

LA IMAGEN DEL HÉROE EN EL TEATRO BARROCO ESPAÑOL. GARCÍA DE PAREDES Y LA CONSTRUCCIÓN DE UN EMBLEMA¹

José Roso Díaz

Universidad de Extremadura

*Für Martina und Eberhard, mit Dankbarkeit,
für ihre Großzügigkeit,
Freundlichkeit und Geduld.*

1. La figura de García de Paredes

DISPONEMOS de no pocos datos sobre la vida y hazañas de don Diego García de Paredes.² Este militar extremeño nació en 1466 en la ciudad de Trujillo, cuna de conquistadores, y fue hijo del hidalgo Sancho Delgadillo y de Juana de Torres. Destacó desde sus primeros años por poseer una fuerza y una corpulencia extraordinarias, por las que es conocido como «el Sansón extremeño» o «el bayardo español». Se dice, incluso, que de su padre heredó su extraordinaria fuerza física y vigor y de su madre su fuerte carácter y valentía, y, de hecho, su fuerza proverbial fue el origen de numerosas leyendas populares, de un rico anecdotario que terminó convirtiéndole en personaje ficticio muy conocido por el pueblo y presente

con frecuencia en obras literarias de la etapa barroca. Así, famosa es la leyenda según la cual una noche arrancó la reja que le molestaba mientras hablaba con una dama y, para no mancillar su nombre, arrancó todas las demás rejas de la calle. Cuentan también que llevó a su madre la pila de agua bendita de la iglesia de Santa María para que se santiguase y, luego, fueron necesarios seis hombres para devolverla a su lugar.

Inició muy joven la carrera de las armas y colaboró estrechamente con Gonzalo Fernández de Córdoba, el Gran Capitán, en las guerras de Granada, mostrando notable valentía en la toma de lugares como Ronda, Baeza, Málaga y en el sitio de Granada. Gozó de la confianza del rey Fernando el Católico, quien le armó caballero, y de Carlos V, por las numerosas muestras de fidelidad que siempre tuvo hacia ellos. Pasó a Italia ya con el grado de coronel de los tercios, al servicio del papa Alejandro VI, que mantenía una lu-

1. El presente trabajo se ha realizado en el marco del proyecto de investigación 3PR05A039, subvencionado por la Junta de Extremadura.

2. Sobre la biografía de García de Paredes pueden consultarse las siguientes obras: RAMÓN MELIDA, José. *Catálogo monumental de España. Provincia de Cáceres*. Vol II. Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, 1924, pp. 120-121; MUÑOZ DE SAN PEDRO, Miguel. *Diego García de Paredes, Hércules y Sansón de España*. Madrid: Espasa-Calpe, 1946; MUÑOZ DE SAN PEDRO, Miguel. «Documentación familiar de Diego García de Paredes». *Revista de Estudios Extremeños*, XII, 1956, pp.3-58; MUÑOZ DE SAN PEDRO, Miguel. «Documentación familiar de Diego García de Paredes». *Revista de Estudios Extremeños*, V, 1949, pp. 303-307; CARDALLIAGUET QUIRANT, Marcelino. «García de Paredes, Diego», en *Gran Enciclopedia de Extremadura*. Madrid: Edex. 1991, V, pp. 120-121; ROSO DÍAZ, José. «García de Paredes», en CAÑAS MURILLO, Jesús y TEJERO FUENTES, Miguel Á. (eds). *Catálogo biobibliográfico de escritores extremeños* (en prensa).

cha contra la familia de los Orsini, logrando arrebatar la plaza de Ostia. Más tarde volvió a combatir, al lado de su amigo el Gran Capitán, en las guerras que Nápoles sostenía con los franceses. Luchó también contra los turcos en el cerco de Cefalonia.

En 1530, cuando se organizaba la ceremonia de coronación como emperador de Carlos I, fue llamado a acompañar al monarca, pero poco antes murió, de forma inesperada, en Bolonia, por una desgraciada caída de caballo. Vencedor en multitud de batallas y conocido por todo el Mediterráneo, escribió un relato sobre su propia vida, en primera persona, que cuenta las hazañas que realizó desde su partida a Italia en 1507 hasta su muerte en Bolonia, con el fin de que sirviera de ejemplo a su hijo.³ Sus hazañas y valentía, su fidelidad, su vida de caballero ejemplar aumentaron su fama hasta convertirlo en prototipo del soldado español renacentista.

2. Contienda que no es contienda o la trampa de Lope

La comedia titulada *La contienda de García de Paredes y el capitán Juan de Urbina*⁴ fue compuesta por Lope de Vega cuando, una vez concluido su destierro, se había asentado definitivamente en la corte, disponía de una fórmula dramática madura y representaba con éxito en las tablas, razones

por las que se convirtió en el maestro indiscutible de los dramaturgos barrocos, en el Fénix de los ingenios. La obra pertenece a la extensa nómina de piezas clasificadas por Menéndez Pelayo en el grupo de crónicas y leyendas dramáticas de España. Se trata, por tanto, de una obra escrita en el momento de consolidación del género histórico de la Comedia Nueva, que pretende difundir entre el pueblo los rasgos definitorios de los héroes que hicieron grande a la nación española.

