

lo grotesco y al feísmo. Pero, sobre todo, debe anclar estos márgenes en determinadas tipologías de objetos o sujetos que presupongan fracturas del orden (y ésta es la base sobre la que emerge el vivero de *figuras*). Lo burlesco será lo vedado, pero transportado a un espacio de creación artística que, al tiempo que les da existencia, desacraliza o relativiza su estigma, normalizando su presencia en lo cotidiano. Las *figuras* son formas de *acción* creadas desde el estatuto de la percepción deformadora en un reducto experimental privilegiado como es el teatro (su medio más pleno de reproducibilidad y difusión), pero que, al ser una forma ya absolutamente institucionalizada, permite, al mismo tiempo, lo que Peter Berger llama «domesticación del éxtasis cómico».¹²⁷ Lo que no impide (al contrario, puede ayudarnos) el desenmascaramiento, taladrar con la mirada las fachadas del orden social; procesos en los que, también, consiste la modernidad.

La risa no deja de ser una defensa «ejercida de la precariedad del arte».¹²⁸ Defensa satírica de un orden. A veces, es cierto, mordaz y destructora; pero, en otras ocasiones, impregnada del sentido reparador de un carnaval instantáneo que deja asomar, en la pura creación estética que reclama serlo desde las antípodas de lo sublime, la fuga del dolor y del miedo. En la tragedia lloramos, y la catarsis nos ofrece el consuelo de salir ilesos. En la risa, bajo la ilusión de una catarsis inversa, sin embargo, nuestras lesiones pueden ser más rotundas e irreversibles. Porque al desacralizar, desdramatizar lúdicamente o convertir lo siniestro y terrible en cotidiano, al reintegrar la incongruencia o lo grotesco en la Naturaleza, la risa puede someter a sistema lo insólito y, en consecuencia, restaurar nuestra alianza con el mundo.

¹²⁷ *Op. cit.*, p. 48.

¹²⁸ Vid. Iván de la Nuez, «La risa del arte», *Babelia. El País*, sábado 17 de febrero 2007, p. 16.

Del *miles gloriosus* al figurón: los orígenes de la comedia de figurón en *La contienda de García de Paredes y el capitán Juan de Urbina* (1600), de Lope de Vega

ANTONIO SÁNCHEZ JIMÉNEZ
Universiteit van Amsterdam

Las nuevas tendencias de la crítica literaria han dejado injustamente relegadas muchas cuestiones terminológicas que los historiadores de la comedia del Siglo de Oro español todavía no habían resuelto. Ello se debe a que las corrientes actuales enfatizan los análisis independientes y sincrónicos, casi aislados en su momento histórico, de las obras o temas elegidos, reflejando así en el campo de la historia de la literatura tendencias que se manifiestan también en otras disciplinas: los estudios de caso, la microhistoria al estilo de la revista *Annales d'histoire économique et sociale*, etc. Curiosamente, en una época que profesa una fe sólida en el contexto y la historia cultural, los análisis sincrónicos casi han sustituido a los diacrónicos. De este modo, escasean los trabajos que examinan el origen, desarrollo y evolución de temas o motivos —al estilo de Ernst Robert Curtius¹ o Simon A. Vosters²—, trabajos que estudien concretamente cómo los dramaturgos del Siglo de Oro adaptan los recursos tradicionales a las circunstancias de su ambiente cultural. Desgraciadamente, esta tendencia de la crítica contemporánea ha dejado sin resolver algunos puntos terminológicos de suma importancia, como la de la naturaleza y orígenes de la comedia de figurón, que es lo que precisamente intenta resolver este volumen.

¹ CURTIUS, Ernst Robert, *European Literature and the Latin Middle Ages*, trad. de Willard R. Trask. Princeton, Princeton University, 1990.

² VOSTERS, Simon A., «Lope de Vega y Titelmans», *Revista de literatura* 21-22 (1962), pp. 5-33; *Lope de Vega y la tradición occidental*. Valencia, Soler, 1977.

Siguiendo este afán, nuestro artículo combina el interés taxonómico y diacrónico de la crítica tradicional con el énfasis en la sincronía y el contexto cultural de las tendencias actuales. Para ello, estudiamos primeramente las características de la comedia de figurón, reflexionando sobre la historia crítica del término, y las discusiones, a veces casi bizantinas, que ha provocado. En segundo lugar, presentamos un estudio de caso de una comedia de Lope de Vega, *La contienda de García de Paredes y el capitán Juan de Urbina* (1600),³ analizando los elementos figurones de los dos personajes principales de la obra y, lo que es más importante, estudiándola como predecesora de las comedias de figurón «clásicas» de la segunda mitad del siglo XVII. Para ello, identificaremos y analizaremos las fuentes de la comedia lopesca con el fin de demostrar que para crear sus figurones Lope se basó en el tópico clásico del *miles gloriosus*, recibido a través del canto XXVII del *Carlo famoso* (1566), de Luis Zapata de Chaves.⁴ Además, explicaremos qué peculiaridades del contexto cultural de finales del siglo XVI hicieron que el Fénix se interesara en el tópico latino, y que lo transformara en el peculiar subgénero de la comedia de figurón.

Para definir el término «comedia de figurón», y trazar una breve historia de los comentarios que ha suscitado, conviene comenzar aclarando el origen de la categoría, que, como señala Frédéric Serralta, acuñaron los críticos literarios dieciochescos,⁵ pues el subgénero experimentó un gran auge precisamente en ese siglo.⁶ Hemos encontrado el término por primera vez en la segunda edición de la *Poética* de Ignacio de Luzán: «las que propiamente son comedias, esto es, las que llaman de figurón, porque pintan y ridiculizan los vicios o sandeces de alguna

³ VEGA, Lope de, *La contienda de García de Paredes y el capitán Juan de Urbina*, en *El Sansón de Extremadura: Diego García de Paredes en la literatura española del siglo XVI*, ed. de Antonio Sánchez Jiménez, Newark, Juan de la Cuesta, 2006, pp. 168-345.

⁴ ZAPATA DE CHAVES, Luis, «Los orígenes de la contienda: el *Carlo famoso*, de Luis Zapata de Chaves», en *El Sansón de Extremadura: Diego García de Paredes en la literatura española del siglo XVI*, ed. de Antonio Sánchez Jiménez, Newark, Juan de la Cuesta, 2006, pp. 90-167.

⁵ SERRALTA, Frédéric, «Sobre el "pre-figurón" en tres comedias de Lope (*Los melindres de Belisa*, *Los hidalgos del aldea* y *El ausente en el lugar*)», *Criticón* 87-89 (2003), pp. 827-836, p. 831. La palabra «figurón» es un aumentativo de «figura», que ya en el siglo XVII significaba «personaje» (COVARRUBIAS HOROZCO, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. de Ignacio Arellano y Rafael Zafra, Madrid, Iberoamericana, 2006, p. 902).

⁶ De hecho, todavía lo utilizan frecuentemente y, al parecer, sin gran polémica, los historiadores que se ocupan del teatro dieciocheco. Por ejemplo, Emilio Palacios Fernández afirma que, aunque el género «ofrece obras maestras en la edad áurea», «madura en el setecientos» (PALACIOS FERNÁNDEZ, Emilio, «El teatro tardobarroco y los nuevos géneros dieciochescos», en *Historia del teatro español II. Del siglo XVIII a la época actual*, ed. de Fernando Doménech Rico y Emilio Peral Vega, Madrid, Gredos, 2003, pp. 1553-1576; p. 1571). Véase también al respecto Mérimée (MERIMÉE, Paul, *L'art dramatique en Espagne dans la première moitié du XVIIIe siècle*, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, 1983).

persona extravagante».⁷ La mayoría de los críticos posteriores utilizan la etiqueta dieciochesca de «figurón» de manera poco precisa, para designar simplemente un personaje hiperbólico y ridículo,⁸ pero otros estudiosos se han esforzado por fijar un uso riguroso del término. Entre estas definiciones destaca la de Ignacio Arellano y Víctor García Ruiz, según los cuales:

el figurón podría caracterizarse como personaje fundamentalmente ridículo marcado por ciertas peculiaridades que le separan de los demás y lo convierten inconscientemente en objeto de risa. Este defecto no ha de ser exclusivamente la manía nobiliaria sino los distintos vicios morales, manifestados en su conducta o en su lengua: la presunción de la posición social o del atractivo físico; la necedad; la tacañería; la pedantería culta; la torpeza del lenguaje amoroso o comunicativo; la cobardía; la credulidad; el desgraciado aspecto físico o indumentario. Sobre estos preceptos, con gradaciones que llegan a lo ridículo inverosímil, se levanta la estirpe de los figurones.⁹

