

El honrado hermano de Lope de Vega: la grandeza en la derrota

Xiaozhou Zhou

Universidad Autónoma de Madrid ✉ 

<https://dx.doi.org/10.5209/tret.91469>

Recibido: 21 de septiembre de 2023 • Aceptado: 5 de abril de 2024

ES Resumen: Este trabajo examina *El honrado hermano*, un drama histórico de Lope de Vega ambientada en la Antigua Roma, a partir de la construcción de sus cuatro personajes principales. Nuestro análisis muestra que la pareja protagonista, que forma parte de los vencedores –los romanos Horacio y Flavia– no cumplen con los rasgos típicos de galán y la dama en Lope, sino que son la pareja rival –Curiacio y Julia– los que asumen como propias estas características. Se concluye que esta situación –que está potencialmente en la fuente principal de la obra, la *Historia de Roma* de Tito Livio– tiene que ver con una lectura política de la obra: el pasado de Roma se dramatiza desde una visión heroica, pero no plenamente positiva, que asumen los perdedores de la contienda: el pueblo de Alba Longa. De esta manera, el reconocimiento y la asunción del derrotado se plantea como una condición para el desarrollo del imperio.

Palabras clave: *El honrado hermano*; drama histórico; Antigua Roma; antagonista; mujer varonil.

ENG *El honrado hermano* by Lope de Vega: the greatness in defeat

Abstract: This paper examines *El honrado hermano*, a historical comedy by Lope de Vega set in Ancient Rome, from the construction of its four main characters. Our analysis shows that the protagonist couple, who are part of the victors –the Romans Horatio and Flavia – do not fulfill the typical features of the gallant and the lady in Lope, but rather it is the rival couple – Curiacio and Julia – who assume these characteristics as their own. It is concluded that this situation – which is already potentially present in the main source of the play, Titus Livy's *History of Rome* – has to do with a political reading of the play: the past of Rome is dramatized from a heroic perspective, but the positive vision is assumed by the losers of the conflict: the people of Alba Longa. In this way, the recognition and assumption of the defeated is proposed as a condition for the development of the empire, a reading that can be projected to the creation of a collective Hispanic identity.

Keywords: *El honrado hermano*; historical drama; Ancient Rome; antagonist; *mujer varonil*.

Sumario: 0. Introducción. 1. Fuente clásica y adaptación dramática. 2. Desarrollo y construcción de los personajes. 2.1. Julia y Flavia. 2.2. Horacio y Curiacio. 3. Discusión y conclusiones.

Cómo citar: Zhou, X. (2024). “*El honrado hermano* de Lope de Vega: la grandeza en la derrota”, en *Talía. Revista de estudios teatrales*, 6, 85-93.

0. Introducción

El honrado hermano es un drama histórico de Lope de Vega, basado en hechos reales de la época romana. Se publicó en 1623, pero según Morley y Bruerton [1968: 341] debió de escribirse probablemente entre 1598 y 1600¹. La fuente principal de la obra, según indica el propio Lope en el prólogo, es la *Historia de Roma* de Tito Livio: “Esta romana historia de los

Horacios y albanos que en su primero libro escribe el príncipe de ella, Tito Livio, ofrezco a vuestra merced por no entrar a conocerle sin reconocimiento” [Vega Carpio 2019: 939]. De forma similar a lo que sucede en otras comedias ambientadas en la antigua Roma (como, por ejemplo, en la *Roma abrasada*), en *El honrado hermano* también podemos ver que el escritor amplifica el papel de la fuente historiográfica. Como

¹ En su edición de la obra, Sánchez Jiménez [2019: 915] acepta esta datación.

dramaturgo comercial, no se contenta con presentar el hecho histórico al público del corral, sino que con su agudo sentido del teatro añade partes que atraen y satisfacen al público.

La obra no ha recibido demasiado atención crítica. Así, Nuria Lombardero [2010: 159] indica que “*El honrado hermano* es una obra teatral que se puede calificar de ‘menor’ dentro de la copiosa labor creadora de Lope de Vega”. Ahora bien, aunque no existen muchos estudios que se centren en ella, las perspectivas de análisis han sido bastante variadas. Ya a finales del siglo XIX Menéndez Pelayo la juzgó negativamente, argumentando que “una circunstancia enteramente fortuita ha dado a esta pieza una celebridad inmerecida” [1896: 102]. El estudioso criticó la comedia desde un punto de vista estilístico, pero también aludió a una fallida ambientación en la Roma antigua:

la fanfarronada continua, el insípido lenguaje de la galantería en boca de personajes semibárbaros, las ridículas invocaciones de la hidalguía y el honor, la falta absoluta de color histórico en lo moral, todavía más que en lo material, deslustran a cada paso esta tragicomedia, donde no queda rastro ni sombra de la grandeza romana [Menéndez Pelayo 1896: 101].

La crítica de Menéndez Pelayo parece estar relacionada con la mezcla de géneros presente en la obra. Por un lado, la ambientación espacio-temporal de *El honrado hermano*, la fuente historiográfica, el conflicto político y el tono patético del tercer acto pertenecen al ámbito de lo serio, e incluso de lo trágico. Por otro lado, el enfoque sobre las tramas amorosas entre protagonistas revelan influencias de la comedia urbana, algo que ha sido señalado por Fausta Antonucci [2013: 49] y por Maria Grazia Profeti, que argumenta que, de manera similar a lo que ocurre en la *Roma abrasada*, “el decorado clásico sigue utilizando una serie de referencias a una antigüedad formularia, mezcladas con conceptos cristianos” [2017: 407] y que en *El honrado hermano*, existen “escenas dignas de una comedia de puro enredo madrileño” [2017: 407]. Esta tensión genérica ha sido vista por Lienhard Bergel [1970: 236] y por Eleonora Gonano [2003: 53] desde una proyección de la ambientación romana a la sociedad contemporánea de Lope de Vega. Recientemente, Antonio Sánchez Jiménez ha abordado el análisis de la obra desde dos perspectivas diferentes. Por un lado, se ha centrado en algunos elementos políticos de interés, como el uso de embajadas para resolver el conflicto político, comparando la obra con otras comedias de ambientación romana [Sánchez Jiménez 2021a]; por otro, ha abordado el tratamiento de la materia en Lope y la *Orazia* de Aretino de forma comparada [Sánchez Jiménez, 2021b].