Al analizar en esta comedia el personaje de García de Paredes cabe destacar, por una parte, la existencia de toda una estrategia dramática elaborada con gran perfección para diseñar la imagen del héroe a partir de la figura del soldado español, y, por otra, la caracterización que se da al héroe. Ambos aspectos, que están evidentemente imbricados y determinan el desarrollo de los temas y la forma de construcción de la acción, contribuyen a crear el ejemplo modélico del soldado español. Lope, para ello, no se vale sólo de un personaje, de García de Paredes, sino de varios, ya sean del tiempo en que sitúa la acción (Juan de Urbina, el marqués de Pescara, Hernando de Illescas, Francisco de Haro, Pizarro, el Gran Capitán y hasta el mismo emperador Carlos V) o del pasado (El Cid o Filipo y Alejandro de Macedonia), con la intención de situar a España en un momento heroico de su historia. Así, el modelo

3. El escrito, que lleva por título *Breve suma de la vida y hechos de Diego García de Paredes*, tuvo una transmisión textual compleja y larga hasta que se imprimió en 1580 junto a la Crónica del Gran Capitán Gonzalo Fernández de Córdoba y Aguilar. Esta circunstancia y el hecho de que en aquella época estuvieran de moda las autobiografías ficticias, explican que durante mucho tiempo la crítica no aceptase que el extremeño fuera el autor de la obra y la considerase como autobiografía ficticia, leyenda popular de soldado y obra apócrifa y corrompida. Cf. sobre esta cuestión, SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio. «*La Suma de las cosas que acontecieron a Diego García de Paredes y de lo que hizo: apuntes sobre su autoría*». *Revista de Estudios Extremeños*, LX, 2004, pp. 231-242.

4. LOPE DE VEGA. *La contienda de García de Paredes y el capitán Juan de Urbina*, en *Obras de Lope de Vega*, XXIV. *Crónicas y leyendas dramáticas de España*. Edición y estudio preliminar de don Marcelino Menéndez Pelayo. Madrid: Atlas (BAE, CCXV), 1968, pp. 289-350.

del héroe será el resultado de las excelencias de muchos notables soldados y no fruto de individualidades concretas que, aunque sobresalientes, no pueden definir el valor y la calidad de un pueblo. En este ámbito, precisamente, debemos situar la contienda que, como veremos, Lope deja abierta en una sutil trampa contenida ya en el propio título de la pieza.

La estrategia dramática para construir la imagen del héroe es, por lo demás, compleja y se apoya en el desarrollo de diversas técnicas y recursos que se complementan y refuerzan. Se trata de los siguientes:

a) *La recapitulación de hazañas y la narración de hechos de sus vidas.* Se recurre para ello a la narración de hechos pasados no representados puestos en boca tanto del protagonista como de otros personajes. El recurso consiste en narrar sucesos de la vida de un personaje que, o bien no se dieron en escena o pertenecen al momento previo a la construcción de la obra. Requiere casi siempre de parlamentos extensos y constituye una forma de actualizar los conocimientos que tiene el público sobre la historia que se desarrolla en la pieza y sobre los agonistas principales de la misma. A veces permite construir el marco de actuación de los personajes, a pintar una época que se presta a la heroicidad española y que toma como referente el pasado más inmediato. Aparece en el Acto I, p. 297 (Pizarro cuenta que García de Paredes y Juan de Urbina están al servicio del papa); Acto I, p. 302 (García de Paredes narra a una dama su propia vida); Acto II, pp. 314-315 (Pizarro y Zamudio narran las hazañas de diversos soldados españoles); Acto II, p. 326 (se explica la difícil situación política de Italia. El largo parlamento es importante para ensalzar más tarde al marqués de Pescara y a su esposa); Acto III, pp. 345-

347 (narración de la vida y hazañas de García de Paredes) y Acto III, pp. 347-349 (narración de la vida y hazañas de Juan de Urbina). El recurso, además, está relacionado con la forma de construir la acción, que, como señala Lope en su *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, debe entenderse como unidad de intención y puede valerse del recurso *in medias res* y los entreactos madurativos para hacer representable la vida intensa y larga de un personaje. Con la recapitulación de hazañas y la narración de hechos pasados se evita poner en escena los capítulos más violentos de la vida de los personajes.

b) *La opinión que otros personajes tienen del agonista considerado héroe.* Se trata de un recurso que logra la caracterización indirecta de los personajes y que fortalece, en cualquier caso, la buena consideración social de los mismos. El público conoce a partir de este recurso aspectos significativos del personaje, que le ayudan a ir haciéndose de él su propia imagen. Se desarrolla en intervenciones breves, acudiendo al diálogo, y a partir de distintos personajes, tanto secundarios como principales, a lo largo de los tres actos de la comedia. Lope utiliza de manera regular el recurso por su versatilidad a la hora de ser incorporado en la acción y para insistir, de forma difuminada, en ciertos aspectos de la vida de los personajes que potencian su heroicidad. En la comedia son varios los personajes que permiten conocer las bondades de sus compañeros. Aparece en los siguientes casos: Acto I, p. 293 (una dama advierte que son fuertes los españoles). Acto I, p. 299 (Zamudio señala que García de Paredes es hombre noble); Acto I, p. 300 (una dama señala la gentileza, bravura y bizarría de García de Paredes); Acto I, p. 301 (Paredes destaca el valor de sus ami-