A estos requisitos esenciales (ridículo inconsciente, vicios morales que se manifiestan externamente)¹⁰ claramente delineados, otros críticos y especialistas en la comedia áurea han añadido algunas matizaciones de importancia. Así, Serralta señala que «para que pueda considerársele un figurón como elemento central del subgénero dramático al que ha dado su nombre, el personaje ridículo tiene que ser totalmente incapaz de enmienda, o sea que [ha de] seguir siéndolo hasta el final de la obra».¹¹ Estas características concretas sirven para diferenciar al figurón de otros personajes que evolucionan desde posiciones reprobables y ridículas al comienzo de la comedia hacia una anagnórisis y redención final.¹² Además, también resultan útiles para separar al figurón del gracioso,¹³

⁷ LUZÁN, Ignacio de, *La poética o reglas de la poesía en general y de sus diversas especies* (Ediciones de 1737 y 1789), ed. de Isabel M. Cid de Sirgado, Madrid, Cátedra, 1974, p. 304.

⁸ Es lo que hace, por ejemplo, Moore (MOORE, John A., «Is Truth Relative for Cervantes?», *Hispania* 44 (1951), pp. 660-662, p. 661).

⁹ ARELLANO, Ignacio, y Víctor GARCÍA RUIZ, «Calderón y la comedia de figurón», en *El agua mansa / Guárdate del agua mansa*, de Pedro Calderón de la Barca, ed. de Ignacio Arellano y Víctor García Ruiz, Kassel, Reichenberger, 1989, pp. 42-51, p. 42.

¹⁰ Ángel Valbuena Prat incide en estas características en su definición: «tipo de comedia que suele centrarse en la representación de un personaje exageradamente ridículo que personifica un determinado vicio o defecto moral» (VALBUENA PRAT, Ángel, *Historia del teatro español*, Barcelona, Noguer, 1956, p. 202).

¹¹ SERRALTA, 2003, p. 829.

¹² Serralta cuenta entre estos últimos dramas que no pueden clasificarse como comedias de figurón dos obras de Lope de Vega, *Los melindres de Belisa* y *La dama boba*, y una de Juan Ruiz de Alarcón, *No hay mal que por bien no venga* (2003, p. 829). Esta última comedia ha despertado una pequeña polémica, pues algunos críticos sostienen, como Serralta, que el protagonista —Don Domingo de Don Blas— no es un figurón (SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio, «Cuellos, valonas, golillas: leyes suntuarias y crítica política en *No hay mal que por bien no venga*, de Juan Ruiz de Alarcón», *Bulletin of the Comediantes*

pues este último, aunque de igual modo resulta ridículo —aunque a menudo consciente, y no inconscientemente—, no es el «elemento central» de la obra,¹⁴ sino un personaje subordinado a la acción principal.¹⁵ Incidiendo en estas matizaciones, Olga Fernández Fernández propone una definición quizás todavía más completa:

La comedia de figurón es un tipo de comedia popular humorístico-satírica que se desarrolla durante los siglos XVII y XVIII y que tiene como principales características el estar protagonizada por un personaje ridículo, tanto por su aspecto físico como por su psicología, mediante el cual se critican defectos humanos, más o menos graves, y comportamientos sociales negativos, casi siempre llegando a lo grotesco. Dicho personaje es el soporte principal de la comicidad de la obra y supera la importancia del gracioso en la comedia áurea.¹⁶

54 (2002), pp. 91-113, pp. 107-108; VALBUENA PRAT, 1956, p. 191), mientras que otros sí que lo tienen por tal (LANOT, Jean-Raymond, y Marc VITSE, «Éléments pour une théorie du figurón», *Caravelle* 27 (1976), pp. 189-213, p. 189; RODRÍGUEZ CEPEDA, Enrique, «En torno al sentido y la forma de *No hay mal que por bien no venga* (Juan Ruiz de Alarcón)», en *Renaissance and Golden Age Essays in Honor of D. W. McPheeters*, ed. de Bruno Damiani, Potomac, MD, Scripta Humanistica, 1986, pp. 205-221, p. 206; WEBBER, Alison, «La excentricidad y la norma en dos comedias de Ruiz de Alarcón», en *Actas del Sexto Congreso Internacional de Hispanistas celebrado en Toronto del 22 al 26 de agosto de 1977*, ed. de Alan M. Gordon y Evelyn Rugg, Toronto, University of Toronto, 1980, pp. 783-785, p. 783; WILLIAMSSEN, Vern G., «Estudio preliminar», en *Don Domingo de Don Blas (No hay mal que por bien no venga)*, de Juan Ruiz de Alarcón, ed. de Vern G. Williamsen, Valencia, Estudios de Hispanófila, 1975, pp. 7-22, p. 13).

¹³ Algunos críticos parecen tener dificultades para diferenciar estos dos personajes, debido a que el figurón «congenia espiritualmente con el inevitable gracioso» (PALACIOS FERNÁNDEZ, 2003, pp. 1570-1571). Esta confusión ya preocupaba a Jean-Raymond Lanot y Marc Vitse (1976, p. 196).

¹⁴ Javier Huerta Calvo había señalado ya, con palabras semejantes a las de Serralta, que el figurón «es un personaje que, en razón de un vicio particular, [muestra] un comportamiento o hábito anormales, [y] acapara la atención del entremés», hasta el punto de que los otros personajes «pueden girar a su alrededor sin que tengan una actividad manifiesta al objeto de ridiculizar a aquel» (HUERTA CALVO, Javier, *El nuevo mundo de la risa. Estudios sobre el teatro breve y la comicidad en los Siglos de Oro*, Palma de Mallorca, Oro Viejo, 1995, pp. 62-63).

¹⁵ Siguiendo esta precisión, Serralta le niega el título de comedia de figurón a una obra de Lope que normalmente ha sido considerada como tal. Se trata de *Los hidalgos del aldea*, pues aunque Serralta entiende que Don Blas resulta un «figurón cabal y completo» en lo que respecta a sus «defectos físicos, psicológicos, de indumentaria y de comportamiento», que además conserva hasta el final de la obra, por otra parte Don Blas no es el protagonista. Por tanto, para el crítico francés *Los hidalgos del aldea* no es una «comedia de figurón», sino una «comedia con figurón», con Don Blas en el papel de «super-gracioso» (SERRALTA 2003, pp. 831-832).

¹⁶ FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Olga, «Las estructuras funcionales de la comedia de figurón: la función del figurón en *Entre bobos anda el juego*», en *Francisco Rojas Zorrilla, poeta dramático. Actas de las XXII Jornadas de Teatro Clásico*, ed. de Felipe B. Pedraza Jiménez et alii, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2000, pp. 133-149, p. 133.

Fernández Fernández precisa, como Serralta, la diferencia entre figurón y gracioso,¹⁷ pero además añade otro elemento esencial a la etiqueta: la caracterización satírica. La comedia de figurón es una sátira según las categorías críticas clásicas utilizadas en el siglo XVII, pues utiliza el humor para criticar (y de ese modo localizar y corregir) vicios morales y sociales. Así lo entienden también otros críticos, como Ralph E. White, que enfatizan el aspecto de sátira social del subgénero,¹⁸ o Place, que sostiene, concretamente, que las comedias de figurón tienen un elemento «anti-galán» que satiriza el comportamiento caballeresco de algunas capas sociales.¹⁹ Palacios Fernández resalta también el didactismo del subgénero, pues no en vano parte de la definición de Luzán, que refina hasta delinear la comedia de figurón como un:

género del teatro popular cuyo argumento gira en torno a un personaje ridículo por su apariencia o su mentalidad, y que se presenta como un ejemplo público para extraer una enseñanza social o moral. Está formado por los siguientes elementos estructurales: es una comedia de personaje, con valores costumbristas, con una trama envuelta en enredos, que hace un uso excesivo del ridículo, y se escribe con una finalidad didáctica. (2003, p. 1572)

Además de enfatizar esa intención moral y el elemento ridículo, Palacios Fernández subraya la relación de la comedia de figurón con la de costumbres («valores costumbristas»), hacia la que evoluciona con el andar del siglo XVIII.²⁰ Por otra parte, el mismo estudioso especifica que, estructuralmente, estas comedias de figurón se suelen dividir en «episodios varios» (1572).²¹ Por último, Jean-Raymond Lanot añade a este panorama que los otros personajes de las comedias animalizan a los figurones, tildándoles comúnmente de bestias,²² algo, por otra parte, coherente con el carácter grotesco de estas figuras.

