido una expansión militar que, finalmente, degeneró en decadencia en tiempos de Claudio y Nerón, así como en los años de las persecuciones cristianas, que, en las obras del Fénix, comienzan con este emperador, en cuya depravada época se concentran *Los embustes de Fabia* y *Roma abrasada*. Resulta tentador tratar de establecer paralelos entre esta trayectoria y la de la historia española, pues las obras de

⁷² Antonucci, 2013, pp. 42-43.

Lope sobre la Reconquista también presentan personajes heroicos y sobrehumanos de moralidad intachable, al estilo de *El honrado hermano*, aunque humanizada por el cristianismo. Sin embargo, el Fénix no se suele pronunciar sobre la decadencia hispana, con excepción de la que representaría el reinado de don Rodrigo, en época visigótica.

En quinto lugar, hemos establecido una relación entre algunas comedias romanas que tratan de asuntos militares y otras de hechos famosos sobre historia contemporánea, las comedias soldadescas. Hemos subrayado que en los textos sobre la antigua Roma encontramos preocupaciones que llamarían la atención de los soldados pretendientes que formaban parte del público de los corrales al comienzo del reinado de Felipe III, como son las referencias a la dureza de la guerra, a los motines y, sobre todo, a la necesidad de recompensar y pagar bien a la tropa. Además, hemos identificado esta conexión en un paso o lance muy concreto que se repite en tres de estas comedias: *El esclavo de Roma*, *Los españoles en Flandes* y *Lo fingido verdadero*. Nos referimos al acoso sexual a una vivandera por parte de los soldados (españoles o romanos), paso que encontramos también en otras obras de Lope sobre historia contemporánea, pero que en las tres que hemos señalado se encarna en una escena concreta que reescribe el Fénix, usando los mismos juegos de palabras y connotaciones eróticas, menos activas en *Lo fingido verdadero*. Esta conexión nos permite proponer que, si no formaban un subgénero, al menos las comedias romanas tenían algo en común: hacían pensar a Lope en la guerra contemporánea, ya fuera porque quería actualizar la materia histórica, ya por su visión general de la guerra imperial.

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO HERNÁNDEZ, José Luis, *Léxico del marginalismo del Siglo de Oro*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1976.
- ANTONUCCI, Fausta, «Paradigma processuale e retorica giudiziaria in alcuni drammi di Lope de Vega», en *Con gracia y agudeza. Studi offerti a Giuseppina Ledda*, ed. Antonina Paba, Roma, Aracne, 2007, pp. 135-166.
- 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*, ed. Ignacio Arellano, Antonio Feros y Jesús M.

- Usunáriz, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2013, pp. 41-57.
- ARELLANO, Ignacio, «Sobre el modelo temprano de la comedia urbana de Lope», en *Lope de Vega, comedia urbana y comedia palatina. Actas de las XVIII Jornadas de Teatro Clásico, Almagro, 11, 12 y 13 de agosto de 1995*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal, Ciudad Real, Universidad de Castilla-La Mancha, 1996, pp. 37-60.
- ARELLANO, Ignacio, «Casos de honor en las primeras etapas del teatro de Lope de Vega», *Anuario Lope de Vega*, 4, 1998, pp. 7-31.
- ARELLANO, Ignacio, *Convención y recepción. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1999.
- ARELLANO, Ignacio, *Estructuras dramáticas y alegóricas en los autos de Calderón*, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Edition Reichenberger, 2001.
- ARELLANO, Ignacio, *El arte de hacer comedias. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2011.
- BÉHAR, Roland, «La fábula de Perseo de Lope de Vega entre tradiciones palaciegas y reescrituras literarias», en «Aún no dejó la pluma». Estudios sobre el teatro de Lope de Vega, ed. Xavier Tubau, Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona, 2009, pp. 165-242.
- BLÜHER, Karl Alfred, «Lope de Vega y Séneca: a propósito de la tragedia *Roma abrasada*», en *Symposium in honorem Prof. Martín de Riquer*, Barcelona, Quaderns Crema, 1986, vol. III, pp. 237-255.
- BUCHANAN, Milton A., «Notes on Spanish Drama», *Modern Language Notes*, 22, 1907, pp. 215-218.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El alcalde de Zalamea*, ed. Juan Manuel Escudero, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 1998.
- CHAVES MONTOYA, Teresa, «La gloria de Niquea. Una invención en la corte de Felipe IV», *Riada*, 2, 1991, pp. 43-130.
- CHAVES MONTOYA, Teresa, *El espectáculo teatral en la corte de Felipe IV*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 2004.
- D'ARTOIS, Florence, «La tragedia lopesca en los años 1620-1630: ¿de un paradigma a otro?», *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 42, 2012, pp. 95-119.
- DIXON, Victor, «El post-Lope: *La noche de San Juan*, metacomedia urbana para palacio», en *Lope de Vega, comedia urbana y comedia palatina*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 1996, pp. 61-82.
- DOMÉNECH RICO, Fernando, «Flandes y España en la escena española del siglo xx», en *Hazañas bélicas y leyenda negra. Argumentos escénicos entre España y los Países Bajos*, ed. Alain Barsacq y Bernardo J. García García, Madrid, Fundación Carlos de Amberes, 2004, pp. 116-129.

- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Daniel, *Entre corsarios y cautivos. Las comedias bizantinas de Lope de Vega, su tradición y su legado*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2019.
- FERRER VALLS, Teresa, *La práctica escénica cortesana: de la época del emperador al reinado de Felipe III*, London, Tamesis, 1991.
- FERRER VALLS, Teresa, *Nobleza y espectáculo teatral: estudio y documentos (1535-1622)*, Valencia, Universidad de Valencia, 1993.
- FERRER VALLS, Teresa, «Teatro y representación cortesana. La Arcadía de Lope de Vega: una hipótesis de puesta en escena», *Cuadernos de Teatro Clásico*, 8, 1995, pp. 213-232.
- FERRER VALLS, Teresa, «El vellocino de oro y El amor enamorado», en *En torno al teatro del Siglo de Oro. Actas de las XI-XIII Jornadas de teatro del Siglo de Oro, celebradas en Almería*, ed. José Berbel, Heraclia Castejón, Antonio Orejudo y Antonio Serrano, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 1996, pp. 49-63.
- FERRER VALLS, Teresa, «Lope representado en el palacio en la época de Felipe IV: hipótesis a partir de la base de datos CATCOM», *Teatro de Palabras*, 7, 2013a, pp. 173-192.
- FERRER VALLS, Teresa, «Lope y la tramoya de la corte: entre tradición e innovación», *Anuario Calderoniano*, Extra 1, 2013b, pp. 163-189.
- FERRER VALLS, Teresa, et al., *CATCOM. Las comedias y sus representantes. Base de datos de comedias mencionadas en la documentación teatral (1540-1700)*, <<http://catcom.uv.es>> [última consulta: 13/03/2020].
- FINELLO, Dominick, «Alba de Tormes y el ambiente dramático en torno a la Arcadía», *Anuario Lope de Vega*, 9, 2003, pp. 211-224.
- GARCÍA GARCÍA, BERNARDO J., «La Guerra de Flandes en la dramaturgia de Lope. Historias de soldados y reveses de fortuna a escena», conferencia en el VII Congreso Internacional Lope de Vega. «Lope y la historia», Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 24-26 de octubre de 2012.
- GARCÍA HERNÁN, David, *La cultura de la guerra y el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Sílex, 2006.
- HERNANDO MORATA, Isabel, «“Este paso ya está hecho”, otra vez la dama triste o melancólica en Calderón», en «Scripta manent». Actas del I Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro (JISO 2011), ed. Carlos Mata Induráin y Adrián J. Sáez, Pamplona, Universidad de Navarra, 2012, pp. 241-254.
- LEITE DE VASCONCELOS, José, «A propósito de *El honrado hermano*, de Lope de Vega», *Zeitschrift für romanische Philologie*, 30, 1906, pp. 332-333.
- LEVI, Ezio, «Roma e Lope de Vega», en *Atti del IV Congresso Nazionale di Studi Romani*, ed. Carlo Galassi Paluzzi, Roma, Istituto di Studi Romani, 1938, IV, pp. 263-269.