Como veremos, Lope toma un episodio de la historia de la Roma antigua que entrecruza dos tramas, una colectiva o política –la lucha entre Roma y Alba Longa– y otra particular –la lucha entre Horacios y

Curiacios y, de manera más concreta, la pareja amorosa conformada por dos miembros de estas familias enemigas–, pero lo hace privilegiando de manera clara el amor entre adversarios frente al resto de componentes de la obra. Este hecho está vinculado a la hibridez genérica de la obra y, aunque el resultado final ha sido juzgado en términos de calidad literaria –ha sido planteado como un fracaso o defecto de Lope, pero podría verse también como una innovación dramática de interés– en este trabajo se adoptará una perspectiva neutral, que fundamentalmente tratará de explicar la peculiar naturaleza de la obra en sus coordenadas históricas.

1. Fuente clásica y adaptación dramática

Dado que *El honrado hermano* es una obra poco conocida dentro del corpus de Lope de Vega, resulta útil resumir brevemente su argumento: la comedia se desarrolla en torno a tres líneas argumentales: a saber, la del enfrentamiento y la lucha entre Roma y Alba, la del amor entre Horacio y Flavia, y la del amor entre Curiacio y Julia. Estas tres líneas se entremezclan y dan pie a la dramatización de conflictos y estrategias políticas secundarias en la antigua Roma. La primera línea, la lucha entre los Horacios y los Curiacios², soporta argumentalmente el conflicto dramático de la comedia. La relación entre Flavia y Horacio tiene en realidad una importancia secundaria y se supedita a la construcción de la dama como personaje. Por el contrario, la relación entre Curiacio y Julia tiene una importancia capital, en tanto que se trata de un romance entre dos facciones adversarias.

El drama se abre en Alba Longa. Fabio, villano al servicio de los Curiacios, se queja ante el mayor de los hermanos de las tropelías de los labradores romanos en su tierra. Acompañados por los otros dos Curiacios, deciden buscar a algunos campesinos escondidos en la alquería de los Horacios, que han raptado a Eufrosina, la hija de Fabio. Al llegar solo encuentran a Julia, la hermana de los tres valientes romanos. Al verse por primera vez, Julia y Curiacio primero caen enamorados. En Roma, en casa de Quirino, se desarrolla un equívoco amoroso entre Flavia y Horacio primero, que termina con la reconciliación de los amantes. No obstante, Quirino, padre de la muchacha, entra iracundo y muestra su desaprobación porque su hija se relacione con un hombre de mala fama. Quirino, que ha sido nombrado “entregado” por un plazo de cinco días, desea casar a Flavia con un miembro del Senado para poder así influir en la elección de un nuevo rey. Para separar a Horacio de su hija, Quirino lo envía a Alba a negociar y encierra a la joven en el templo de Vesta. Flavia no tiene más remedio que pedir ayuda a Julia, quien, vestida de hombre, rescata a Flavia con valentía e ingenio.

En el Acto II, la acción se traslada de nuevo a Alba Longa. Durante la embajada, Mecio, el rey de los albanos, no ofrece asiento a Horacio, con el fin de demostrarle el desprecio de su pueblo. Horacio entonces saca un manto, se sienta encima de él y, cuando

² En esta obra, los tres hermanos Horacios funcionan en gran medida como un solo personaje, al igual que los tres hermanos Curiacios. Lope en algunas partes del texto distingue a los tres hermanos porque pretende quizá ser coherente con la historia escrita por Tito Livio, pero en términos de las tramas dramáticas, puede considerarse que la tríada funciona como una ampliación del rol de Horacio solo/primerero y Curiacio solo/primerero. Por ello, en los casos en los que no sea necesaria una distinción, se denominará colectivamente a los dos tríos como Horacios y Curiacios.

termina la reunión, lo deja en el suelo. Curiacio admira la valentía de su rival y recoge el manto. Al regresar a Roma, Horacio no encuentra a Flavia, por lo que supone que su padre la ha matado y se enfurece. Por otra parte, Quirino piensa que es Horacio quien ha raptado a su hija. Por ello, los dos acuden al rey Tulio, que les tranquiliza, les pide que dejen ese asunto a un lado y que aúnen sus fuerzas para luchar contra Alba. En ese momento, Curiacio llega a Roma, y con sus palabras y acciones se gana el respeto de Horacio, quien le invita a quedarse en su casa. Así, Horacio y Flavia se reencuentran, como también lo hacen Curiacio y Julia, que pasan la noche juntos y se prometen matrimonio.

En el acto III, los reyes de Alba y Roma acuerdan que solo un pequeño número de soldados se enfrenten en duelo, para evitar una batalla multitudinaria que les haga vulnerables frente a otros enemigos. Alba decide enviar a los tres hermanos Curiacios y Roma a los tres hermanos Horacios. Julia, angustiada por la noticia, decide mantener su amor fiel por Curiacio y considera entonces a Roma y a sus hermanos enemigos. Intenta embotar la espada de Horacio, pero Flavia revela inintencionadamente su plan y Julia se marcha furiosa. La propia Flavia intenta ahogar a Curiacio, sin conseguirlo. En el duelo, los Curiacios matan a los dos Horacios menores, pero Horacio primero consigue vengarse y dar muerte a los tres hermanos de Alba. Julia, al darse cuenta de este desenlace, actúa como la viuda de Curiacio, afrontando a su propio hermano la muerte de su marido. Como respuesta, Horacio ajusticia también a su propia hermana. Debido a este acto, el rey romano Tulio ordena condenar a muerte a Horacio, pero antes de la ejecución Quirino le suplica que le entregue a su hija Flavia. Horacio le asegura que ha respetado la honra de su hija, por lo que Quirino se la entrega, y pide además a Cayo –padre de Horacio– que solicite el perdón para el valeroso romano. Finalmente, el protagonista es perdonado, se casa con Flavia, y la obra concluye con Tulio pidiendo que Alba y Roma celebren en paz el triunfo de Horacio.