¹⁷ En realidad, Edwin B. Place ya había enfatizado esta diferencia muchos años antes: «The term *comedia de figurón* is usually defined as being a kind of seventeenth-century *comedia* in which the leading rôle (excluding that of the *gracioso*, or clownish servant type) is a ridiculous and exaggerated one, generally portraying a presumptuous, conceited, and ignorant person» (PLACE, Edwin B., «Notes on the Grotesque: The *Comedia de Figurón* at Home and Abroad», *PMLA* 54 (1939), pp. 412-421, p. 412). Sin embargo, Place estuvo menos afortunado al afirmar que las características grotescas de los figurones los separan de los graciosos (1939, p. 417).

¹⁸ WHITE, Ralph E., «The Social and Economic Background of the *Comedia Figurón*», *Centenary Review* 1 (1949), pp. 46-51.

¹⁹ PLACE, 1939, p. 421. También Frédéric Serralta incide en la relación del figurón con el galán, al sostener que el figurón procede del personaje del galán suelto (SERRALTA, Frédéric, «El tipo del "galán suelto": del enredo al figurón», *Cuadernos de Teatro Clásico* 1 (1988), pp. 83-93, p. 92).

²⁰ También Lanot y Vitse enfatizan esa evolución del figurón a partir de 1650 (1976, pp. 209-212).

²¹ PALACIOS FERNÁNDEZ, 2003, p. 1572.

²² LANOT, Jean-Raymond, «Para una sociología del figurón», en *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro*, ed. del Groupe d'études sur le théâtre espagnol, París, CNRS, 1980, pp. 131-151, p. 137.

En resumen, los críticos han utilizado figurones clásicos como el protagonista de *El lindo don Diego*²³ o los que habitan muchas comedias dieciochescas para elaborar una definición bastante precisa y coherente: la comedia de figurón áurea es una sátira humorística pre-costumbrista protagonizada por un personaje ridículo, grotesco y animalizado, que manifiesta sus vicios externamente, a través de varios episodios, sin abandonar sus defectos al final de la obra. Pese a disponer de esta bastante completa lista de características concretas, los estudiosos continúan disputando sobre los orígenes del subgénero y sobre la preeminencia de determinadas comedias, en las que aparecerían «paleofigurones»,²⁴ «pre-figurones» o «figurones embriónicos». ²⁵ Así, Víctor García Ruiz²⁶ ya veía antecedentes de la comedia de figurón en *Los hidalgos del aldea* (1608-1611),²⁷ de Lope de Vega, mientras que el propio Serralta los remontaba a *El ausente en el lugar* (1605),²⁸ también obra del Fénix, retrasando así considerablemente los orígenes de esta modalidad teatral, que se colocarían ya a comienzos del siglo XVII. Antes de estos estudios, los críticos entendían que las primeras comedias de figurón eran *Cada loco con su tema* (¿1619?), de Antonio Hurtado de Mendoza, *El Narciso en su opinión* (antes de 1625),²⁹ de Guillén de Castro, *Guárdate del agua mansa*,³⁰ de Calderón,³¹ *El castigo del Pensequé* (1627),³² de Tirso, *El lindo don Diego*,³³ de Moreto, o *El marqués del Cigarral* (1634),³⁴ de Alonso Castillo Solórzano, todas de fecha muy posterior a las comedias lopescas que indicaban Place, García Ruiz y Serralta. Sin embargo, el propio Serralta le niega el nombre de figurones a estos tempranos personajes lopescos, aunque concede que el Fénix realizó «incursiones

²³ MORETO, Agustín de, *El lindo don Diego*, ed. de Frank P. Casa y Berislav Primorac, Madrid, Cátedra, 1987.

²⁴ LANOT y VITSE, 1976, p. 196.

²⁵ PLACE, 1939, p. 415.

²⁶ GARCÍA RUIZ, Víctor, «Cervantes, Lazarillo y Lope: en torno al origen literario del figurón», en *Estado actual de los estudios sobre Siglo de Oro (Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro)*, ed. de Manuel García Martín, Ignacio Arellano, J. Blasco y Marc Vitse, vol. I, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1993, pp. 425-434.

²⁷ También Place incide en esta opinión (1939, p. 415), que parece haber emitido por primera vez en su edición de la obra Emilio Cotarelo y Mori (COTARELO Y MORI, Emilio, «Introducción», en *Obras de Lope de Vega VI*, Madrid, Tipografía de Archivos, 1928, pp. xviii-xix, p. xix).

²⁸ SERRALTA, Frédéric, «Sobre los orígenes del figurón: *El ausente en el lugar*, de Lope de Vega (¿1606?)», en *En torno al teatro del Siglo de Oro (XV Jornadas de Teatro del Siglo de Oro)*, ed. de I. Pardo Molina y A. Serrano, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 2001, pp. 85-93.

²⁹ LANOT y VITSE, 1976, p. 189.

³⁰ VALBUENA PRAT, 1956, p. 422.

³¹ CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Guárdate del agua mansa*, Madrid, Espasa-Calpe, 1970.

³² HAYES, F. C., «The Use of Proverbs as Titles and Motifs in the Siglo de Oro Drama: Tirso de Molina», *Hispanic Review* 7 (1939), pp. 10-23, p. 13.

³³ VALBUENA PRAT, 1956, p. 422.

³⁴ PLACE, 1939, p. 413; VALBUENA PRAT, 1956, p. 422.

precursoras por el subgénero», que «ha llevado a Belisa, personaje central de su comedia, hacia extremos caricaturescos que parcialmente anuncian ya a los figurones futuros» y que «ocupó antes que nadie la totalidad del terreno posteriormente reservada a los más famosos figurones». ³⁵ En suma, tras estas opiniones contradictorias el debate sigue abierto, a la espera de que aparezca una comedia anterior a la década de 1630 que reúna los requisitos recabados por la crítica.

Proponemos que esa comedia es una temprana obra de Lope de Vega, *La contienda de García de Paredes y el capitán Juan de Urbina* (1600), un drama tan poco conocido que antes de analizarlo conviene repasar su historia textual y su temática. Data del 15 de febrero de 1600, como consta por el manuscrito autógrafo copiado por Ignacio de Gálvez en 1762 que conserva la Biblioteca Nacional de Madrid (BNM MSS. 22422). Agustín González de Amezúa sostiene que Gálvez debió de obtener el manuscrito original del archivo de la casa de Sessa,³⁶ donde el Duque guardaba cuidadosamente su colección de autógrafos de obras del Fénix. De hecho, el copista Gálvez parece seguir un autógrafo, hoy perdido, que firma el propio Lope en Madrid, el 15 de febrero de 1600,³⁷ según se indica al final de su copia. El Fénix mencionó esta comedia en la lista que incluyó en *El Peregrino en su patria* (1609),³⁸ aunque aparecía allí con el abreviado título *El capitán Juan de Urbina*. Sin embargo, el texto no se imprimió en ninguna de las partes de comedias que publicó Lope en vida, por lo que desapareció de la circulación general hasta que Marcelino Menéndez Pelayo la editó, esta vez a partir de una copia dieciocheca que ordenó hacer el erudito Miguel Sanz de Pliegos,³⁹ quien había encontrado el original en los archivos de los condes de Altamira.⁴⁰ Menéndez Pelayo la incluyó en su muy leída colección de comedias de Lope de la Biblioteca de Autores Españoles, concretamente en el tomo XXIV. Las únicas ediciones posteriores son la de Jesús Gómez y Paloma Cuenca,⁴¹ que se basa en la copia de Sanz de Pliegos (MS. 14833 de la BNM), y la más reciente de Antonio Sánchez Jiménez,⁴² una edición crítica y anotada que sigue el manuscrito de Gálvez.

³⁵ SERRALTA, 2003, pp. 829-835.

³⁶ GONZÁLEZ DE AMEZÚA, Agustín, *Una colección manuscrita y desconocida de comedias de Lope de Vega Carpio*, Madrid, Centro de Estudios sobre Lope de Vega, 1945, p. 15.

