

# EL HONRADO HERMANO, DE LOPE DE VEGA: ESPACIO, PODER E HISTORIA<sup>1</sup>

---

**Eleonora C. Gonano**

Investigadora del Instituto de Filología Dr. Amado Alonso,  
Universidad de Buenos Aires

*El honrado hermano*, tragicomedia de Lope de Vega, se publicó en la parte decimoctava de sus obras, en Madrid en el año 1623. Según los estudiosos Morley y Bruerton, su composición rondaría los años de 1598 a 1600. Joan Oleza, en su artículo «La propuesta teatral del primer Lope de Vega», señala que cambios dramáticos sustanciales empiezan «a ocurrir a partir de los años 1599 y 1600, cuando Lope anda ya al final de la treintena. Por un lado, se trata también de una frontera biográfica: frente al Lope aventurero, itinerante, insumiso y finalmente fascinado por la corte de los años ochenta y noventa, el proyecto de vida que Lope se traza en los años finales del quinientos, tiene un perfil muy diverso...» (1986, p. 251). La comedia elegida pertenece a este período de cambio y, al mismo tiempo, de consolidación de una fórmula dramática.

La fuente de *El honrado hermano* está indicada por el propio autor en la dedicatoria al conatador Juan Muñoz de Escobar: «Esta romana historia de los Horacios y Albanos, que en su primer libro escribe el príncipe de ella, Tito Livio, ofrezco a V.m. [...] No quise que fuese fábula, sino verdadera historia y tan calificada [...]» (1966, p. 4). Marcelino Menéndez y Pelayo califica en su prólogo sobre el texto de Tito Livio (capítulos XII y XIII del libro primero de la primera década), traducido por Pedro de Vega y corregido por Francisco de Encina, como «la que corría con más crédito en tiempos de Lope» (1966, p. 97). El crítico cita por extenso todo el relato que ubica la guerra entre romanos y albanos, Horacios y Curiacios, durante el reinado de Tulio Hostilio. La fuente destaca la intención deliberada del rey romano de provocar la guerra para rescatar del ocio a sus súbditos, señalando «que los labradores romanos robaron los campos de los albanos...» (1966, p. 97). Los latrocinios y atropellos disparan las hostilidades de los reinos que culminarán con el enfrentamiento de los jóvenes notables y la posterior muerte de la hermana del Horacio, sobreviviente a manos de éste al llorar por la muerte de su prometido, uno de los Curiacios.

A pesar del origen inequívoco de la fuente en la que abreva el dramaturgo, Oleza destaca «la escasa motivación por la historia» en la producción lopesca. Los temas provenientes de la antigüedad ambientan dramas preferentemente fabulosos, siendo algunas de estas obras principalmente producidas durante el período citado por el estudioso, como por ejemplo: *Las justas de Tebas*, *Roma abrasada*, *El honrado hermano* o *El esclavo de Roma*. Esta selección de la

materia dramática en coordenadas espacio-temporales remotas le permitiría a Lope la experimentación. Las diferentes posibilidades de construcción de la trama evidentemente no buscaban anclaje en un universo de verosimilitud, que es la crítica más marcada de Menéndez y Pelayo al prologar la obra seleccionada. Creemos que Lope en estas obras se sirve de la historia antigua para tratar conflictos atractivos desde el punto de vista moral y social para sus contemporáneos. En particular, en *El honrado hermano* observamos un más marcado interés en los dramas de hechos particulares que en hechos famosos de la historia. Es así como se puede justamente apreciar en la construcción del espacio y en la disposición del conflicto de esta tragicomedia.