gos a los que le otorga puestos nobles en el ejército que forma); Acto I, p. 303 (una dama advierte que la braveza es una de las características de García de Paredes); Acto I, p. 304 (premonición de Urbina sobre las hazañas y la fama de García de Paredes); Acto I, pp. 306-307 (alabanza al Gran Capitán por sus victorias: gloria de España y soldado victorioso); Acto I, p. 309 (varios soldados alaban la valentía de Juan de Urbina); Acto II, p. 313 (se habla de la fama, honra y virtudes de Paredes y de Urbina); Acto II, pp. 314-315 (valentía de Paredes y Urbina); Acto II, p. 321 (el reconocimiento de las hazañas prodigiosas de Paredes y Urbina por parte de italianos, franceses y alemanes); Acto II, p. 324 (Lucrecia define a Urbina como gallardo y discreto); Acto II, p. 327 (varios embajadores consideran héroe al marqués de Pescara por sus hazañas) y Acto III, p. 344 (el marqués del Basto destaca el valor y la valentía de Paredes y Urbina).

Conviene señalar que el propio Lope advierte en boca de Pizarro («y soy de vista testigo») que estas opiniones de los héroes son vertidas por amigos cercanos que les conocen bien, lo que otorga verosimilitud al recurso.⁵

c) *La opinión que el héroe tiene de sí mismo.* Es recurso menos empleado que el anterior. Aparece muy bien dosificado en la acción debido a que el Fénix debió apreciar las contraindicaciones que para la imagen del héroe conllevaba su abuso (el pecado de orgullo, soberbia, jactancia o petulancia). Supone ofrecer definiciones del propio yo, aparece en momentos de gran determinación del personaje y siempre en diálogos. Encontramos ejemplos en el Acto I, p. 302

(Paredes se define como español y hombre de armas); Acto II, p. 323 (el marqués se define como un hombre entregado a las armas); Acto II, p. 331 (el marqués se define por la fidelidad a su emperador); Acto II, p. 332 (el marqués se define como hombre valeroso); Acto III, p. 345 (Paredes se define en la contienda contra Urbina) y Acto III, p. 347 y ss. (Urbina se define en la contienda contra Paredes). Dos aspectos destacan en la elaboración de este recurso. Las definiciones que ofrece de sí mismo el marqués, en primer lugar, contribuyen a ensalzarlo y a ponerlo en un nivel superior al de los otros héroes, Paredes y Urbina, que reconocen a éste como modelo a seguir. La necesidad, después, de que las cualidades alegadas hayan podido ser verificadas por otros personajes y hasta por el público, tal y como advierte el propio Paredes al referirse a sus hazañas, «que a lo menos las mías son más ciertas, / pues todos las han visto con sus ojos».

d) *La opinión que del héroe se hace el público a partir de sus propias acciones.* Lope presenta aquí a los personajes directamente para que el espectador pueda conocerlos y, de esta manera, dominar la acción. Por sus acciones, los personajes que son héroes quedan caracterizados como valientes, atrevidos, fieles y generosos, decididos, impetuosos, agradecidos y hasta celosos y fanfarrones. Lope utiliza este recurso en varias ocasiones casi siempre para ofrecer una imagen política del héroe, aunque también para mostrar sus debilidades, con el fin de no mitificarlos en exceso. Ejemplos encontramos en el Acto I, p. 311 (García de Paredes se libera de prisiones matando a los soldados que lo custodiaban); Acto II, p. 340 (Ur-

5. Otro ejemplo en la intervención de una dama: «No sabía su valor [refiriéndose a García]: / mas después que le traté, / le conozco y le cobré, / Zamudio, gran amor». Cf. LOPE DE VEGA, ed. cit., p. 299.

bina, con su fuerza descomunal, rompe las cuerdas que le apresaban) o Acto II, p. 332 (el emperador reconoce generosamente con dineros los triunfos del marqués). Muestra de las debilidades del héroe advertimos en la primera escena del Acto I, nada más iniciar la obra, cuando se nos presenta a Urbina y Paredes, en los años de juventud, robando capas en Roma.

e) *Recurrencia al léxico de la heroicidad y a la simbología emblemática.* Lope inunda toda la comedia de palabras pertenecientes al campo semántico de la heroicidad, con el fin de definir a determinados personajes como héroes. Así aparecen una y otra vez términos como nobleza, grandeza, valentía, gallardía, fama, braveza, bizarría, hazaña, victoria, gloria, fuerza, lealtad, virtud o valor, acompañados normalmente por adjetivos positivos o adverbios para encarecerlos. Utiliza también imágenes y elementos de la emblemática para apoyar esa caracterización de los personajes. En este sentido destacan, por un lado, la presencia de la simbología animalística, con las reiteradas alusiones al león (incluso en la base de las definiciones del héroe), y, por otro, la referencia a personajes mitológicos o históricos que constituyen la base de no pocos emblemas (Martes, Trajano, Hércules, Avalos, Alcides, César, Pirro, Alejandro o Darío). En este recurso se observa una clara tendencia al uso de la estructura comparativa y a la nacionalización de las características del héroe, que se logra sobre todo, aunque no exclusivamente, con la incorporación del adjetivo «castellano» o «español» en expresiones como «español gallardo», «valeroso castellano», «valiente vizcaíno», «español famoso», «honor de Córdoba», «lustre y gloria de España», «el gran valor cordobés», etc. Este procedimiento queda reforzado por

otros recursos utilizados por Lope en la comedia.