³⁷ MORLEY, S. Griswold y Courtney BRUERTON, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*. Con un examen de las atribuciones dudosas, basado todo ello en un estudio de su versificación estrófica, trad. de María Rosa Cartes, Madrid, Gredos, 1968, p. 16.

³⁸ VEGA, Lope de, *El Peregrino en su patria*, ed. de Juan Bautista Avallé-Arce, Madrid, Castalia, 1973.

³⁹ GONZÁLEZ DE AMEZÚA, 1945, p. 35.

⁴⁰ MORLEY y BRUERTON, 1968, p. 35.

⁴¹ GÓMEZ, Jesús, y Paloma CUENCA, eds., *La contienda de García de Paredes y el capitán Juan de Urbina*, en Lope de Vega. *Comedias, VII*, Madrid, Biblioteca Castro, 1994, pp. 1-95.

⁴² SÁNCHEZ JIMÉNEZ, 2006.

En cuanto a su contenido, *La contienda* forma parte de lo que Menéndez Pelayo llamó una «una trilogía sobre las empresas de los españoles en Italia»,⁴³ junto con *Las cuentas del Gran Capitán* (1614-1619)⁴⁴ y *El blasón de los Chaves de Villalba* (1599).⁴⁵ La temática de la obra es más o menos histórica, e históricos son sus dos protagonistas, el trujillano Diego García de Paredes y el alavés Juan de Urbina, soldados de los ejércitos de Fernando el Católico y Carlos V. García de Paredes es casi una celebridad de la literatura áurea, pues aparece destacadamente en su propia autobiografía, la *Suma o Breve suma de la vida y hechos de Diego García de Paredes*,⁴⁶ en escritos históricos como la *Crónica del Gran Capitán*,⁴⁷ la *Historia del Gran Capitán*,⁴⁸ *La vida y crónica de Gonzalo Hernández de Córdoba*, de Paulo Jovio,⁴⁹ o la *Historia y anales de la ciudad y obispado de Plasencia*, de fray Alonso Fernández,⁵⁰ en la biografía que escribió Tomás Tamayo de Vargas⁵¹ y, por supuesto, en un par de curiosos pasajes del *Quijote*.⁵² En todos estos textos —y también en *La contienda*—, García de Paredes aparece como un personaje excesivo, a medio camino entre la historia y la leyenda, protagonista siempre de hazañas exageradas o incluso directamente inverosímiles.⁵³

Junto al pintoresco y célebre soldado extremeño, el otro protagonista de *La contienda* es el menos conocido Juan de Urbina,⁵⁴ que pese a su menos brillante

⁴³ MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, *Obras de Lope de Vega* publicadas por la Real Academia Española. Tomo XI. Crónicas y leyendas dramáticas de España. Quinta sección, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1900, p. cxxxiv.

⁴⁴ MORLEY y BRUERTON, 1968, p. 441-442.

⁴⁵ MORLEY y BRUERTON, 1968, p. 78.

⁴⁶ PAREDES, Diego García de, *Suma de las cosas que acontecieron a Diego García de Paredes*, en *El Sansón de Extremadura*, 2006, pp. 33-89.

⁴⁷ *Crónica del Gran Capitán Gonzalo Hernández de Córdoba y Aguilar*, en *Crónicas del Gran Capitán*. Nueva Biblioteca de Autores Españoles, vol. 10, ed. de Antonio Rodríguez Villa, Madrid, Bailly / Baillièrre e hijos, 1908, pp. 1-254.

⁴⁸ *Historia del Gran Capitán Gonzalo Fernández de Córdoba y de las guerras que hizo en Italia*, en *Crónicas del Gran Capitán*, 1908, pp. 260-470.

⁴⁹ JOVIO, Paulo, *Vida de Gonzalo Hernández de Córdoba*, llamado por sobrenombre «el Gran Capitán», en *Crónicas del Gran Capitán*, 1908, pp. 471-554.

⁵⁰ FERNÁNDEZ, fray Alonso, *Historia y anales de la ciudad y obispado de Plasencia*, 1627, Cáceres, Departamento provincial de seminarios de FET y de las JONS, 1952.

⁵¹ TAMAYO DE VARGAS, Tomás, *Diego García de Paredes y relación breve de su tiempo*, Madrid, Luis Sánchez, 1621.

⁵² CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, ed. Instituto Cervantes, Barcelona, Crítica, 1998, parte I, cap. XXXII, p. 371 y siguientes.

⁵³ La información sobre el García de Paredes histórico puede encontrarse en Muñoz de San Pedro (MUÑOZ DE SAN PEDRO, Miguel, *Diego García de Paredes, Hércules y Sansón de España*, Madrid, Espasa-Calpe, 1946), Fuente (FUENTE, Jaime de, *Diego García de Paredes, «Hércules» y «Sansón» de España*, [Madrid], PPC, [1967]) y, más recientemente, en Sánchez Jiménez (2006), que además se ocupa de la vida legendaria y literaria del soldado trujillano.

⁵⁴ DÍAZ DE ARCAJA, Manuel, *El capitán alavés Juan de Urbina*, Vitoria, Imprenta Provincial de Álava, 1901.

carrera histórica y literaria es el otro gran héroe de la comedia lopesca. No en vano *La contienda* se estructura en torno al desenlace de la «contienda» final,⁵⁵ la disputa entre García de Paredes y Urbina por las armas del marqués de Pescara. Hasta llegar al desenlace, la comedia retrata cuidadosamente las personalidades respectivas de estos dos personajes, para que el público pueda decidir, al final de la obra, cuál de los dos merece las armas en disputa. Así, el primer acto pinta las aventuras de los héroes durante sus primeros años en Italia: los dos protagonistas roban capas en Roma (vv. 1-205), se disputan el amor de Clarinda (vv. 31-160), luchan contra unos italianos (vv. 206-349) y realizan otras hazañas militares. El segundo acto relata cómo el Gran Capitán conquistó Nápoles, y cómo García de Paredes y Urbina contribuyeron a estas victorias con sus hazañas personales (vv. 924-1115). Tras repasar otros hechos históricos, la comedia presenta una acción secundaria: el adulterio de Emilia, la mujer de Urbina, y la cruenta venganza de éste (vv. 1359-1554; vv. 1687-1838). El episodio sirve para mostrar las mayores virtudes y los mayores defectos del capitán alavés, que demuestra tanto su arrojo como su crueldad. El acto tercero se abre narrando la muerte del marqués de Pescara, y la pretensión de García de Paredes de quedarse con las armas del difunto. A continuación se desarrolla el debate final: Urbina reta a García de Paredes por carta, y los dos antiguos camaradas se enfrentan en una violenta contienda retórica (vv. 2328-2925) que según el auditorio termina en tablas.

Los dos personajes centrales de la comedia cumplen los requisitos que la crítica atribuye a los figurones posteriores: los elementos satíricos, humorísticos, costumbristas, grotescos (con la correspondiente animalización) y episódicos. En primer lugar, García de Paredes y Urbina adolecen de sendos vicios que manifiestan externamente, en su manera de comportarse y en su interacción con los otros personajes. Los dos soldados españoles aparecen como figuras excesivas hasta la exageración debido a su altivez —o más bien bravuconería— y a su temeraria agresividad. Estos excesos alcanzan niveles claramente cómicos en varias ocasiones, entre las que destacan algunos parlamentos de García de Paredes. Por ejemplo,

⁵⁵ Pese a esta sólida estructura, Menéndez Pelayo criticó la comedia por una supuesta falta de unidad (1900, p. cxxxiii), debido a que la obra «comprende tres acciones principales: los hechos de Diego García de Paredes en Italia; la atroz venganza que el capitán Juan de Urbina tomó en su adúltera mujer; y la disputa o contienda de Paredes y Urbina sobre la adjudicación de las armas del Marqués de Pescara» (1900, p. cxxv). Además de tratar sub-acciones diversas, cada uno de los actos de la comedia está ambientado «en una ciudad distinta (Roma, Pavía y Nápoles, respectivamente) y en distintos momentos cronológicos: 1507, 1525 (bajo los muros de Pavía, con algunas escenas en Nápoles) y 1527, después del saco de Roma» (CASSOL, Alejandro, «La figura de Diego García de Paredes en las comedias de Lope de Vega», en *Otro Lope no ha de haber. Acti del convegno internazionale su Lope de Vega, 10-13 febbraio, 1999*, vol. 2, ed. de Maria Grazia Profetti, Florencia, Alinea, 2000, pp. 161-180, pp. 169-170). Es esta variedad de lugar y tiempo lo que provoca el comentario negativo de Menéndez Pelayo, pues según el crítico santanderino tal característica excluye necesariamente la unidad de acción.