La historia que da origen a *El honrado hermano* procede de la *Historia de Roma* de Tito Livio, en concreto, del pasaje que se sitúa entre los capítulos 1.23 y 1.26 del libro I [Livio 1990: 202-211]. Al comparar ambos textos, notamos que la narración de Livio adopta una visión más macroscópica del enfrentamiento, centrada en los conflictos políticos entre los pueblos y los reyes de Alba y Roma. En las escenas bélicas, la escritura de Livio es más gráfica que la de Lope, y se centra en el proceso y el ambiente del duelo³:

Nada más resonar las armas al primer choque y brillar las espadas relucientes, un estremecedor escalofrío recorre a los espectadores; la esperanza no se inclina a una parte ni a otra y se les corta el aliento y la palabra. [...] Entonces, con un griterío semejante al de los que anima a los suyos ante un éxito

inesperado, los romanos alientan a su combatiente y él se apresura a liquidar el combate [Livio 1990: 207 (1.24)].

El tratamiento de Lope aprovecha las características del género teatral y se centra más en la construcción de los personajes y en la interacción entre los mismos. No obstante, los hechos históricos básicos son esencialmente iguales, lo que garantiza que el conflicto político de *El honrado hermano* en su conjunto sea fundamentalmente el mismo que el de la *Historia de Roma*, de Livio: Roma aparece como una civilización valiente, y el desenlace muestra la idea de una “historia escrita por el vencedor”. Ahora bien, hemos de tener en cuenta que salvo la lucha entre Alba y Roma, el asesinato de Julia (Horacia en la *Historia*) y el discurso del padre ambos, el resto de la acción es creación de Lope, que crea de dos maneras diferentes. Por un lado, extiende la trama a partir de los hechos históricos, tal y como sucede con las figuras de Curiacio y Julia. En la *Historia de Roma*, apenas se les menciona de pasada; Lope dramatiza la historia de amor completa de los personajes, desde su primer encuentro a su desenlace, dotando de un significado más complejo la muerte final, y convirtiendo el asesinato de Julia en un hecho de gran fuerza dramática. Además, Lope amplifica la imagen de Horacio: mientras que en la *Historia de Roma* su trama comienza con el duelo, en *El honrado hermano* Lope la adelanta hasta la previa de las negociaciones con Alba; además, el dramaturgo construye una imagen más compleja: el protagonista masculino no solo posee los atributos guerreros del héroe, sino también habilidades políticas. Asimismo, al describir los cálculos de la política romana y el camino de Tulio hacia el trono, Lope también mezcla otras fuentes para conseguir que la obra sea más “romana”⁴. La elección del rey por parte de un águila sagrada, con sus implicaciones sobrenaturales y sus elementos proféticos, busca en el espectador del Siglo de Oro una identificación con una ambientación remota. En segundo lugar, Lope crea también material nuevo, que no está presente en su fuente histórica. Entre ellos cabe destacar el personaje de Flavia, que aparece como dama del héroe –cubriendo por tanto un arquetipo de las comedias del Siglo de Oro– y por otro lado ayuda a complementar la identidad de Horacio. Otro personaje de nueva creación es Quirino, el padre de Flavia, que responde también a otro de los arquetipos dentro del sistema del teatro áureo.

2. Desarrollo y construcción de los personajes

Considerando el número de intervenciones en escena, los personajes principales de *El honrado hermano* son Horacio, Flavia, Curiacio y Julia. Se trata de dos parejas amorosas que generan múltiples vínculos: familiares (Horacio-Julia), de enemistad entre los hombres (Horacio-Curiacio) y de amistad entre las mujeres (Flavia-Julia). Desde el punto de vista del

³ Según Nuria Lombardero, la *Historia de Roma* de Livio “se inscribe en un proyecto historiográfico de carácter literario, cuyo objetivo va más allá de la descripción y la datación cronológica de hechos más o menos fidedignos”, y “Livio pretende no sólo describir acontecimientos, sino aleccionar (*docere*), no sólo informar sino entretener (*delectare*), no sólo relatar sino conmover (*movere*)” [Lombardero 2010: 161].

⁴ Nuria Lombardero argumenta que, en la parte de la elección de Tulio, “es el episodio de la designación de una Pomilio el que inspira la puesta en escena de Lope” [Lombardero 2010: 164].

argumento dramático, y también atendiendo a la estructura de la comedia del Siglo de Oro, representan diferentes arquetipos: Horacio es el héroe, Flavia es la dama del héroe, Curiacio es el rival perdedor y Julia es la traidora. Esta es al menos su caracterización atendiendo al final de la obra, pero si analizamos el comportamiento de cada uno de ellos, notamos que el desarrollo y la construcción de cada personaje se aleja de lo esperado.