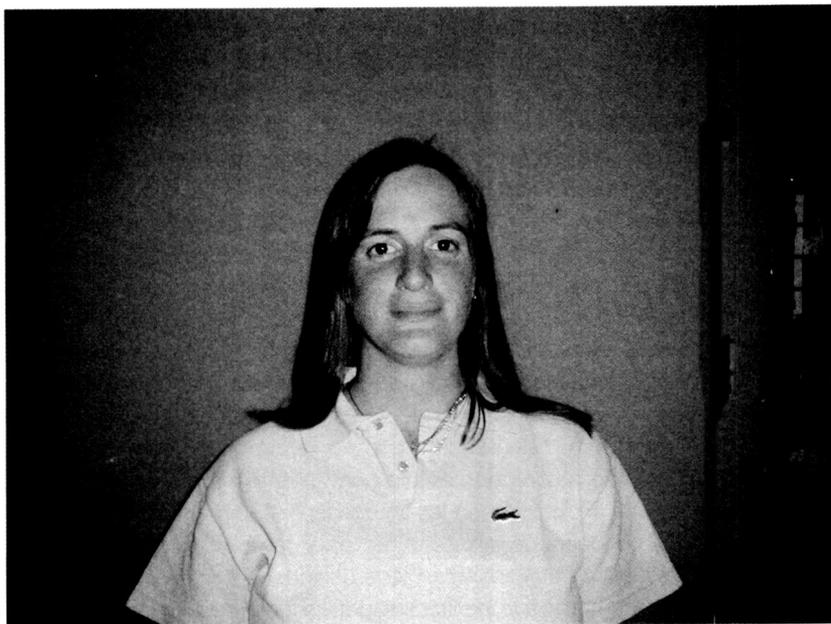
El acto primero presenta cuatro lugares claramente diferenciados: la tierra albana, el territorio romano, la casa romana y la ciudad de Roma (un palacio y el Senado). Los dos primeros introducen el disparador del conflicto, que respeta las fuentes históricas pero que no menciona al monarca propulsor. Los habitantes albanos, representados metonímicamente por los hermanos Curiacios, son los encargados de poner en antecedentes al espectador de los robos y saqueos perpetrados por sus vecinos romanos, y de hacer una fuerte crítica al gobierno ejercido por el Senado, que poco hace por evitar las fechorías sufridas. A continuación, en la tierra romana se asiste al secuestro de una joven albana a manos de unos campesinos, que ilustra justamente la conducta reprobable y arbitraria anteriormente expuesta por los Curiacios. En el tercer espacio mencionado, una casa de campo romana, tendrá lugar el encuentro entre las facciones enemigas. Los albanos, sedientos de venganza, acuden al lugar con la intención de invadirlo. Se encuentran con una joven, hermana de los Horacios, Julia, que se encarga de contener el ataque y resguardar a la víctima. En este espacio «cerrado», o si se quiere «privado», entran en contacto los personajes enfrentados políticamente y se da inicio a un conflicto amoroso al quedar prendado de la dama uno de los jóvenes albanos. El primer acto se cierra con la introducción de la otra coprotagonista femenina, Flavia, prometida de uno de los Horacios e hija de un miembro del Senado romano que ha decidido invadir la tierra albana. El Senado y la casa de Flavia asocian a Roma con la ciudad y el poder, y son el escenario de una serie de enredos representativos de la comedia palaciega, con equívocos típicos del enredo amoroso, como la aparición de una carta sospechosa para el enamorado. Este último espacio marca junto con los lamentos de Horacio por su amada Flavia un desplazamiento del ámbito albano —caracterizado como rural— por el discurso de los personajes («campo», «hacienda», «bueyes», «labradores», «huerta», creándose así un decorado verbal) a uno ciudadano. Lo que nos lleva a concluir que su funcionalidad está vinculada con la presentación de los antecedentes del conflicto dramático que se desarrollará en los siguientes actos. El cierre tampoco deja lugar a dudas: Horacio se lamenta en una calle frente al palacio de su prometida por el supuesto engaño. Las quejas amorosas del joven marcan el desplazamiento de la materia dramática hacia lo que se puede considerar un conflicto de «tipo particular» y anticipa los cauces del incipiente romance entre Curiacio y Julia.

En el segundo acto ya ha desaparecido el ámbito rural albano y solamente se abrirá con el Senado albano recibiendo la visita de Horacio como embajador. El resto de los espacios de este acto estarán asociados con Roma: un espacio abierto e indefinido en el que se producirá una rebelión popular animada por el pedido de nombramiento de un monarca de manera

definitiva, y que se verá resuelta por la aparición prodigiosa de un águila. El animal se posará en la casa de Tulio Hostilio consagrándolo de esta forma como rey.