en la jornada I el trujillano decide cortejar a Clarinda denigrándola grotescamente, en vez de alabarla, como habían hecho Urbina y Zamudio:

Por Dios que la habéis subido
donde no puedo alcanzarla [...].
Sois más fea que Tersite,
y tan necia como vos,
porque no hay quien os imite;
y si algo no hizo Dios,
sois vos, si esto se permite.
Si disparate no fuera
que el demonio hacer pudiera,
como se dice, personas,
y por ellas hizo monas,
en vos su hechura se viera. (vv. 126-155)

Los excesos de García de Paredes en su trato con las mujeres continúan con igual creciente *vis comica* en la jornada inicial, pues cuando Clarinda le pide que formalicen su relación amorosa, el soldado extremeño le responde de la siguiente manera:

Mi manera de querer,
si vos gustáis de que os quiera,
ha de ser de esta manera,
porque de otra no ha de ser:
yo os tengo de visitar
cuando a mí gusto me diere,
y si fuere o si no fuere
no me habéis de preguntar.
Jamás me habéis de pedir
vestido o cosa notable,
no porque soy miserable,
mas no lo puedo sufrir [...].

Por causa grave o liviana
celos no os causen recelos,
que pedir dinero y celos
lo escucho de mala gana.

Si me ausento no escribáis,
porque no lo he de leer;
que, ausente, podéis hacer
todo cuanto vos queráis.

Desmayaros por flaqueza
o llorar si se hunde todo,
no lo hagáis de ningún modo,
que os quebraré la cabeza [...].

No miréis más que al retablo
en la iglesia, estad en vos,
porque delante de Dios
no me ha de mirar el diablo. (vv. 513-568)

En este extenso y jocoso decálogo de amor, el personaje de García de Paredes exhibe su exagerada intransigencia respecto de las leyes galantes de su tiempo, quizás invirtiendo así el comportamiento de los galanes de las comedias amorosas que escribía el propio Lope.⁵⁶ En lugar de idolatrar y mimar a la dama como exigía la convención amorosa, el rudo soldado la amenaza grotescamente; en vez de besar sus papeles amorosos, afirma que ni los leerá; en vez de galantear con ella en misa, le conmina al decoro; en vez de prometerle regalos, le vaticina desprecios si ella los llega a solicitar. Además, el Sansón presume de sus terribles celos, característica que, como veremos, comparte con Urbina, y que además aparece en otros pasajes de la obra. En efecto, durante el debate final Urbina le pregunta al extremeño:

por qué efecto
cuando con su mujer casta
—que lo fue, por Dios, señores—,
iba a acostarse a la cama
ponía una daga siempre
debajo del almohada;
y después, con un montante,
furioso se levantaba,
tirando, por darle miedo,
mil reveses por la cuadra. (vv. 2836-2845)

Pese a haber dado tales muestras de intransigencia y violencia, al acabar su discurso a Clarinda García de Paredes le indica que todavía tiene que entregarle más detalles por escrito (vv. 577-578). Cuando la dama lo acepta, el valentón le advierte:

⁵⁶ Recordemos que, según Place, el figurón nace como repudia paródica de estos galanes (1939, p. 421).

No temáis la lista hecha,
mas la que está por hacer. (vv. 582-584)

En escenas como estas, las exageraciones de García de Paredes aparecen como el motor de la comicidad de la obra, una de las características que la crítica atribuye a los figurones.

Si el extremeño tiene parlamentos jocosos, no lo son menos los de Urbina, con quien en todo momento se reparte el protagonismo. Así, los dos comparten chascarrillos sobre los romanos a los que despojan al comienzo de la primera jornada (vv. 21-23). Lope vuelve a resaltar el paralelismo entre los personajes en las jornadas II y III, en las que el público se da cuenta de que Urbina es tan exageradamente brutal en sus relaciones amorosas como García de Paredes. El soldado alavés le da a un puñetazo a una dama cuando la quiere acariciar (vv. 2187-2189), y además adolece de los mismos furiosos y crueles celos que aquejaban al extremeño, sólo que Urbina los lleva a un extremo todavía mayor. Cuando acusan a su mujer de serle infiel, Urbina reacciona violentamente, tal vez como haría un galán de comedia de capa y espada: mata a la persona que se lo dice, para que no siga haciendo pública la infamia, y luego decide asesinar a la presunta adúltera. Además, de seguir estas convenciones, el alavés exagera sus excesos celosos hasta un punto que, por lo inverosímil, pasa de lo trágico a lo cómico:

Llevarla quiero a la mar,
con su gente, en una barca [...].

Porque pienso hacer de suerte,
cobrando lo que perdí,
que, si se embarcan aquí,
hallen el puerto en la muerte.

Y para que infames tratos
paguen inocentes cuellos,
tengo de embarcar con ellos
hasta los perros y gatos.

No ha de quedar cosa viva
en mi casa que no muera,
y es la honra herida fiera
que de toda razón priva. (vv. 1778-1793)

Al matar a los «perros y gatos» de la casa de la supuesta adúltera, el comportamiento de Urbina cae en la exageración caricaturesca propia de los figurones. El alavés es un protagonista violento y celoso como García de Paredes, mostrando de modo cómicamente hiperbólico —y, por tanto, figuronesco— los mismos defectos de su camarada.

Además de ser jocosamente volátiles, celosos y violentos, los dos soldados exhiben otro defecto: su afición a la fanfarronada hiperbólica. Entre estas bravuconadas destacan las que subrayan el valor y la valía de los españoles, que tanto García de Paredes como Urbina ensalzan antes de entrar en contienda o, más frecuentemente aun, para provocarla. Así, en el acto primero, Urbina irrita premeditadamente a la guardia romana que le pide que se identifique:

ALGUACIL: ¿Qué gente?
ZAMUDIO: Dos hombres solos.
ALGUACIL: ¿Españoles?
URBINA: ¿Pues hay hombres
sino españoles? Temiolo
el mundo. (vv. 181-184)⁵⁷

Del mismo modo, García de Paredes bravuconea sobre su valor y el de sus compatriotas en el ya citado discurso a Clarinda:

DIEGO: Mi nombre de pila es Diego;
soy Paredes, y soy... Luego
basta decir «español»,
que aunque por acá pensáis
que somos muy fanfarrones,
en mis humildes razones
pensaréis que os engañáis. (vv. 490-496)

García de Paredes fanfarronea provocadoramente y, además, niega hacerlo. Sin embargo, la comicidad del episodio estriba en que las «humildes razones» que siguen a este prelude son una extensa serie de exageraciones y bravatas: el «decálogo de amor» arriba mencionado y que García de Paredes le expone a Clarinda. Por tanto, los dos soldados protagonistas son exagerada y cómicamente volátiles, celosos y fanfarrones, mantienen estos defectos hasta el final de la comedia y además parecen inconscientes de ello, como revelan las palabras de García de Paredes que acabamos de citar.

Hasta el momento, *La contienda* cumple los requisitos básicos de la comedia de figurón, y además confirma la impresión de que estamos ante un temprano caso de este subgénero al reunir las otras características de la definición arriba expresada. Ciertamente, *La contienda* tiene valor pre-costumbrista, pues describe

⁵⁷ Urbina provoca otra pelea con una bravata semejante un poco más adelante, todavía en la primera jornada (vv. 656-667).

—con las exageraciones notadas— la vida de los soldados españoles en Italia. Además, las hiperbólicas hazañas y bravatas de los dos protagonistas adquieren tintes grotescos —pensemos, por ejemplo, en Urbina matando los perros y gatos de la casa de su mujer (vv. 1778-1793), en García de Paredes acusando de cornudo a Urbina (v. 2643), en el extremeño arrojando a un zapatero a un pozo (vv. 2692-2695), o tirando al fuego a unas prostitutas y rufianes (vv. 2884-2885). Asimismo, para completar la imagen grotesca de los figurones «clásicos», los dos soldados aparecen animalizados. Así, Urbina se describe como un «toro del Jarama» (v. 2807), e insulta a García de Paredes afirmando

que sus cosas temerarias
son locura, y no valor,
no de hombre, de tigre hircana. (vv. 2813-2815)

Además, el alavés utiliza para referirse a su compañero trujillano una palabra que Lanot considera esencial en los figurones:⁵⁸ «bestial». Concretamente, Urbina desdeña todas las hazañas de García de Paredes atribuyéndolas a su irreflexiva temeridad y a su «bestial valentía» (v. 2886). Por último, completando el cuadro, *La contienda* es una comedia episódica, hasta el punto de que Menéndez Pelayo la criticó precisamente por ello.⁵⁹ En suma, encontramos en esta comedia de 1600 todas las características de las comedias de figurón de la segunda mitad del siglo XVII y del siglo XVIII.