2.1. Julia y Flavia

Julia es probablemente el personaje más complejo de la obra, pues su identidad familiar y política se construye en conflicto. Sorprendentemente, también es el personaje que acapara una mayor cantidad de discurso: son 649 versos, repartidos entre 144 intervenciones, por los 594 de Horacio, los 434 de Curiacio o los 258 de Flavia⁵; es decir, es la responsable de más del 20% de todos los versos. Teniendo en cuenta que estamos en el terreno de la tragicomedia⁶, cabría suponer que este es un desenlace apropiado para un personaje negativo. Cabría interpretar su muerte, al final de la comedia, como un castigo poético hacia un personaje negativo, pues la joven es catalogada como una traidora al pueblo romano. Así la llama Horacio la primera vez que la joven realiza una acción favorable para los albanos, cuando intenta embotar la espada de su hermano para dar ventaja a Curiacio:

HORACIO ¡Villana!
 Húyase Julia
 ¡Fuera, que la he matar!
 [...]
 ¡Oh, traidora!
 ¿que la espada me embotaba?
 [*El honrado hermano,*
 vv.2489-2490, vv.2492-2493]⁷

Además, Horacio repite su acusación hacia su hermana para justificar su asesinato:

HORACIO ¿Cuál hombre infame escuchó
 a su sangre estos enojos?
 ¿Ansí vienes a llorar
 la muerte de dos hermanos
 y el que está vivo a abrazar?
 ¡Perdonad, dioses romanos,
 hoy la tengo de matar!
 [*vv. 2897-2903*]

Sin embargo, el final de Julia, desde la óptica de la traición familiar –visión que adopta su propio padre al pedir el perdón de Horacio– contrasta con la construcción del personaje a lo largo de la obra, en la que voy a detenerme ahora. Ya en la primera escena en la que aparece, Julia protege a Eufrosina, la labradora albana raptada por los romanos, y también muestra muy pronto un interés amoroso por Curiacio. Sin embargo, pese a ello, defiende su finca frente a los enemigos, con una valentía notable que anuncia el desarrollo del tópico de la mujer varonil:

JULIA Salí a mostraros mi cara,
 porque a tan grande poder
 lo que no fuera mujer
 no es posible que bastara.
 Lo primero en que me fundo
 es la obligación del hombre,
 y lo segundo, mi nombre,
 que tiene asombrado el mundo.
 [*vv. 349-356*]

Lope expresa estas características por boca de Rosardo, quien indica lo siguiente sobre la joven: “que tiene de nieve el pecho / y de piedra el corazón, / porque en el decir y hacer, / tan valeroso en su nombre, / más tiene costumbre de hombre / que blandura de mujer [vv. 510-516]. Según la mentalidad del Siglo de Oro –también la de la Antigua Roma, en la que se ambienta la pieza– al dotar de masculinidad al personaje de Julia, Lope lo está elevando de rango en cuanto a su participación en cuestiones públicas: políticas y bélicas⁸.

Esta escena anticipa la utilización de un recurso muy querido por el público del corral: el del disfraz varonil, que suponía de nuevo una inversión de los roles tradicionales y que tenía además un potencial erótico evidente. Julia rescata a Flavia disfrazada de hombre, momento en el que demuestra claramente su valentía. Así lo hace explícito la misma protagonista cuando indica: “¿Horacia miedo? Esto puedo / jurarte o darte a entender: / que no he visto, aunque mujer, / de qué color es el miedo” [vv. 1590-1593]. Pero Julia no es caracterizada solamente como una mujer bella y valiente, sino también discreta e ingeniosa, algo que se pone de manifiesto cuando, en hábito de varón, se ve sorprendida por sus dos hermanos: crea una identidad fingida y sabe negociar con ellos para poder llevar a cabo la liberación de Flavia [vv. 1677-1701].

⁵ La Biblioteca Digital Artelope ofrece estas estadísticas sobre intervenciones de personajes. Un recuento en otras ediciones –por ejemplo, la edición de Prolope, que es la que citamos en este trabajo– podría arrojar cifras ligeramente diferentes, pero que no resultarían significativas para un análisis cuantitativo. En los últimos años se han publicado diferentes trabajos que muestran la utilidad de estos análisis cuantitativos a la hora de estudiar la construcción de los personajes y la estructura de las comedias. Véase, en el caso del teatro de Lope, los trabajos de Piqueras Flores y Santos de la Morena [2013; 2014] sobre *El castigo sin venganza* y el trabajo de Amelang [2019], que compara los roles protagónicos femeninos en Lope y Shakespeare. El número de intervenciones o la cantidad de discurso –ya sea en versos o en palabras– funciona como un indicador del rol protagónico fácil de medir, aunque evidentemente no es el único criterio que puede tenerse en cuenta (por ejemplo, podría haber un personaje con pocas intervenciones, que sin embargo sea relevante en una comedia por otros motivos).

⁶ La etiqueta ‘tragicomedia’ resulta compleja en el teatro de Lope, como ha puesto de manifiesto Couderc [2014]. Una muerte como la Julia –por ajusticiamiento– en personajes con rasgos positivos –como sucede, por ejemplo, en *El mayordomo de la duquesa de Amalfi*– tiene cabida en la tragedia, pero no en la tragicomedia. Es cierto que existen tragedias en Lope donde se castiga a un personaje negativo –como *La Roma abrasada*– y también obras tragicómicas donde personajes positivos mueren al final de la obra, como *El caballero de Olmedo*, pero las coordenadas genéricas son distintas, pues la muerte de don Alonso se entiende desde el público –de manera inequívoca– como un acto vil de don Rodrigo, lo que no sucede en el caso de Julia.

⁷ Todas las citas de la comedia se toman de la edición de Prolope [2019].

⁸ Sobre la mujer varonil en el teatro del Siglo de Oro y sus implicaciones sociales de cabe partir del estudio de Melveena McKendrick [1974].