- LOFTIS, John, *Renaissance Drama in England and Spain. Topical Allusion and History Plays*, Princeton, Princeton University Press, 1987.
- MADROÑAL DURÁN, Abraham, «Las circunstancias del estreno de *La noche de San Juan* (a propósito de los bailes que acompañaron a la comedia de Lope)», en *Monstruos de apariencias llenos. Espacios de representación y espacios representados en el teatro áureo español*, ed. Francisco Sáez Raposo, Barcelona, Prolope, 2011, pp. 127-148.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco, «Pan pudendum muliebris y *Los españoles en Flandes*», en *Hispanic Studies in Honor of Joseph H. Silverman*, ed. Joseph V. Ricipito, Newark, Juan de la Cuesta, 1988, pp. 247-270.
- MATAS CABALLERO, Juan, «*Roma abrasada* de Lope de Vega y la tragedia áurea», *Rilce. Revista de filología hispánica*, 32, 2016, pp. 410-438.
- NORTHUP, George Tyler, «The Cloak Episode in Spanish», *Modern Language Notes*, 23, 1908, p. 92.
- OLEZA, Joan, «La propuesta teatral del primer Lope de Vega», *Cuadernos de Filología*, 1-2, 1981, pp. 153-223. Reeditado en *Teatro y prácticas escénicas. II: La comedia*, ed. José Luis Canet Vallés, London, Tamesis, 1986, pp. 251-308.
- OLEZA, Joan, «La tradición pastoril en la comedia de Lope de Vega», en *Teatro y prácticas escénicas II: la comedia*, ed. José Luis Canet y Joan Oleza, London, Tamesis, 1991, pp. 324-343.
- OLEZA, Joan, «El primer Lope: un haz de diferencias», *Ínsula*, 658, 2001, pp. 12-14.
- OSUNA, Rafael, *La «Arcadia» de Lope de Vega: génesis, estructura y originalidad*, Madrid, Anejos del *Boletín de la Real Academia Española*, 1972.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., *El universo poético de Lope de Vega*, Madrid, Laberinto, 2003.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., *Lope de Vega, genio y figura*, Granada, Universidad de Granada, 2008.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., *La fuerza del amor y de la historia. Ensayos sobre el teatro de Lope de Vega*, Ciudad Real, Universidad de Castilla-La Mancha, 2018.
- PROFETI, Maria Grazia, «El último Lope», en *La década de oro de la comedia española. XIX Jornadas de Teatro Clásico (Almagro, 1996)*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 1997, pp. 11-39.
- PROFETI, Maria Grazia, «“Y calzas atacadas un romano”: Lope y la Antigüedad clásica», en «La razón es Aurora». Estudios en homenaje a la profesora Aurora Egido, ed. Ángeles Ezama Gil, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2017, pp. 401-411.
- PUDDU, Raffaele, *El soldado gentilhombre*, Barcelona, Argos Vergara, 1984.