Cabe destacar aquí el valor simbólico que Lope otorga a las armas del marqués de Pescara, porque genera la contienda entre los protagonistas en el tercer acto. Las armas pasan, en boca de don Hugo, «por símbolos de fama, honor y gloria, / por joyas del dios Marte, por adorno / de su estrellado templo [...]». Honran, por tanto, al soldado que las lleva, constituyen su mejor blasón, aquello que lo define o resume y muestra lo que es. De ahí que siempre sean deseadas las armas del maestro, del héroe o del superior. Las armas permiten a Lope establecer una jerarquización del héroe, en donde se muestran también las aspiraciones de quienes se esfuerzan por mejorar en méritos. En esa jerarquía aparece en primer plano el marqués de Pescara, a quienes todos honran, y, después, figuras como Paredes y Urbina, que se atreven a disputarse por méritos las armas del héroe. En un tercer nivel encontramos a otros soldados españoles cuyas hazañas no llegan a la altura de los dos anteriores. Con esta jerarquización muestra el Fénix la calidad, grandeza y cantidad de los héroes de su patria. La no concesión de las armas a ninguno de los dos litigantes permite engrandecer sus méritos o, dicho de otra forma, ensalzar las altas cualidades de muchos héroes que debieran merecer por su trayectoria la más alta de las consideraciones.

f) *Recurrencia a momentos climáticos en el desarrollo de la acción.* La aceleración del ritmo dramático y los momentos de mayor tensión de la acción son utilizados por Lope para mostrar comportamientos, actitudes y acciones de los personajes. Toda la acción está diseñada para encumbrar al héroe en un proceso que va desde las fechorías inicia-

les para salir de la pobreza hasta la pugna por las armas del marqués, que es el reconocimiento máximo de sus propios méritos.⁶ En ese proceso, la consideración del héroe va creciendo de forma progresiva por los méritos que, según sus actos, ellos mismos acumulan. El proceso muestra en sí, por otra parte, que no son perfectos.

Un momento de tensión muy significativo para construir la imagen del héroe, más allá de la propia contienda, es aquel que tiene lugar al finalizar el Acto II, en el que la Junta romana propone al marqués de Pescara como rey de Nápoles y él confirma la obediencia y fidelidad a su emperador, por lo que terminará encumbrada en las tablas y entre el público (pp. 331-332). Otro momento de gran tensión es la escena en que Paredes lee la carta de Juan de Urbina en la que le defiende las armas del marqués. La lectura de dicha carta conduce la acción hasta el desenlace, no sin antes advertir que no habrá duelo entre los dos famosos españoles sino sólo defensa de méritos. Otros momentos de tensión, quizá menos significativos, logran también reforzar la imagen del héroe, al mostrar los personajes su valentía, su determinación o generosidad (Acto II, p. 309; Acto II, p. 310; Acto II, p. 311; Acto III, pp. 315-316; Acto III, p. 332; Acto III, pp. 341-342 y Acto III, pp. 345-346).

g) La técnica dramática del énfasis. Lope desarrolla esta técnica de forma plural atendiendo a tres aspectos: la similitud de las características que definen a varios personajes, la recurrencia a una contienda para poten-

ciar la figura del héroe y la reconstrucción de forma fragmentada o poliédrica de un momento heroico de la historia de España.

Existen, en efecto, a lo largo de la pieza numerosas reiteraciones, sin duda buscadas conforme a un plan dramático bien diseñado, de la caracterización de la figura del héroe. Esta convergencia permite al público hacerse una idea clara de lo que debe ser un héroe, aunque Lope nunca se detenga de forma directa largo tiempo en esta cuestión a lo largo de la pieza. Así, la caracterización que se hace de Paredes es similar a la que se hace de Urbina y próxima a la del Gran Capitán o el marqués de Pescara. Todos estos personajes responden a la figura del héroe español, aquella que realmente quiere transmitir nuestro dramaturgo. Para lograr esa convergencia cumple una función esencial el ensalzar al amigo, hecho que aparece varias veces en la obra y hasta definirse por él. Lo observamos en el Acto I, p. 304 (Urbina alaba a Paredes); Acto I, p. 306 (se ensalza al Gran Capitán); Acto II (se ensalza a Paredes y Urbina); Acto II, pp. 314-315 (se ensalza al Gran Capitán) o Acto I, p. 305 (los compañeros de Paredes dicen que tiene al luchar el alma del amigo).