Junto con estos rasgos, Lope construye un personaje femenino profundamente enamorado, un elemento necesario para que su decisión de anteponer a Curiacio frente su familia, pagada con la muerte, pueda resultar coherente. Orillada del debate político que ocupa una parte importante de la trama, sus escenas de amor posibilitan que se convierta en el personaje con más texto de toda la comedia. La más conmovedora entre estas escenas es la que se produce al final del segundo acto, que termina con la promesa de matrimonio. El dramaturgo diseña un diálogo ágil, con intervenciones muy breves, lleno de emotividad:

CURIACIO ¿Podrete hablar?
 JULIA Ya podrás
 con los brazos que te doy.
 CURIACIO Julia, ¿que en tu casa estoy?
 JULIA Y aun en el alma, que es más.
 ¿Vienes a posar aquí?
 CURIACIO Pues ¿quién sino tú es mi centro?
 JULIA ¿Cómo estás?
 CURIACIO ¡Como aquí dentro!
 JULIA ¿Contento?
 CURIACIO ¡Adorando en ti!
 JULIA ¿Sentiste mi ausencia?
 CURIACIO ¡Mucho!
 JULIA ¿Y de verme?
 CURIACIO ¡Un sumo bien!
 JULIA ¿Deseábaslo?
 CURIACIO ¡También!
 JULIA ¿Que te oigo hablar?
 CURIACIO ¿Que te escucho?
 [...]
 JULIA ¿Vive el alma?
 CURIACIO ¡El cuerpo ayuda!
 JULIA ¿Seré tu mujer?
 CURIACIO ¡Sin duda!
 JULIA ¿Serás mi esposo?
 CURIACIO ¡Por fuerza!
 [vv.2078-2090, vv. 2108-2110]

En resumen, durante los dos primeros actos, antes del definitivo desenlace, Lope retrata a Julia como una mujer valiente, inteligente y devota enamorada, rasgos que explican su decisión final de comportarse como la viuda de Curiacio. El dramaturgo desarrolla algo que estaba potencialmente en la *Historia de Roma*, en la que la joven –en este caso llamada Horacia– es tratada con magnificencia: “Su hermana, una doncella que había estado prometida a uno de los Curiacios, le salió al encuentro [...] y, al reconocer sobre los hombros de su hermano, el manto guerrero de su prometido que ella misma había confeccionado, se suelta los cabellos y entre lágrimas llama por su nombre a su prometido muerto” [*Historia de Roma*: l. 26]. Además, según indica Tito Livio, en su sepultura no es tratada como una traidora, sino que “se le levantó un sepulcro de piedra tallada en el lugar en que había caído herida de muerte” [l.26].

Pasamos a continuación al primer momento en el que Julia actúa contra su hermano, intentando embotarla su espada:

JULIA Quiero embotalle los filos
 por que no pueda cortar,
 que con tan tiernos estilos,

¿de qué me sirve llorar,
 ni hacer mis ojos dos Nilos?
 Ánimo; dame una piedra.
 [vv. 2408-2413]

El acto expresa el conflicto entre la familia y el amor. Que la joven elija el amor parece una decisión acorde con su actitud durante toda la comedia. Sus dudas y miedos, expresados a través de las preguntas que se hace a sí misma, muestran la configuración de un personaje sufriente, complejo psicológicamente, muy lejos de los antagonistas puros que se mueven por la ira al cometer traición. En su llanto final, Julia admite las consecuencias de su comportamiento, asumiendo la identidad de su marido. De hecho, hay en su discurso una visión positiva de la muerte, que la iguala a su amado:

JULIA No vengo, enemigo hermano,
 a ver de tu gloria el fruto
 para el Imperio Romano,
 sino cubierta de luto
 a llorar a mi esposo albanos.
 [...]
 Yo soy Curiacio, yo soy,
 Roma, dadme a mí la muerte,
 que en su cuerpo muerto estoy
 y él en mí, que, de esta suerte,
 por que muera, a morir voy.
 [vv. 2839-2843, vv. 2889-2893]

Si consideramos la totalidad de la obra, queda claro que Lope no retrata a Julia como una traidora típicamente negativa o como un personaje plano que se limita a realzar al héroe masculino, sino que da cuerpo al personaje y le confiere un destino difícil y trágico. Además, el dramaturgo construye la pieza de manera que crea una razón empática para su comportamiento, amplificando las emociones inherentes a este. De este modo, el público del corral de comedias no se siente realmente disgustado cuando Julia opta por Curiacio –y de paso, por los albanos–, sino que lo más probable es que sienta simpatía y se conmueva con el asesinato de la joven. Así pues, existe una tensión dramática llena de contradicciones entre su final trágico y el desarrollo del personaje, a nuestro juicio marcadamente positivo.

Para resaltar esta atipicidad, resulta útil comparar el personaje de Julia con el de Flavia, la otra dama de la comedia. Cabría esperar que Flavia, como la enamorada del héroe, fuera la más amable, valiente e inteligente de todos los personajes femeninos. Sin embargo, pese a que sin duda es un personaje con atributos positivos, su comparación con Julia muestra que no es tan valiente ni tan inteligente como ella; por otro lado, su comportamiento contra su enemigo político puede considerarse más inhumano. Analizamos, a continuación, algunos de sus actos durante el drama.

Flavia, del mismo modo que Julia, tiene que optar entre su amor y su familia. Ambas eligen el amor, pero en el caso de Flavia eso no lleva a traicionar su identidad como miembro de su pueblo. Ahora bien, no podemos olvidar que su matrimonio genera una tensión dentro de los romanos, es decir, tiene implicaciones políticas internas: a Quirino le desagradaba Horacio como yerno también por una cuestión táctica, dentro

de la sucesión de poder romano. Flavia desobedece a su padre, a quien tacha de cruel: “hará este piadoso oficio / contra un padre tan cruel” [vv. 1402-1404]. Antes de ello había afirmado que el amor es más fuerte que el honor y tan fuerte como la muerte, una afirmación que invierte el código de conducta intachable para una doncella del Siglo de Oro⁹: Luego ¿el honor es más fuerte? / ¿No sabes que es el amor/ tan fuerte como la muerte?” [vv. 993-995]. Por otro lado, pese a su propia decisión, anteponiendo el amor a todo lo demás, no es capaz de mostrar ninguna empatía por Julia, aun cuando su amiga se había arriesgado para liberarla: “y a mí, Julia te atreves? / Ni eres Horacia, ni haces lo que debes” [vv. 2572-2573]. Además, si Julia intenta sabotear a su propio hermano, Flavia intenta ahogar a Curiacio para evitar que Horacio tenga que enfrentarse con él:

FLAVIA ¡Qué hecho haré de romana
 en ahogarte con mis manos!