Por lo tanto, *La contienda* debe hacernos replantear la cronología de las primeras comedias de figurón, pues precede al menos entre 5 y 8 años a las obras que hasta entonces los historiadores consideraban las primeras muestras o incluso antecedentes del subgénero. Además, este texto de Lope puede también ayudarnos a comprender los motivos por los que surgió la comedia de figurón, pues las fuentes de la obra apuntan claramente al tópico clásico del soldado fanfarrón, el *miles gloriosus*. El Fénix conocía sin duda la obra de Plauto, y también algunas encarnaciones españolas del tópico, como el Traso de *La Celestina*,⁶⁰ pero encontró los modelos para los dos figurones fanfarrones de *La contienda* en una obra mucho menos conocida: el *Carlo famoso* de Luis Zapata de Chaves, cuyo canto XXVII

⁵⁸ LANOT, 1980, p. 137.

⁵⁹ MENÉNDEZ PELAYO, 1900, p. cxxxiii.

⁶⁰ ROJAS, Francisco de, *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed. de Francisco Rico et alii, Barcelona, Crítica, 2000. María Rosa Lida de Malkiel estudia esta y otras encarnaciones del tema clásico del miles gloriosus en el teatro del Renacimiento español (LIDA DE MALKIEL, María Rosa, «El fanfarrón en el teatro del Renacimiento», *Estudios de literatura española y comparada*, Buenos Aires, Universitaria, 1966, pp. 173-202).

Lope sigue claramente como fuente de su comedia.⁶¹ El contexto histórico y cultural de la España de finales del siglo XVI explica el interés de Lope en escenificar las hazañas de García de Paredes y Urbina. Los últimos años del siglo estuvieron años marcados por desastres militares como la derrota de la Armada o el saqueo de Cádiz, y por una serie de pestes que asolaron los reinos españoles. En los Países Bajos, la guerra contra las Provincias Unidas del Norte daba muestras de alargarse irremisiblemente sin esperanzas de una paz honrosa, y los legendarios tercios de Flandes se empantanaban en una guerra estática y cara dominada por tediosos sitios de ciudades fortificadas.

Para responder a estas condiciones adversas y al pesimismo imperante en la época, Lope recurrió a pintar en sus comedias la Edad de Oro de las armas españolas: el siglo XVI. A comienzos del nuevo siglo, el Fénix creó una serie de obras históricas centradas en la época de los Reyes Católicos y Carlos V, mostrando sobre las tablas las figuras casi legendarias del Gran Capitán o el mismo Diego García de Paredes. Estos personajes les recordaban en clave de humor a los españoles de comienzos del siglo XVII las victorias que sus antepasados alcanzaron en Italia sobre los franceses, y ponían ante sus ojos hazañas sobrehumanas. Se trata de la gloriosa y legendaria época dorada en que «florecían en Italia Juan de Urbina y Diego García de Paredes con los otros españoles, que pusieron a España en buena reputación por todo el mundo». ⁶² Como señala Cassol, «*La contienda*, entonces, se inserta conscientemente en este proceso de mitificación de un personaje histórico, porque conserva y transmite la tradición surgida en torno a él, y al mismo tiempo, fija esos rasgos de una forma nueva». ⁶³

La peculiar mitificación que lleva a cabo *La contienda* esconde una complejidad que no han reconocido los críticos. Preocupado por la situación política de su patria, Lope encontró en el *Carlo famoso* la idea del soldado español excesivo y violento que sobre el tópico del *miles gloriosus* habían creado los críticos extranjeros,⁶⁴ la imagen que la *commedia dell'arte* italiana plasmó en el *Capitano*

⁶¹ Para más información sobre este particular, conviene consultar Sánchez Jiménez (2006, pp. 173-175), que contradice las teorías anteriores elaboradas por Menéndez Pelayo (1900, p. cxxv) y Cassol (2000, p. 175), según los cuales *La contienda* se había inspirado en la autobiografía de García de Paredes (PAREDES, 2006, pp. 33-89).

⁶² PINEDA, Juan de, *Diálogos familiares de la agricultura cristiana*, ed. Juan Meseguer Fernández, 5 vols. Madrid, Atlas, 1963, vol. 4, diálogo XXV, cap. 21, p. 233.

⁶³ CASSOL, 2000, p. 174.

⁶⁴ Aunque la imagen del español soberbio y fanfarrón parece proceder de los escritores italianos, algunos autores españoles se hicieron también eco de ella. Tal es el caso del ya citado Pineda: «los españoles jactanciosos, duros, que pasan con poco en tiempo de necesidad, ladrones, y animosos para chiflar de la muerte; y, si los llamarades soberbios y mujeriegos, hablaréis conforme a lo que se ve» (PINEDA, vol. 4, diálogo XXII, cap. 7, p. 18).

*Spavento*⁶⁵ y que Lorenzo Franciosini difundió con sus famosas «rodomontadas», una lista de cómicas bravatas de españoles.⁶⁶ Como su fuente, Zapata de Chaves, Lope encarnó esta idea en dos soldados de comienzos del siglo XVI, los García de Paredes y Urbina de *La contienda*. Sin embargo, el Fénix reinterpreto la información que contenía su fuente otorgándole una comicidad dramática que hizo nacer un nuevo subgénero: la comedia de figurón. Zapata de Chaves había utilizado a García de Paredes para reflexionar sobre las características que debería poseer el perfecto soldado español, inclinándose por la capacidad reflexiva encarnada por Urbina, frente al arrojo representado por García de Paredes. El Fénix complica notablemente este panorama al otorgar a los dos personajes el protagonismo compartido de *La contienda*. Por una parte, García de Paredes y Urbina resultan tan exagerados y cómicos como hemos señalado arriba, y como resaltan ellos mismos al acusarse mutuamente en la última jornada: García de Paredes tilda a Urbina de matón a sueldo (v. 2515), de ladrón (v. 2527), de cruel al matar a su mujer y sirvientas (vv. 2626-2639) y de cornudo (vv. 2642-2643); por su parte, Urbina acusa a García de Paredes de camorrista y temerario (vv. 2812-2813), y de ser desmedidamente arrogante (v. 2845). Por tanto, podríamos interpretar que *La contienda* es una sátira mediante la que, en un momento de crisis de los ejércitos del Rey Católico, Lope pretende mostrar los vicios de la soldadesca española y así corregirlos.

Sin embargo, por otra parte, los personajes figuronescos de García de Paredes y Urbina acaparan, junto con el protagonismo y la comicidad de la obra, un algo de admirable. Precisamente por resultar tan exagerados, los dos soldados adquieren una talla casi-épica que les hace ganarse la admiración de personajes como Clarinda, quien afirma amar a García de Paredes precisamente debido a sus bravatas y violencia desatinada:

Soy muerta por ver un hombre
todo marcial y arrogante,
tan arrojado que espante
con solamente su nombre.

⁶⁵ BOUGHNER, Daniel C., *The Braggart in Renaissance Comedy: A Study in Comparative Drama from Aristophanes to Shakespeare*, Minneapolis, University of Minnesota, 1954, pp. 21-32; HUERTA CALVO, 1995, p. 132; LEA, Kathleen Marguerite *Italian Popular Comedy: A Study in the Commedia dell'arte, 1560-1620, with Special Reference to the English Stage*, Oxford, Clarendon, 1934, pp. 41-53; LIDA DE MALKIEL, 1966, p. 174.

⁶⁶ FRANCIOSINI, Lorenzo, *Rodomontadas españolas, recopiladas de los comentarios de los muy españoles, terribles, e invencibles capitanes, Matamoros, Crocodilo, y Rajabroqueles. Rodamontate, ò Bravate Spagnole, hora nuouamente alla dichiarazion Franzesa aggiunta l'Italiana, e corretta la composizione Spagnola da Lorenzo Franciosini*, Venecia, Giacomo Sarzina, 1627.