La contienda permite a Lope duplicar al héroe de España, hacer un doblote que permita construir un emblema en eco. Es, en buena medida, también el punto y final a la exposición de la vida y acciones de los dos personajes que se ha desarrollado casi en paralelo en los dos actos anteriores. Constituye, además, el desenlace de la pieza. Un

6. No estamos de acuerdo con la opinión de Menéndez Pidal al afirmar que la obra comprende tres acciones principales: los hechos de García de Paredes en Italia, la atroz venganza que el capitán Juan de Urbina tomó en su adúltera mujer y la disputa de la contienda de Paredes y Urbina sobre la adjudicación de las armas del marqués. Para nosotros, tiene la comedia una acción, centrada en la figura de Paredes, y escenas episódicas de la vida de Juan de Urbina que confluyen en todo caso al final en el desenlace, en la intención de ensalzar al soldado español.

desenlace que curiosamente se resuelve no resolviendo la contienda, porque no le interesa al Fénix tanto señalar quién es el merecedor de las armas como destacar la existencia de varios soldados que bien pudieran, pese a todos sus defectos, merecerlas. Lope, por tanto, crea una trampa en el título de su obra para captar la atención del público y ponerla al servicio no de la discordia entre españoles sino a favor de su engrandecimiento. La contienda queda abierta al público y Lope ha pasado magistralmente del héroe individual al colectivo, al emblema de la gloria de España.

Precisamente la preocupación por la colectividad hace que nuestro dramaturgo incorpore también trazos de la historia de la nación, con la intención de situar la acción en uno de sus momentos más heroicos, la etapa imperial. Es un momento apropiado para la aparición de héroes. Estos trazos de historia, que aparecen ya sea en grandes parlamentos o en diálogos de los agonistas secundarios, aluden a hechos muy conocidos por el espectador, como son las campañas del Gran Capitán en Italia o el Saco de Roma por parte de las tropas imperiales, del que se ofrece por cierto una interpretación que declara la inocencia española. Los parlamentos en los que aparecen datos de la historia de España son los siguientes: Acto I, p. 297 (Paredes al servicio del papa), Acto I, pp. 307-308 (luchas de los españoles en Italia); Acto II, p. 314 y ss. (situación militar de España en Italia) y Acto II, pp. 326 y ss. (Saco de Roma).

h) *La técnica dramática del contraste.* El Fénix construye la comedia en buena medida a partir del recurso de la oposición y el

contraste. Por ello no debe sorprender que si persigue en la misma ofrecer una imagen del héroe español, incluya también su versión contraria, la del antihéroe o su visión aberrante. Se trataría de un contraemblema que quedaría anulado por el emblema y que aparece en la acción sólo antes de que se haya ofrecido una caracterización completa del héroe, en el Acto I. El contraemblema cobra sentido en la acción porque, bien dosificado, potencia por contraste los valores positivos que terminan caracterizando al héroe. Para construirlo, Lope se ha valido de la imagen que España proyectaba en la conciencia europea puesta en boca de italianos o franceses.⁷ Por ellos los españoles quedan definidos como marranos, traidores, arrogantes, fanfarrones, soberbios, bajos, bárbaros, locos y villanos.

Esta caracterización negativa del español es aprovechada por nuestro dramaturgo para incluir en la acción momentos de humor, guiños bien entendidos por el público. Ocurre, por ejemplo, cuando Urbina tiene que enfrentarse a cuatro hombres ante su dama:⁸

Urbina: ¿Sabéis que soy Juan de Urbina?
 Dama: Vuestra persona lo muestra
 Pero son cuatro estos hombres.
 Urbina: Yo soy cuatro y cuatro mil;
 Que aquesta canalla vil
 No tiene más de los nombres.
 Dama: ¿Qué dices?
 Urbina: Esto que escuchas:
 Que si cuatro mil no quieres,
 Soy cuatrocientos mil.
 Dama: Eres
 Mil Españas.
 Urbina: No son muchas:
 Que soy español, y tengo
 Mil honras y en cada una
 Mil Españas.

7. Cf. HERRERO GARCÍA, M. *Ideas de los españoles del siglo XVII*. Madrid: Editorial Voluntad, pp. 1-30.

8. Cf. LOPE DE VEGA, ed. cit., p. 304.

O cuando se define Clarinda como españolado, que es mujer que no se rinde a ninguno, como los españoles:⁹

Fulvio: ¿Haste casado, Clarinda?
 Dama: Yo no.
 Fulvio: ¿Pues qué?
 Dama: Españolado,
 Que es como haberme casado,
 Pues no hay fuerza que me rinda.

Lope trataría, en todo caso, de ofrecer una versión burlesca de la visión que, quizá no del todo desatinada, Europa tenía de los españoles.

La caracterización que hace Lope del héroe, sea como fuere, se vale de procedimientos como la recapitulación, la exaltación, la concretización y la repetición de los elementos definitorios que modelan esta figura y que son en la mayoría de los casos conocidos por el público. Se presenta, además, intencionadamente, de forma demorada, por lo que el héroe se va construyendo junto a la acción y es en realidad la comedia, dado que el tema principal de la misma es la reivindicación del héroe español.