Mientras tanto, los desencuentros amorosos de Flavia se agravan con un intento de secuestro y posterior reclusión a manos de su padre y un cómplice. La intervención oportuna y valiente de Julia —manejando una espada disfrazada de caballero— subsana la situación y genera confusión en los personajes masculinos. Los hermanos Horacios que concurren al rescate y Quirino, junto con su secuaz, pierden de vista en la noche a las jóvenes embozadas y travestidas. La dama, con su actitud, se convierte en un elemento conflictivo dentro del drama y en un espejo invertido de la pasividad y feminidad de su futura cuñada. Aurelio González, en su artículo «Lope: construcción de espacios dramáticos», señala que este tipo de situación nocturna «implica, como es habitual, el disfraz o embozo como elemento escénico indicativo»(2000, p. 33). Tal como el espacio de la casa en el que Julia ya se presenta como un personaje aguerrido, este procedimiento exhibirá el carácter y la conducta reprehensible del personaje. De esta manera, la escena nocturna, en una calle con la autoridad encubierta y teniendo un comportamiento impropio, queda claramente construida por las acciones de los personajes, lo cual sirve como punto de referencia para la actitud que a partir de ese momento asumirá Julia con respecto a su hermano Horacio, así como el trágico final que le espera.

El Senado romano recibe la visita de Curiacio como embajador. Las mencionadas embajadas se producen con una construcción dramática paralela en su representación, y además



*Eleonora C. Gonano, autora d'aquest article i investigadora de l'Institut de Filologia Dr. Amado Alonso, Universidad de Buenos Aires.*

comparten un incidente significativo. El joven romano es obligado a permanecer de pie durante la reunión, pero desafiante prefiere sentarse en su manto y luego retirarse con su improvisada silla. El joven alban, testigo de este accionar, repite la fórmula. El manto no sólo es parte característica —como accesorio— de la indumentaria del caballero, que lo protege y ampara, sino que en estas escenas se ha convertido en el sitio desde el cual un personaje en abierta indefensión ante sus enemigos puede resguardar su lugar de honor y ostentar su valor. Así se muestra la hidalguía y la valentía de los futuros contendientes frente al poder que los elegirá como sus representantes en la disputa.

El final del acto se produce en la casa de Horacio, con el encuentro entre Julia y Curiacio, que terminan sellando su relación con una declaración de mutuo amor. Tal como en el cierre del primer acto, ya no se deja lugar a dudas del desplazamiento que el acontecimiento histórico de base está sufriendo hacia el enfoque particular. Conjuntamente el primer y el segundo acto motivan las críticas de Menéndez y Pelayo que tilda de «anacrónico y absurdo de los lances, de las costumbres y de los sentimientos atribuidos a héroes de la primitiva Roma». Lo que no toma en cuenta es que dicho escenario es la excusa para retratar las costumbres de una clase media caballeresca, cuyas aventuras giran siempre en torno a los conflictos, las fantasías y los equívocos de la seducción amorosa.

En el acto tercero, el ámbito alban ha desaparecido totalmente. José Lara Garrido, en su análisis «Texto y espacio escénico en Lope de Vega (la primera comedia 1579-1597)» señala la tendencia a centrar en un único lugar la acción dramática. No sólo creemos que se debe a una economía y concentración de recursos dramáticos, sino que en nuestro caso en particular el conflicto Curiacios-Horacios ha perdido funcionalidad y dará paso al drama que le interesa a nuestro autor: el conflicto entre el amor filial y el deber como súbdito.

En el territorio romano se encontrarán las facciones enfrentadas, y por boca de los reyes se pondrá en antecedentes al espectador de la rivalidad ancestral de los pueblos. Tal como señaláramos en el inicio de nuestra comunicación es destacable marcar que la autoridad que aparecía como la generadora voluntaria de la rivalidad en la fuente es obturada. No debemos olvidar que en el acto anterior el rey fue consagrado providencialmente y por pedido del pueblo. El enfrentamiento se pacta tal como lo cuenta la historia, dos grupos de tres. En la casa de Horacio, los contendientes se despedirán de sus prometidas. Julia y Flavia, decididas a proteger la vida de sus amados, resolverán destruir la espada, símbolo del valor, del enfrentamiento, anticipo de la guerra y la muerte. La encargada de llevar a cabo la tarea será Julia, quien armada de una piedra intentará mellar el arma de su hermano a pedido de Flavia. La aparición sorpresiva de Horacio genera un malentendido que no se consigue aclarar. Como ocurriera en el segundo acto el centro de la confusión es Julia nuevamente, sin pretenderlo. La melladura de la espada adquiere así una proyección en los antecedentes y en el futuro de la obra. Hacia atrás vincula a Julia con la conducta desafiante e impropia de una dama al proteger el honor y rescatar a Flavia, tarea propia de un caballero. Hacia delante para los espectadores, ya tal vez conocedores de la historia, demuestra la inevitabilidad del triunfo de Horacio y agrega un agravante a la hora de preparar la muerte de la dama. Se transforma la espada en esta perspectiva en un objeto patético.