No de aquellos fanfarrones
que conciertan cuchilladas
y las sacuden pagadas
a sombra de los cantones,
sino como este Paredes,
que, riñendo como un bronce,
de doce mata a los once
y piensa que hace mercedes. (vv. 374-385)

El extremeño y el alavés son hiperbólicos y ridículos como buenos figurones, pero también son indudablemente valientes. Se trata de una ambigüedad que Lope fomenta en otros momentos de la obra. Por ejemplo, mientras que Zapata de Chaves se inclinaba claramente a favor de Urbina y su prudencia militar, el Fénix nunca deja ver sus preferencias por ninguno de los dos personajes, pues ambos aparecen como igualmente cómicos o admirables. Además, el Fénix integra esta indeterminación en la estructura misma de *La contienda*: García de Paredes y Urbina exponen sus respectivos méritos ante un «senado» de nobles españoles e italianos, pero también ante el público del corral (v. 2923). El debate verbal de los dos hiperbólicos soldados se dirige al público interno —los personajes de la obra—, pero también al externo —el auditorio de la comedia—. De este modo, Lope invita al público y lectores de *La contienda* a reflexionar sobre los méritos de los personajes, otorgándole una libertad interpretativa que resaltan los versos que preceden el debate:

Oíd sus obras, sus famosos hechos,
y juzgad por la parte que os agrade
del derecho y justicia satisfechos
que cada cual de entrambos persüade. (vv. 2488-2491)

Además, una vez acabada la «contienda» verbal, el Marqués del Vasto, el personaje encargado de decidir entre García de Paredes y Urbina, se confiesa incapaz de decidirse, y le concede al «senado» —al público— la capacidad de decisión:

juzgue el senado cuál de estos feroces;
que, dando fin, su autor no determina
si serán de Paredes o de Urbina. (vv. 2923-2925)

Los últimos tres versos de la obra resaltan la ambigüedad de la misma, que ni el Marqués ni el «autor» pueden o quieren solventar.

En conclusión, *La contienda* aparece al tiempo como la primera comedia de figurón y como una de las muestras más moralmente complejas del subgénero. Si atendemos a la definición de la comedia de figurón que los estudiosos han diseñado teniendo en cuenta los figurones de la escuela calderoniana y del siglo XVIII, la temprana obra de Lope pertenece al subgénero al presentar no uno, sino dos figurones: los soldados fanfarrones García de Paredes y Urbina protagonizan la obra, son exagerados, ridículos, grotescos hasta la animalización, muestran sus vicios externamente a través de varios episodios pero sin llegar a redimirse nunca. Según esta definición, *La contienda* es la primera comedia de figurón del Siglo de Oro, pues con su datación de 1600 resulta muy anterior a los otros prototipos propuestos por la crítica. Además, la comedia aclara los orígenes y fuentes del subgénero. Los figurones provienen del *miles gloriosus* clásico,⁶⁷ que se había reencarnado en el siglo XVI en el *Capitano Spavento*, usado por los italianos para criticar la presencia militar española en la Península Itálica. Zapata de Chaves reivindicó el tópico para España en el canto XXVII de su epopeya *Carlo famoso*, donde utilizaba las figuras históricas de García de Paredes y Urbina para reflexionar sobre las necesidades de los ejércitos de Carlos V. En el contexto de la crisis militar, social e ideológica de finales del siglo XVI, Lope percibió el interés de sus compatriotas en la imagen de España en el extranjero, y eligió representarlo de un modo ambiguo y cómico, en dos personajes cuya exageración los hace a un tiempo admirables y sumamente ridículos. En este sentido, la primera comedia de figurón es una sátira por varios motivos contradictorios, entre los cuales debe decidir el «senado» del público: *La contienda* es una sátira porque presenta vicios para reformarlos, o bien porque hace reflexionar precisamente sobre si son vicios, o en qué grado, o sobre si son vicios relativos, que resultan necesarios para los soldados españoles. Inesperadamente, la primera comedia de figurón del Siglo de Oro resulta una obra de gran complejidad didáctica, cualidad que parece ser, precisamente, lo único que no comparte con las posteriores encarnaciones del subgénero.⁶⁸

⁶⁷ En este sentido, nos oponemos a la teoría de Serralta sobre el origen del figurón, que según este estudioso, evolucionó «desde dentro» a partir del tipo del galán suelto: «Por los años en que probablemente se escribieron las comedias [de figurón] citadas, ya tenían a mano los autores el tipo del galán suelto. Bastaba con llevarlo por los derroteros de la exageración burlesca, con hipertrofiar sus ya [...] características cómicas y funcionales, con injertar en él algunos temas entremesiles o socioeconómicos de moda, y allí estaba el figurón, pudiéndose incluso explicar dicha evolución como un efecto casi involuntario de la creciente mecanización de la comedia» (1983, p. 92). Los personajes de *La contienda*, con su clara relación con el *miles gloriosus*, contradicen esta hipótesis.

⁶⁸ Por no disponer del espacio necesario, no podemos examinar aquí la relación entre *La contienda* y otro candidato a ser la primera comedia de figurón del Siglo de Oro, *El galán Castrucho*, también de Lope. Esta obra parece preceder en unos años a *La contienda*, pero tiene en común con ella el tópico del *miles gloriosus* y el contexto de los soldados españoles en Italia (BOUGHNER, 1954, pp. 212-217).

OBRAS CITADAS

- ARELLANO, Ignacio y Víctor GARCÍA RUIZ: «Calderón y la comedia de figurón», en *El agua mansa / Guárdate del agua mansa*, de Pedro Calderón de la Barca, ed. de Ignacio ARELLANO y Víctor GARCÍA RUIZ. Kassel, Reichenberger, 1989, pp. 42-51.
- BOUGHNER, Daniel C.: *The Braggart in Renaissance Comedy; A Study in Comparative Drama from Aristophanes to Shakespeare*. Minneapolis, University of Minnesota, 1954.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro: *Guárdate del agua mansa*. Madrid, Espasa-Calpe, 1970.
- CASSOL, Alejandro: «La figura de Diego García de Paredes en las comedias de Lope de Vega», en «*Otro Lope no ha de haber*». *Atti del convegno internazionale su Lope de Vega, 10-13 febbraio, 1999*, vol. 2, ed. de Maria Grazia PROFETTI. Florencia, Alinea, 2000, pp. 161-180.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de: *Don Quijote de la Mancha*, ed. Instituto Cervantes. Barcelona, Crítica, 1998.
- COTARELO Y MORI, Emilio: «Introducción», en *Obras de Lope de Vega VI*. Madrid, Tipografía de Archivos, 1928, pp. xviii-xix.
- COVARRUBIAS HOROZCO, Sebastián de: *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. de Ignacio ARELLANO y Rafael ZAFR. Madrid, Iberoamericana, 2006.
- Crónica del Gran Capitán Gonzalo Hernández de Córdoba y Aguilar*, en *Crónicas del Gran Capitán*. Nueva Biblioteca de Autores Españoles, vol. 10, ed. de Antonio RODRÍGUEZ VILLA. Madrid, Bailly-Baillière e hijos, 1908, pp. 1-254.
- CURTIUS, Ernst Robert: *European Literature and the Latin Middle Ages*, trad. de Willard R. Trask. Princeton, Princeton University, 1990.
- DÍAZ DE ARCAÑA, Manuel: *El capitán alavés Juan de Urbina*. Vitoria, Imprenta Provincial de Álava, 1901.
- FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Olga: «Las estructuras funcionales de la comedia de figurón: la función del figurón en *Entre bobos anda el juego*», en *Francisco Rojas Zorrilla, poeta dramático. Actas de las XXII Jornadas de Teatro Clásico*, ed. de Felipe B. PEDRAZA JIMÉNEZ et alii. Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2000, pp. 133-149.
- FERNÁNDEZ, fray Alonso: *Historia y anales de la ciudad y obispado de Plasencia*, 1627. Cáceres, Departamento provincial de seminarios de FET y de las JONS, 1952.
- FRANCIOSINI, Lorenzo: *Rodomontadas españolas, recopiladas de los comentarios de los muy espantosos, terribles, e invencibles capitanes, Matamoros, Crocodilo, y Rajabroqueles. Rodamontate, ò Brauate Spagnole, hora nuouamente alla dichiarazion Franzesa aggiunta l'Italiana, e corretta la composizione Spagnola da Lorenzo Franciosini*. Venecia, Giacomo Sarzina, 1627.
- FUENTE, Jaime de: *Diego García de Paredes, «Hércules» y «Sansón» de España*. Madrid, PPC, 1967.
- GARCÍA RUIZ, Víctor: «Cervantes, *Lazarillo* y Lope: en torno al origen literario del figurón», en *Estado actual de los estudios sobre Siglo de Oro (Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro)*, ed. de Manuel GARCÍA MARTÍN, Ignacio ARELLANO, J. BLASCO y Marc VITSE, vol. I. Salamanca, Universidad de Salamanca, 1993, pp. 425-434.