La nómina de características a las que se recurre para fijar esta figura es la siguiente:

a) *El valor*. El ánimo en la lucha y la valentía española está puesta en boca tanto de soldados españoles como de otros personajes. Aparece también en su forma de actuar. "Español" se convierte en sinónimo de hombre («¿Pues hay hombres / sino españoles? Temiólos / el mundo», p. 295) temido e invencible («Español, fuera de España / y rendir armas!... No creas / esa afrenta ni haza-

ña», p. 295), en principio de definición («Soy Paredes, y soy luego... / baste decir español», p. 302).

La valentía es el mejor elemento para enamorar:¹⁰

Dama: Porque soy mujer
 Perdida por valentía.
 Dame el hombre más bizarro
 Del mundo, que si es gallina,
 Más me enfada y amohina
 Que si caminase en carro.
 Soy muerta por ver un hombre
 Todo marcial y arrogante,
 Tan arrojado que espante,
 Con solamente su nombre.

El reconocimiento del valor de un héroe por parte de otro es procedimiento habitual en la comedia:¹¹

Que de vuestro valor más cierto quedo
 Que de aquel godo que dio a Roma espanto.

El valor y el atrevimiento de lograr hazañas se demuestra, en fin, en la lucha, cuya predisposición debe ser el estado natural del héroe:¹²

Mis armas son mi placer,
 Mi descanso, pelear.

b) *La fama*. Se logra mediante la consecución de hazañas. Numerosos personajes son en la obra reconocidos por las notables empresas realizadas. En la acción, el reconocimiento de la fama del héroe cobra una especial importancia, hasta el punto de convertir el desenlace en una exposición de méritos en la que se señalan excelencias y definiciones.

En esta obra Lope vincula fama a forma de obrar, de manera que se rompe su rela-

9. Cf. LOPE DE VEGA, ed. cit., p. 305.

10. Cf. LOPE DE VEGA, ed. cit., p. 300.

11. Cf. LOPE DE VEGA, ed. cit., p. 317.

12. Cf. LOPE DE VEGA, ed. cit., p. 323.

ción con la cuna o familia de la que el individuo procede. El héroe se hace, no nace:¹³

Las espadas en las manos...
Habéis de quedar famosos.
La fama se gana obrando.
Ya os llama, ya os está esperando
El enemigo en campaña.

Mediante las armas forja su fama:¹⁴

Yo no digo que no eres muy honrado,
Pero que el brazo fuerte y belicoso
Es el título y nombre del soldado.

O poco después:

Yo soy hidalgo,
Y lo que vales, por las armas, valgo.

El héroe se define también por la búsqueda temeraria de la victoria:¹⁵

Si hoy no intento
Aquesta hazaña, en que me va la vida,
Sin duda a manos de esta gente muera.
Coger quiero furioso esta alabarda.
¡Todos morir, afuera!

Sin hazañas y éxito no hay héroe. Existe en este parlamento de Paredes un recuerdo del emblema todo o nada. Más reiterada es la idea, sin embargo, en la comedia de que «la fama se gana obrando».

En numerosas ocasiones, a lo largo de la pieza, se produce el reconocimiento por las hazañas realizadas, casi siempre vinculadas a la empresa española:¹⁶

¡Oh valientes castellanos!
¡Cuán bien que habéis defendido
vuestra guarda, y se han teñido
las armas de vuestras manos!
Ponga en el estanterol
De su barca el Pastor santo

La empresa de un español
Que hoy se ha levantado tanto.
Que llega su nombre al sol.

A la fama, por otra parte, debe dársele inmortalidad, lo que se logra mediante su difusión, mediante su impresión en forma de libro. Se mitifica así a los personajes que sirven de base para construir el emblema del héroe. Conviene recordar aquí que existe una amplia literatura de la mayoría de los agonistas de la comedia (Urbina, el Gran Capitán, Paredes, Carlos V, etc.). A ello se alude en varias ocasiones en la comedia. De Paredes existen, como dice Tansillo, «a lo menos / para las cosas de Marte, / pues que hay de él en toda parte / hazañas y libros llenos».

c) *La fidelidad*. Todos los personajes de los que se vale Lope para construir la figura del héroe responden a esta cualidad, que se desarrolla en tres planos: fidelidad al amigo, fidelidad al rey y fidelidad a la nación española.

La fidelidad al rey la encontramos en una escena de carácter simbólico en la que se magnifica al marqués de Pescara, que rechaza las ofertas de varios príncipes y repúblicas para que, declarándose contra el emperador, haga la unidad política de la península italiana:¹⁷

Marqués: Secretario de aquella ilustre Junta:
Yo sirvo al César, al divino Carlos,
A Carlos, hijo de Filipo de Austria,
A Carlos, nieto de Fernando quinto:
He recibido de él muchas mercedes,
Y nombrarme yo ahora rey de Nápoles
Es hacerle traición.
[...]

13. Cf. LOPE DE VEGA, ed. cit., p. 320.

14. Cf. LOPE DE VEGA, ed. cit., pp. 315 y 316.

15. Cf. LOPE DE VEGA, ed. cit., p. 311.

16. Cf. LOPE DE VEGA, ed. cit., p. 309.

17. Cf. LOPE DE VEGA, ed. cit., pp. 321-322.

No hablemos más sobre esto: salte afuera:
Yo sirvo al César español: yo sirvo
Al César: esto digo: «No quiero
Reinos; no quiero ofrecimientos».