Ásgale

CURIACIO ¡Suéltame, Flavia inhumana!
FLAVIA ¡Mataré dos mil albanos!
CURIACIO ¡Ah, loca! ¡Ah, injusta! ¡Ah, villana!
FLAVIA ¡Morir tienes!
 [vv. 2557-2563]

Flavia se construye también sobre el molde de la mujer varonil, aunque su comportamiento debe analizarse en unas coordenadas diferentes a las de Julia. Ciertamente, Flavia está siendo fiel a Horacio y a su nación; es decir, en su enfrentamiento con Curiacio no hay ningún rasgo de traición. Ahora bien, su ataque a Curiacio es mucho más violento y directo que el de Julia hacia Horacio, que embota la espada de su hermano para proteger a su amado: es razonable suponer que Julia, como hermana de Horacio, vive con este, y en realidad tiene muchas oportunidades para matar a su hermano, pero ella no es cruel hasta tal punto; sin embargo, lo que hace Flavia es intentar asesinar a Curiacio. Rechaza así a la idea de una batalla justa y limitada a tres hombres por facción, que es el acuerdo diplomático al que han llegado Roma y Alba, es decir, la esfera pública determinada por los hombres. Su comportamiento se rige exclusivamente por la emotividad, no por la razón. Frente a ella, Julia demuestra una inteligencia superior para navegar un conflicto interior, que la convierte en un personaje dramáticamente más complejo.

2.2. Horacio y Curiacio

Si Julia está lejos de cumplir con las expectativas de su rol de antagonista, de traidora, y se convierte en el personaje más relevante de la comedia, muy por encima del de Flavia, en el caso de Horacio su carácter atípico es aún más destacado. Como protagonista

de una obra histórica que en su conjunto celebra la grandeza de Roma, debería ser una figura heroica virtuosa¹⁰, pero un análisis del texto muestra que esto está lejos de cumplirse. El rasgo constitutivo por excelencia del personaje es el del honor, convertido en verdadera obsesión. Así se pone de manifiesto en el referido diálogo entre Horacio y Flavia en el que se muestran las diferentes prioridades de ambos:

HORACIO ¿No te digo que es honor?
FLAVIA Luego, ¿el honor es más fuerte?
 ¿No sabes que es el amor
 tan fuerte como la muerte?
HORACIO La honra no sufre excusa.
 [vv. 992-996]

En el desarrollo de la obra, especialmente a lo largo de las conversaciones entre la pareja, queda claro que el amor no alcanza una reciprocidad plena, sino que es sobre todo un amor de Flavia hacia Horacio. El joven romano se desarrolla entre las nociones de honor público, como parte de la grandeza de Roma, y el honor privado. Nuria Lombardero [2010: 171] argumenta al respecto que “Horacio no será únicamente un ciudadano ejemplar, o dicho de otro modo, un ‘honrado romano’ sino, sobre todo, un ‘honrado hermano’”. Más allá de esta opinión, parece claro que en la decisión de Horacio prima el castigo de la afrenta de Julia, es decir, el hecho de limpiar la sangre familiar, que las consideraciones políticas. En la *Historia de Roma*, la visión de este fratricidio era claramente negativa:

Encolerizan al orgulloso joven los lamentos de una hermana en el momento de su victoria y de una alegría pública tan intensa. Desenvaina, pues, la espada y atraviesa a la muchacha mientras la cubre de reproches: “Marcha con tu amor a destiempo a reunirse con tu prometido –dice–, ya que te olvidas de tus hermanos muertos y del que está vivió, ya que te olvidas de tu patria. Muera de igual modo cualquier romana que lllore a un enemigo”. Una acción semejante les pareció horrorosa a los senadores y al pueblo, pero su proeza reciente le servía de cobertura. No obstante, fue acusado ante el rey. El rey [...] nombró duunviros para que juzguen a Horacio de crimen de alta traición” [*Historia de Roma*: 1.26]

Según Tito Livio, Horacio es condenado a ser azotado y ahorcado, pero su padre intercede por él y finalmente es perdonado. Lope sigue en general su fuente, aunque suaviza los rasgos negativos del personaje: antes del indulto, se casa *in articulo mortis* con Flavia, a petición de Quirino. Con todo, la crítica ha apuntado algunos de sus rasgos negativos: Sánchez Jiménez indica que se trata de un personaje desafortado y ariostesco [Sánchez Jiménez, 2019:

⁹ Seguramente es un eco del *Cantar de los cantares* (8:6).

¹⁰ No puede decirse, en cualquier caso, que los galanes de Lope sean siempre virtuosos. A menudo caen en comportamientos que podían ser considerados negativos por el público y la sociedad del momento. Algunos ejemplos los encontramos en las obras canónicas del Fénix: Teodoro, en *El perro del hortelano*, se mueve por amor pero también por ambición [Carmona y Boadas 2016: 5-15]; en *El caballero de Olmedo*, don Alonso, un protagonista noble, que se configura como héroe, también comete una serie de errores trágicos que lo llevan a la muerte [Piqueras Flores y Santos de la Morena 2015].

918-919]¹¹, mientras que Bergel [1970: 2018], que lee la obra a la luz de san Agustín, indica que, al matar a su hermana, Horacio elimina la parte que es realmente beneficiosa para Roma.