- GÓMEZ, Jesús y Paloma CUENCA (eds.): *La contienda de García de Paredes y el capitán Juan de Urbina*, en *Lope de Vega. Comedias, VII*. Madrid, Biblioteca Castro, 1994, pp. 1-95.
- GONZÁLEZ DE AMEZÚA, Agustín: *Una colección manuscrita y desconocida de comedias de Lope de Vega Carpio*. Madrid, Centro de Estudios sobre Lope de Vega, 1945.
- HAYES, F. C.: «The Use of Proverbs as Titles and Motifs in the Siglo de Oro Drama: Tirso de Molina», *Hispanic Review* 7 (1939), pp. 10-23.
- Historia del Gran Capitán Gonzalo Fernández de Córdoba y de las guerras que hizo en Italia*, en *Crónicas del Gran Capitán*, 1908, pp. 260-470.
- HUERTA CALVO, Javier: *El nuevo mundo de la risa. Estudios sobre el teatro breve y la comicidad en los Siglos de Oro*. Palma de Mallorca, Oro Viejo, 1995.
- JOVIO, Paulo: *Vida de Gonzalo Hernández de Córdoba, llamado por sobrenombre «el Gran Capitán»*, en *Crónicas del Gran Capitán*, 1908, pp. 471-554.
- LANOT, Jean-Raymond: «Para una sociología del figurón», en *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro*, ed. del Groupe d'études sur le théâtre espagnol. París, CNRS, 1980, pp. 131-151.
- LANOT, Jean-Raymond y Marc VITSE: «Éléments pour une théorie du figurón», *Caravelle* 27 (1976), pp. 189-213.
- LEA, Kathleen Marguerite: *Italian Popular Comedy: A Study in the Commedia dell'arte, 1560—1620, with Special Reference to the English Stage*. Oxford, Clarendon, 1934.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa: «El fanfarrón en el teatro del Renacimiento», *Estudios de literatura española y comparada*. Buenos Aires, Universitaria, 1966, pp. 173-202.
- LUZÁN, Ignacio de: *La poética o reglas de la poesía en general y de sus diversas especies (Ediciones de 1737 y 1789)*, ed. de Isabel M. CID DE SIRGADO. Madrid, Cátedra, 1974.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino: *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española. Tomo XI. Crónicas y leyendas dramáticas de España. Quinta sección*. Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1900, p. cxxxiv.
- MÉRIMÉE, Paul: *L'art dramatique en Espagne dans la première moitié du XVIIIe siècle*. Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, 1983.
- MOORE, John A.: «Is Truth Relative for Cervantes?», *Hispania* 44 (1951), pp. 660-662.
- MORETO, Agustín de: *El lindo don Diego*, ed. de Frank P. CASA y Berislav PRIMORAC. Madrid, Cátedra, 1987.
- MORLEY, S. Griswold y Courtney BRUERTON: *Cronología de las comedias de Lope de Vega. Con un examen de las atribuciones dudosas, basado todo ello en un estudio de su versificación estrófica*, trad. de María Rosa Cartes. Madrid, Gredos, 1968.
- MUÑOZ DE SAN PEDRO, Miguel: *Diego García de Paredes, Hércules y Sansón de España*. Madrid, Espasa-Calpe, 1946.
- PALACIOS FERNÁNDEZ, Emilio: «El teatro tardobarroco y los nuevos géneros dieciochescos», en *Historia del teatro español II. Del siglo XVIII a la época actual*, ed. de Fernando DOMÉNECH RICO y Emilio PERAL VEGA. Madrid, Gredos, 2003, pp. 1553-1576.
- PAREDES, Diego García de: *Suma de las cosas que acontecieron a Diego García de Paredes*, en *El Sansón de Extremadura*, 2006, pp. 33-89.

- PINEDA, Juan de: *Diálogos familiares de la agricultura cristiana*, ed. Juan MESEGUER FERNÁNDEZ, 5 vols. Madrid, Atlas, 1963.
- PLACE, Edwin B.: «Notes on the Grotesque: The *Comedia de Figurón* at Home and Abroad», *PMLA* 54 (1939), pp. 412-421.
- RODRÍGUEZ CEPEDA, Enrique: «En torno al sentido y la forma de *No hay mal que por bien no venga* (Juan Ruiz de Alarcón)», en *Renaissance and Golden Age Essays in Honor of D. W. McPheeters*, ed. de Bruno DAMIANI. Potomac, MD, Scripta Humanistica, 1986, pp. 205-221.
- ROJAS, Francisco de: *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed. de Francisco RICO et alii. Barcelona, Crítica, 2000.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio: «Cuellos, valonas, golillas: leyes suntuarias y crítica política en *No hay mal que por bien no venga*, de Juan Ruiz de Alarcón», *Bulletin of the Comediantes* 54 (2002), pp. 91-113.
- SERRALTA, Frédéric: «Sobre los orígenes del figurón: *El ausente en el lugar*, de Lope de Vega (¿1606?)», en *En torno al teatro del Siglo de Oro (XV Jornadas de Teatro del Siglo de Oro)*, ed. de I. PARDO MOLINA y A. SERRANO. Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 2001, pp. 85-93.
- : «Sobre el “pre-figurón” en tres comedias de Lope (*Los melindres de Belisa*, *Los hidalgos del aldea* y *El ausente en el lugar*)», *Criticón* 87-89 (2003), pp. 827-836.
- : «El tipo del “galán suelto”: del enredo al figurón», *Cuadernos de Teatro Clásico* 1 (1988), pp. 83-93.
- TAMAYO DE VARGAS, Tomás: *Diego García de Paredes y relación breve de su tiempo*. Madrid, Luis Sánchez, 1621.
- VALBUENA PRAT, Ángel: *Historia del teatro español*. Barcelona, Noguer, 1956.
- VEGA, Lope de, *La contienda de García de Paredes y el capitán Juan de Urbina*, en *El Sansón de Extremadura: Diego García de Paredes en la literatura española del siglo XVI*, ed. de Antonio SÁNCHEZ JIMÉNEZ. Newark, Juan de la Cuesta, 2006, pp. 168-345.
- : *El galán Castrucho*, ed. de Alva V. EBERSOLE. Valencia, Hispanófila, 1983.
- : *El Peregrino en su patria*, ed. de Juan Bautista AVALLE-ARCE. Madrid, Castalia, 1973.
- VOSTERS, Simon A.: «Lope de Vega y Titelmans», *Revista de literatura* 21-22 (1962), pp. 5-33.
- : *Lope de Vega y la tradición occidental*. Valencia, Soler, 1977.
- WEBBER, Alison: «La excentricidad y la norma en dos comedias de Ruiz de Alarcón», en *Actas del Sexto Congreso Internacional de Hispanistas celebrado en Toronto del 22 al 26 de agosto de 1977*, ed. de Alan M. GORDON y Evelyn RUGG. Toronto, University of Toronto, 1980, pp. 783-785.
- WHITE, Ralph E.: «The Social and Economic Background of the *Comedia Figurón*», *Centenary Review* 1 (1949), pp. 46-51.
- WILLIAMSEN, Vern G.: «Estudio preliminar», en *Don Domingo de Don Blas (No hay mal que por bien no venga)*, de Juan Ruiz de Alarcón, ed. de Vern G. WILLIAMSEN. Valencia, Estudios de Hispanófila, 1975, pp. 7-22.
- ZAPATA DE CHAVES, Luis: «Los orígenes de la contienda: el *Carlo famoso*, de Luis Zapata de Chaves», en *El Sansón de Extremadura: Diego García de Paredes en la literatura española del siglo XVI*, ed. de Antonio SÁNCHEZ JIMÉNEZ. Newark, Juan de la Cuesta, 2006, pp. 90-167.