La fidelidad a España se muestra en personas como Urbina (Acto I, p. 295, «españoles invencibles») o Paredes (que entra en batalla al grito de «¡Cierra España, España!», lo que provoca el descontento de algunos personajes porque Paredes sirva a Roma, Acto I, pp. 309-310). La amistad fiel se observa en la forma de considerar que tienen los personajes a sus amigos, a los que ensalzan y ayudan, a los que imitan y acompañan en sus acciones. Los personajes definen a sus amigos por las hazañas que realizan, se definen a sí mismos por el amigo, vaticinan la gloria que alcanzará, le siguen en sus actos, le reconocen el valor, lo ensalzan al haber ganado estos en honra, hacienda y estado hasta el imposible,¹⁸ además de acudir en su ayuda si fuera necesario (Acto III, pp. 335-336) y mostrar generosidad con él (Acto II, p. 322).

d) El honor. Se observa sobre todo en la alta consideración de sí mismo que tiene el héroe. El personaje debe funcionar como tal («harelo como debo»), hacer respetar sus armas y sentirse honrado de ser español. A partir de estas tres claves, efectivamente, se desarrolla este aspecto del héroe. El respeto y el valor de las armas aparece en varias ocasiones en la pieza y se plasma en el acto III, donde se desarrolla la pugna por las armas del marqués de Pescara. La honra de ser español aparece cada vez que es puesta en duda esta nación y como forma de ensalzar al héroe. La encontramos en el Acto I, pp. 298-299; Acto I, p. 299; Acto I, p. 302;

Acto I, p. 304; Acto I, p. 306; Acto I, p. 307; Acto I, p. 308; Acto I, p. 309; Acto II, p. 320; Acto II, p. 321, y Acto II, p. 323. La consideración que tiene de sí mismo el héroe aparece en definiciones del propio yo (Acto I, p. 323 y Acto III, p. 342), en la narración de su vida (tanto en el caso de Urbina como de Paredes) y en diversos diálogos en los que se compara con otros por su forma de actuar.

e) El éxito. Se desarrolla en la acción a partir de un proceso que supone el encumbramiento de las figuras principales. El triunfo queda expresado por Lope mediante las acciones directas de los personajes que triunfan en la batalla y realizan hazañas dignas de ser rememoradas, mediante la incorporación de fragmentos de la historia de España, lo que permite tratar los triunfos de varios héroes y dibujar una edad épica de la nación, la narración por parte del héroe de sus propias hazañas y la mejora continua de la situación del héroe en el plano material y, sobre todo, en el plano del reconocimiento social.

f) Destreza en las armas. El héroe se define a partir del dominio de las armas, la forma de utilizarlas y de organizarse en la batalla, con las que logra la victoria. Lo observamos en el Acto I, p. 307; Acto I, p. 308; Acto I, p. 309; Acto I, p. 312; Acto I, p. 314; Acto II, p. 315; Acto II, p. 316; Acto II, p. 320, y Acto III, pp. 346-347. La prontitud en su uso refleja casi siempre en la comedia valentía, pocas veces bravuconada o fanfarronería puestas al servicio del humor. El héroe, por otra parte, sólo debe recurrir a ellas en defensa de su rey, de su amigo y de su honra (Acto III, p. 348). A la destreza en las

18. El adinaton pone al proceso de ensalzar al héroe en su nivel más alto. Es el caso de Zamudío, cuando al principio del Acto II considera a Paredes y Urbina como los capitanes más grandes: «No los hay más, aunque andes / de Portugal a la China / y desde Castilla a Flandes» (Acto II, p. 315).

armas debe añadirse, además, la inteligencia y capacidad de organización («[...] no sólo con armas / venzo; mas con el consejo, / ingenio e industria rara. / Soy soldado e ingeniero», Acto III, p. 348). Cabe destacar aquí que Juan de Urbina y Diego García de Paredes contribuyeron a la renovación del arte de la guerra que se produjo en el Renacimiento y que tantos éxitos durante mucho tiempo dieron a España.

g) *La fuerza física*. Destaca en la figura del héroe la fuerza proverbial, que le sirve para salir victorioso en los momentos más arriesgados y comprometidos. Es cualidad conocida por los amigos. Aparece en varias ocasiones: Acto I, p. 299; Acto I, p. 310; Acto I, p. 311; Acto I, pp. 314-315, y Acto III, p. 345). Lope pone también esta caracterización al servicio del humor.