Curiacio, por su parte, se configura como el antagonista de Horacio, como un rival equivalente en valentía y fortaleza. El albano asume además sobre sí la carga de luchar contra los romanos que han saqueado la hacienda de su familia, de manera que pone de manifiesto la relación entre su destino individual y el destino de su pueblo:

CURIACIO 2º ¿Con quién estás enojado?
CURIACIO Con todo ese vil Senado romano, arrogante, altivo que consiente y da licencia que nuestros campos albanos roben sus viles villanos en nuestra misma presencia. Pero no tiene el Senado culpa de esto, sino yo. Quien mi hacienda me quitó de mí ha de ser castigado.
[vv. 91-100]

Sin embargo, a diferencia de Horacio, Curiacio es un personaje que sí tiene las dos facetas típicas del galán de Lope: no solamente es diestro en la esfera pública –en este caso, fundamentalmente mediante su desempeño bélico, aunque también por su dignidad y orgullo frente a los enemigos–, sino que también es fiel enamorado de su dama. Por un lado, muestra respeto cuando conoce a un rival digno de admiración, al tomar el manto de Horacio: “Este tomo para mí, / Rey, con vuestra autoridad, / que creo que tiene en sí /reliquias, honra y deidad” [vv. 1230-1233]. Por otro lado, el desarrollo de su historia de amor con Julia es una muestra de la capacidad de amar, es decir, de una generosidad que no encontramos en las respuestas de Horacio a Flavia. Estas dos facetas –la capacidad para el amor y la capacidad para la cuestión política– aparecen ligadas en su primer encuentro con Julia, en el que la reconoce como digna de benevolencia:

JULIA Porque si es valor romano hacer una hazaña fuerte, ¿qué más que darme a la muerte por un enemigo albano?
CURIACIO No quiera el cielo, señora que a tal peligro os pongáis.
[vv. 481-486]

Lope despeja en este momento el riesgo de violación, que sobrevolaba la escena, como respuesta al rapto de Eufrosina. A partir de ahí el dramaturgo construye un personaje fundamentalmente virtuoso, sin apenas defectos, que contrasta con la figura de Horacio, mucho más ambigua en este sentido.

3. Discusión y conclusiones

El sistema teatral de la comedia nueva, especialmente en lo que concierne a la primera etapa, liderada por Lope de Vega, se basa en un esquema claramente reconocible por el público, que sustenta su éxito de masas en una fórmula determinada, ligada de manera clara a una tipología de personajes. Como hemos visto, en *El honrado hermano* esta tipología se ve subvertida, de modo que los personajes que generan una mayor empatía son los que ocupan los roles de antagonistas. Este hecho es válido para el papel Curiacio pero, sobre todo, para el de Julia.

La primera explicación para este rasgo atípico en el sistema de personajes de la comedia la encontramos en la época de escritura: *El honrado hermano* fue compuesto entre 1598 y 1600, un periodo de exploración estilística para Lope, el final del llamado Lope-prelope, es decir, cuando la fórmula de su teatro todavía no estaba plenamente consolidada. A propósito de nuestra comedia lo indica Nuria Lombardero [2010: 159], quien cree “este periodo corresponde a un momento de experimentación y de búsqueda estética para el joven autor”. De hecho, la obra comparte rasgos atípicos con otras obras de la época de semejantes características, como la *Roma abrasada*, que también es una comedia ambientada en la Antigua Roma y que se caracteriza por una construcción peculiar de sus personajes a partir de las fuentes históricas¹².

La segunda explicación la encontramos precisamente en el uso de las fuentes: ya en la *Historia de Roma* de Tito Livio encontramos algunos de los rasgos que luego aparecen en *El honrado hermano*, sobre todo en lo que concierne a Horacio y a su hermana –Horacia en Tito Livio, Julia en Lope–. Pero Lope no se mantiene totalmente fiel a su fuente histórica, sino que añade su propia visión y construye unos personajes más complejos. Ahora bien, como era habitual en las comedias históricas de la época, el escritor decide no transformar lo esencial del núcleo narrativo de su fuente, que en este caso es el asesinato de Julia por Horacio, el máximo exponente trágico de la historia. Así lo indica el Fénix cuando dice: “no quise que fuese fábula, sino verdadera historia” [*El honrado hermano*: 940].

Asimismo, Lope, como dramaturgo, tiene en cuenta el público al que va dirigida su obra, es decir, la sociedad española del Siglo de Oro. En este sentido, como ha apuntado Elenora Gonano [2003: 54]: “las diferentes posibilidades de construcción de la trama evidentemente no buscaban anclaje en un universo de verosimilitud. [...] 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”. Desde este punto de vista, incluso obras ambientadas temporal y espacialmente en coordenadas lejanas para el espectador –en este caso la Antigua Roma– podían tener una lectura en clave coetánea, algo que sucedía especialmente con las obras serias y, de manera particular, con aquellas que tenían un fuerte

¹¹ No obstante, hay que tener en cuenta que el crítico aplica estos calificativos a los personajes de la comedia, en general. La influencia del modelo del *Orlando* en este tipo de personajes puede considerarse casi un rasgo lógico, a juzgar por a juzgar por la repercusión de la obra de Ariosto en el Siglo de Oro y, particularmente, en la obra de Lope.

¹² Como he mostrado en otro lugar [Zhou 2023].

componente político. En este sentido, indica Bergel [1970: 236] que Lope “resorts not to fable of classical Rome but to the history of Spain –the myth of Rome has hardly any significance for him”. Aunque no estamos del todo de acuerdo con la expresión del crítico, sí parece obvio que la ambientación romana está relacionada con la concepción política de la obra. Por un lado, podrían establecerse paralelismos entre Roma –incluso esta Roma monárquica, preimperial– y el imperio español, como un reconocimiento de grandeza que se proyecta hacia el futuro: esto es, España sería en la Edad Moderna lo que Roma fue en la Edad Antigua. Sin embargo, por otro lado, la identidad española aparece en conflictividad con la romana, puesto que los antepasados que poblaban la Península Ibérica fueron precisamente derrotados por los romanos. Es decir, al intentar rastrear mitos fundacionales del pueblo español, Roma aparece como un rival. Esta tensión aparece en otras obras dramáticas de la época. El caso más conocido, sin duda, es el de la *Tragedia de Numancia*, de

Cervantes, en el que la exaltación del pueblo originario no se hace a costa de criticar a Roma, sino que es precisamente la grandeza romana la que magnifica el significado de la resistencia numantina. De forma oblicua, fuera o no intención de Lope, *El honrado hermano* podría interpretarse de forma similar: al honrar la historia de Alba Longa y al subrayar la dignidad de su derrota –representada en Curiacio y en Julia– se está poniendo en valor a los pueblos que fueron vencidos por Roma y asimilados por su civilización. El final de la comedia también subraya el proceso de romanización –la unión entre vencedores y vencidos– como clave para la construcción de un imperio tan poderoso como extenso. El final de la comedia, en el que el rey Tulio pide que albanos y romanos celebren juntos la victoria de Horacio: “vamos todos en paz juntos, / Alba y Roma, celebrando / de Horacio el triunfo” [vv. 3117-3119] supone un reconocimiento del rival y una unión con él. Así, el festejo por Horacio puede entenderse paradójicamente como el triunfo *post mortem* de Julia.