- 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*, 4, 1989, pp. 191-206.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio, *Lope. El verso y la vida*, Madrid, Cátedra, 2018.
- STIEFEL, Arthur Ludwig, «Zu Lope de Vegas *El honrado hermano*», *Zeitschrift für romanische Philologie*, 29, 1905, pp. 333-336.
- STOLL, Anita K., «Politics, Patronage, and Lope's *La noche de San Juan*», *Bulletin of the Comediantes*, 39, 1987, pp. 127-137.
- TRUEBLOOD, Alan S., *Letter and Spirit in Hispanic Writers. Renaissance to Civil War. Selected Essays*, Londres, Tamesis, 1986.
- USANDIZAGA, Guillem, *La representación de la historia contemporánea en el teatro de Lope de Vega*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Verduert, 2014.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Arcadia. Prosas y versos*, ed. Antonio Sánchez Jiménez, Madrid, Cátedra, 2012.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Comedia de san Segundo*, ed. Marcelino Menéndez y Pelayo, en *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española*, Madrid, Real Academia Española, 1894, vol. IV, pp. 429-462.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El Amor enamorado*, ed. Elenora Ioppoli, en *La vega del Parnaso*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez, Ciudad Real, Universidad de Castilla-La Mancha, 2015, vol. III, pp. 43-182.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El Amor enamorado*, ed. Elenora Ioppoli, Firenze, Alinea, 2006.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El asalto de Mastrique por el príncipe de Parma*, ed. Enrico Di Pastena, en *Comedias de Lope de Vega. Parte IV*, ed. Luigi Giuliani y Ramón Valdés, Lérida, Milenio, 2005, vol. I, pp. 289-411.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El cardenal de Belén*, ed. Natalia Fernández Rodríguez, en *Comedias. Parte XIII*, coord. Natalia Fernández Rodríguez, Madrid, Gredos, 2014, vol. I, pp. 843-1010.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El Divino Africano*, ed. José Aragüés, en *Comedias. Parte XVIII*, coord. Antonio Sánchez Jiménez y Adrián J. Sáez, Madrid, Gredos, 2019, vol. I, pp. 375-741.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El esclavo de Roma*, ed. Raquel Rojas Fernández y Francisco Rodríguez Risquete, en *Comedias. Parte VIII*, coord. Rafael Ramos, Lérida, Milenio, 2009, vol. II, pp. 985-1121.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El honrado hermano*, ed. Antonio Sánchez Jiménez, en *Comedias. Parte XVIII*, coord. Antonio Sánchez Jiménez y Adrián J. Sáez, Madrid, Gredos, 2019, vol. I, pp. 913-1070.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El nuevo mundo descubierto por Cristóbal Colón*, ed. Luigi Giuliani, en *Comedias de Lope de Vega. Parte IV*, coord. Luigi Giuliani y Ramón Valdés, Lérida, Milenio, 2002, vol. I, pp. 175-287.

- VEGA CARPIO, Lope de, *La amistad pagada*, ed. Victoria Pineda, en *Comedias. Parte I*, Lérida, Milenio, 1997, vol. II, pp. 1397-1545.
- VEGA CARPIO, Lope de, *La contienda de García de Paredes y el capitán Juan de Urbina*, ed. Antonio Sánchez Jiménez, en *El Sansón de Extremadura: Diego García de Paredes en la literatura española del siglo XVI*, Newark, Juan de la Cuesta, 2006, pp. 168-345.
- VEGA CARPIO, Lope de, *La noche de San Juan*, ed. Anita K. Stoll, Kassel, Reichenberger, 1988.
- VEGA CARPIO, Lope de, *La pastoral de Jacinto*, ed. Paula Casariego Castiñeira, en *Comedias. Parte XVIII*, coord. Antonio Sánchez Jiménez y Adrián J. Sáez, Madrid, Gredos, 2019, vol. I, pp. 743-912.
- VEGA CARPIO, Lope de, *La selva sin amor*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez, Firenze, Alinea, 1999.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Lo fingido verdadero*, ed. Luigi Giuliani, en *Comedias. Parte XVI*, coord. Florence d'Artois y Luigi Giuliani, Madrid, Gredos, 2017, vol. II, pp. 735-890.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Los embustes de Fabia*, ed. Emilio Cotarelo y Mori, en *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española (nueva edición)*, vol. V, Madrid, Real Academia Española, 1918, pp. 75-110.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Los españoles en Flandes*, ed. Veronica M. Sauter, New York, Peter Lang, 1997.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Los españoles en Flandes*, ed. Antonio Cortijo Ocaña, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XIII*, ed. Natalia Fernández Rodríguez, vol. II, Madrid, Gredos, 2014, vol. II, pp. 905-1108.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Los locos por el cielo*, ed. Marcelino Menéndez y Pelayo, en *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española*, Madrid, Real Academia Española, 1894, vol. IV, pp. 81-121.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Roma abrasada*, ed. Marcelino Menéndez y Pelayo, en *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española*, Madrid, Real Academia Española, 1896, vol. VI, pp. 403-446.
- VILLALBA PÉREZ, Enrique, «Soldados y justicia en la corte (finales siglo XVI-principios siglo XVII)», en *Estudios sobre ejército, política y derecho en España. Siglos XII-XX*, ed. Javier Alvarado Planas y Regina María Pérez Marcos, Madrid, Polifemo, 1996, pp. 101-130.