El territorio de combate está situado imprecisamente en las afueras de Roma, en dicho espacio los contendientes escucharán la arenga de figuras de inequívoca autoridad: el padre de los Horacios y el rey de los albanos. Las luchas y las muertes son representadas en escena con especificaciones muy breves: «Toquen, y hágase la batalla; caigan muertos los dos Horacios; quede el uno con los tres albanos (...). Tornen a tocar, y mate los tres Curiacios él solo, y quite a Curiacio el manto que le dio Julia.» (p. 55 a y b, 1966). El triunfo de Horacio aparece reafirmado con la acotación siguiente: «Dentro. ¡Venció! ¡Roma venció!» Prontamente los festejos se ven opacados por la aparición de Julia, vestida de luto, lamentando la muerte de su amado. Su hermano la matará con la misma espada que la dama intentara destruir y que diera fin a la vida de su prometido. Tal como señala José María Ruano de la Haza en su libro *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*, estamos frente a una «semiotización del objeto teatral», con lo cual se da a entender que lo importante no es el objeto en sí, sino su significación y connotación.

La apropiación del manto marca —junto con la espada— la recuperación del espacio de poder en disputa, y no deja dudas acerca del único referente como modelo de caballero y de héroe que debe tener: Roma. La defensa del padre que conmueve a la autoridad y la disculpa dispensada por el monarca sellan el recorrido de Horacio ante sus deberes familiares y como súbdito. Ha cumplido con su deber al matar a su hermana, elemento conflictivo, y ha resguardado a su reino. Podríamos preguntarnos acerca de la verdadera identidad del rival del joven: ¿no es su hermana, Julia, que ha perturbado desde el inicio del drama el orden, y entorpecido con su conducta los deberes caballerescos de su hermano, o es acaso el rival foráneo equívocamente nominado como «Curiacio» simplemente? La respuesta esté tal vez en las últimas palabras de la dama romana: «Yo soy Curiacio, yo soy/ Roma dadme a mí la muerte» (p. 56 a, 1966).

El proceder del joven es sancionado positivamente por la autoridad en el sentido más amplio del concepto. De tal manera, la obra se cierra con las palabras del rey en territorio romano, con los festejos consagatorios del combatiente en compañía de su amada.

#### NOTA

1. Trabajo presentado en el marco del XI Congreso Internacional de Teatro Iberoamericano y Argentino, Buenos Aires, del 7 al 11 de agosto de 2002. El enfoque de la comunicación forma parte del proyecto UBACYT F124, «El espesor dramático del espacio en el teatro del Siglo de Oro», dirigido por la Dra. Melchora Romanos.

## BIBLIOGRAFÍA CITADA

- GONZÁLEZ, Aurelio. «Lope: construcción de espacios dramáticos», en *Otro Lope no ha de haber...Atti del convegno internazionale su Lope de Vega Febraio 1999*. Florencia: M G Profeti (ed.), Alinea Editrice, 2000. P.23-364.
- LARA GARRIDO, José. «Texto y espacio escénico en Lope de Vega (la primera comedia: 1579-1597)», en *La escenografía del teatro barroco*, estudios coordinados por Aurora Egido. Salamanca: UIMP, 1989. P.91-126.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino. «Observaciones preliminares: XI. El honrado hermano», en *Biblioteca de autores españoles: Obras de Lope de Vega, T XIV*. Madrid: reimpresión de la publicada por la Real Academia Española, 1966. P.96 -105.
- MORLEY GRISWOLD, S. y Courtney BRUERTON. *Cronología de las comedias de Lope de Vega*. Madrid: Gredos, S.A., 1968; (Biblioteca románica hispánica).
- RUANO DE LA HAZA, José María. *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*. Editorial Castalia, 2000.
- OLEZA, Joan. «I. La propuesta teatral del primer Lope de Vega» en «IV. Lope de Vega», en *Teatro y prácticas escénicas II: la comedia*, coordinador José Luis Canet Vallés. Londres: Tamesis Books Limited, 1986. P.250-308.
- VEGA CARPIO, Lope. «El honrado hermano», en *Biblioteca de autores españoles: Obras de Lope de Vega, T XV*. Madrid: reimpresión de la publicada por la Real Academia Española, 1966. P.5-59.