Lope sitúa la caracterización del héroe sobre todo en los actos I y II y la modera y repite en el acto III. Momento crucial de la pieza es el enfrentamiento entre Paredes y Urbina, que queda abierto con el fin de ensalzar al marqués, puesto en un nivel superior, y señalar las excelencias de tantos y tantos héroes españoles que casi se igualan a él. Sin embargo, la contienda expone no sólo virtudes sino también defectos. Quiere con ello el dramaturgo huir de la idealización del héroe, que pudiera acercarlo a los protagonistas lineales de los libros de caballerías, moderar la jactancia patriótica y aproximar el personaje a su público. Para ello se incorporan varios elementos en la acción: el tema del amor, que permite ofrecer de los agonistas principales una caracterización de galán rudo, simple, celoso o afectado por el códi-

go del honor (Acto I, pp. 302-303, o Acto II, pp. 338 y ss.); la incorporación de los orígenes poco nobles de los agonistas principales, que permite introducir capítulos jocosos y escabrosos de sus vidas (por ejemplo, bravuconadas quitando capas); la presencia del humor, que suaviza las características del héroe y el proceso que ha seguido para construirlo (como se ve en el Acto I, p. 292; Acto I, p. 295; Acto I, p. 304 y Acto I, p. 305). Todos estos elementos matizan la descripción de defectos de los agonistas, que han sido convertidos en héroes repletos de virtudes, pero que son, pese a ello, como cualquier hombre o el público, imperfectos.

3. García de Paredes y el emblema del héroe en el teatro barroco

No cabe duda de que existen emblemas referidos al héroe en la mayoría de los países y en los contextos más diferentes y hasta opuestos, como sería el caso de lo serio y de lo irónico.¹⁹ En el cuerpo emblemático europeo, el emblema del héroe se desarrollará fundamentalmente a partir de la figura de Hércules, personaje de la mitología griega clásica que adquirió una gran popularidad por todo Europa gracias a la difusión de un amplio cuerpo de hazañas heroicas que incluye los famosos doce trabajos. Considerado símbolo de la liberación individual, buscó la inmortalidad a través del sufrimiento y del esfuerzo heroico y fue caracterizado básicamente mediante la combinación de virtud y fuerza, que pasaron más tarde a definir de forma decisiva la emblemática del héroe. Ambas características, en efecto, se encuentran en la figura de García de Paredes

19. Dejamos para otra ocasión el análisis de la figura de García de Paredes en la comedia *El valor no tiene edad o sansón extremeño*, de Juan Bautista Diamante, que, aunque tratado de forma irónica, viene a evidenciar la vigencia de la figura del héroe en otro momento de la evolución del género histórico de la Comedia Nueva.

que acabamos de analizar. El culto al héroe se explica, en todo caso, no sólo por la existencia de las guerras, de una época políticamente difícil o notable para la nación, sino sobre todo por la necesidad de exaltar, resaltar y recordar las numerosas virtudes que le acompañan y le son inherentes. Se ofrecen de esta forma modelos al pueblo.

No resulta extraño, por otra parte, la incorporación de numerosos emblemas en las obras dramáticas del género histórico de la Comedia Nueva. De hecho, la crítica ha afirmado repetidas veces que el teatro es el género literario en que más influyó la emblemática,²⁰ y ello pese a la escasez todavía hoy de estudios amplios y reveladores de la importancia del fenómeno. Sabemos, eso sí, que la mayoría de los dramaturgos barrocos, y entre ellos Lope, conoció y tuvo a mano la tradición emblemática y la utilizó de forma variada en sus piezas, ya como armazón conceptual de una obra o como simple alusión o referencia concreta. El problema a la hora de acudir al estudio de la incidencia de la emblemática en la dramaturgia barroca se encuentra en la dificultad de determinar la importancia de la alusión emblemática, muy dispar en obras de un mismo autor y entre autores.

Lope construye una comedia a partir del emblema del héroe y de la figura de García de Paredes, cuyas hazañas eran muy conocidas ya por el pueblo. Gracias a la extraordinaria difusión del anecdotario de su vida, la obra debió contribuir a crear y mantener vigente en las tablas la imagen del héroe español, representada también en otras piezas sobre la vida de soldados famosos (Céspedes, por ejemplo) o de las empresas de los españoles en Italia. La comedia analizada, en fin, parte de la anécdota pero asume una intención histórica y plantea, por tanto, una acción que se mueve entre la materia dramática y la épica. Pretende la reivindicación o construcción del héroe, para lo que se recurre a una estrategia teatral y un proceso de caracterización complejos aplicados a varios personajes que se sitúan en, y también hacen, un momento glorioso de la patria. Entre estos agonistas destaca la figura de García de Paredes, a la que más protagonismo se otorga quizá en la acción, que se convierte en la pieza, entre iguales, en emblema del héroe español y, por ello, en la base de la grandeza de España, que termina magnificada ante su pueblo, el público que asiste a la representación.

20. En palabras de Rodríguez de la Flor: «Y es que todo, desde el texto a los personajes, particularmente en las alegorías de los autos sacramentales, gozaba de una perspectiva emblemática. El título, próximo a la concisión del lema o *motto*; la escenografía, que utiliza objetos a modo de símbolos y, por último, el propio texto, concebido como una suerte de desarrollo o declaración de los dos anteriores elementos, hacen del teatro barroco un auténtico emblema vivo y puesto en acción, en el que no faltaban temas, imágenes, sentencias y glosas sacadas de la propia tradición emblemática». Cf. RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando. *Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica*. Madrid: Alianza, 1995, pp. 75-76.