Bibliografía

- Amelang, David (2019): “Playing Gender: Toward a Quantitative Comparison of Female Roles in Lope de Vega and Shakespeare”, *Bulletin of the Comediantes*, 71.1: 119-134.
- Antonucci, Fausta (2013): “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 Ignacio Arellano, Antonio Feros y Jesús M. Usunáriz (eds.), *Del poder y sus críticos en el mundo ibérico del Siglo de Oro*, Madrid, Iberoamericana Editorial Vervuert: 42-57. <https://doi.org/10.31819/9783954871001-003>
- Bergel, Lienhard (1970): “The Horatians and the Curiatians in the Dramatic and Political-Moralist Literature before Corneille”, *Renaissance Drama, New Series*, 3: 215-238. <https://doi.org/10.1086/rd.3.41917063>
- Carmona, Alba y Boadas, Sònia (2016): “O morir en la porfía o ser conde de Belflor”: la ambición de Teodoro en Lope de Vega y Pilar Miró”, *Ogigia. Revista electrónica de estudios hispánicos*, 20: 5-23.
- Couderc, Christophe (2014): “Fronteras genéricas: Lope de Vega ante la tragicomedia”, *Criticón*, 122: 67-82. <https://doi.org/10.4000/criticon.1161>
- Gonano, Eleonora C. (2003): “*El honrado hermano*, de Lope de Vega: espacio, poder e historia”, *Assaig de teatre: Revista de l'associació d'investigació i experimentació teatral*, 36: 53-58.
- Livio, Tito (1990): *Historia de Roma desde su fundación, Libro I*, trad. José Antonio Villar Vidal, Madrid, Gredos.
- Lombardero Suárez, Nuria (2010): “Del ‘epos’ latino al drama de honor: Tito Livio, Cicerón y *El honrado hermano* de Lope de Vega”, *Studi Ispanici*, 35: 158-177.
- McKendrick, Melveena (1974): *Woman and Society in the Spanish Drama of the Golden Age: A Study of the ‘mujer varonil’*, Cambridge: Cambridge University Press
- Menéndez Pelayo, Marcelino (1896): “Observaciones preliminares de *El honrado hermano*”, en Marcelino Menéndez Pelayo (ed.), *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española*, Madrid, RAE: 96-109.
- Morley, Sylvanus G. y Bruerton, Courtney (1968): *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos.
- Piqueras Flores, Manuel y Santos de la Morena, Blanca (2013): “«El hablar, el proceder / a la persona conforma»: sobre la maldad del duque de Ferrara y la estructura de *El castigo sin venganza*”, *Theatralia*, 15: 77-86.
- Piqueras Flores, Manuel y Santos de la Morena, Blanca (2014): “«El hablar, el proceder / a la persona conforma»: la construcción de Casandra y Federico en *El castigo sin venganza*”, *Theatralia*, 16: 161-174.
- Piqueras Flores, Manuel y Santos de la Morena, Blanca (2015): “Entre honesto y loco amor: errores trágicos en *El caballero de Olmedo*”, en Felipe B. Pedraza, Rafael González Cañal, Elena Marcello (coords.), *El último Lope (1618-1635) y la escena*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha: 143-158.
- Profeti, María Grazia (2017): “«Y calzas atacadas un romano»: Lope y la Antigüedad clásica”, en María de los Angeles Ezama Gil, José Enrique Laplana Gil, María Carmen Marín Pina, R. Pellicer, Antonio Pérez Lasheras, y Luis Sánchez Lailla (coords.), *“La razón es Aurora”: estudios en homenaje a la profesora Aurora Egido*, Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza: 401-412.
- Sánchez Jiménez, Antonio (2019). “Edición, introducción y notas”, en Lope de Vega, *El honrado hermano. Comedias de Lope de Vega, Parte XIII, Tomo I*. Madrid, Gredos: 913-1070.
- Sánchez Jiménez, Antonio (2021a): “Algunos paradigmas paralegales en el teatro de Lope de Vega: pleitos, embajadas y auditorías”, *E-Spania: Revue électronique d'études hispaniques médiévales*, 38. <https://doi.org/10.4000/e-spania.39106>

- Sánchez Jiménez, Antonio (2021b): "Aretino, pan y vino: sombras de Aretino en *El honrado hermano* de Lope de Vega", en Adrián J. Sáez (ed.), *Aretino y España: un mundo de relaciones culturales e intertextuales*, Madrid, Sial: 343-360.
- Sánchez Jiménez, Antonio (2022): "Entre la corte y Flandes: las comedias romanas de Lope de Vega", *Anuario calderoniano*, 15: 303-330.
- Vega Carpio, Lope de (2019): "El honrado hermano", en Antonio Sánchez Jiménez (ed.), *Comedias de Lope de Vega, Parte XIII, Tomo I*, Madrid, Gredos: 913-1070.
- Vega Carpio, Lope de (2021): "Roma abrasada", Victoriano Roncero López (ed.), en *Comedias de Lope de Vega, Parte XX, Tomo II*, Madrid, Gredos: 179-356.
- Zhou, Xiaozhou (2023): "La vulnerabilidad del tirano: Nerón en *Roma abrasada* y *Los embustes de Fabia* de Lope de Vega", *Librosdelacorte.Es*, 27: 160-185.