VISIÓN DE AMÉRICA Y DE LA CONQUISTA DEL PERÚ EN *LAS PALABRAS A LOS REYES Y GLORIA A LOS PIZARROS* DE LUIS VÉLEZ DE GUEVARA

Miguel ZUGASTI
GRISO - Universidad de Navarra

Las palabras a los reyes y gloria de los Pizarros es la única comedia de tema americano que escribió Luis Vélez de Guevara; tal y como nos avanza su título, la acción se concentra en el magno episodio de la conquista del Perú por parte de los hermanos Pizarro (Francisco, Fernando, Gonzalo y Juan), si bien los héroes destacados del drama serán los dos primeros, omitiendo cualquier mención a los dos últimos. Antes de abordar el estudio de este singular texto veleciano hay un par de premisas básicas que conviene asentar: de un lado, al ser una pieza de asunto histórico es preciso definir el alcance y límites de la comedia histórica en el teatro barroco español; de otro lado, la obra es el resultado de un encargo personal realizado en el siglo XVII por los herederos de los Pizarros a Vélez de Guevara, así que *Las palabras a los reyes* se puede conceptuar también como un drama genealógico, escrito para mayor honra y provecho del linaje trujillano de los Pizarros, muy empeñados en la época de Felipe IV en recuperar el título de marqueses que habían perdido tras la rebeldía de Gonzalo Pizarro.

1. El drama histórico: breve demarcación del género

En cuanto al uso de la terminología es preciso aclarar que emplearemos el marbete «drama histórico» o «comedia histórica» de modo indistinto, sin apreciar diferencias entre una forma u otra. Por definición, el «drama histórico» armoniza lo dramatúrgico (poético) con lo histórico (objetivo), estableciéndose una peculiar dialéctica que combina poesía e historia en un todo unitario. Dicho sea de salida: el predominio fundamental en estas comedias es el de la poesía, quedando la historia sometida al albedrío del ingenio creador. Estamos en el ámbito de lo ficcional y literario, con lo que lo sustantivo y principal será el drama (lo dramático, lo inventado), pasando la historia a ocupar una dimensión secundaria, adjetiva, pero de obligada presencia, por supuesto. No hay «drama histórico» si no se entrecruzan convenientemente ambas tendencias. La historia es la materia prima, el cañamazo sobre el que se teje la comedia en sí; la historia delinea el marco preciso en el que van a

moverse los personajes, los cuales a partir de ahí cobran autonomía propia y hablan y actúan con la libertad inherente a toda creación literaria.

1. 1. Poesía e historia: la voz de los teóricos

El problema de las relaciones entre poesía e historia aparece ya planteado en las poéticas clásicas. El punto de partida teórico suele ser la doctrina de Aristóteles, que tanto influyó en nuestro Siglo de Oro:

> No corresponde al poeta decir lo que ha sucedido, sino lo que podría suceder, esto es, lo posible según la verosimilitud o la necesidad. En efecto, el historiador y el poeta no se diferencian por decir las cosas en verso o en prosa [...]; la diferencia está en que uno dice lo que ha sucedido, y el otro, lo que podría suceder. Por eso también la poesía es más filosófica y elevada que la historia; pues la poesía dice más bien lo general, y la historia, lo particular[1].

Saltando al Siglo de Oro español, un aristotélico reconocido como Alonso López Pinciano no puede menos que asentir en este aspecto, sobre el cual reflexiona en las epístolas IV y V de su *Filosofía antigua poética* (1596):

> La obra principal no está en decir la verdad de la cosa, sino en fingirla que sea verisímil y llegada a razón; por cuya causa y porque el poeta trata más la universalidad, dice el Philósofo, en sus *Poéticos*, que mucho más excelente es la poética que la historia; y yo añado que porque el poeta es inventor de lo que nadie imaginó y el historiador no hace más que trasladar lo que otros han escrito [...].
> Los poemas que sobre historia toman su fundamento, son como una tela cuya urdimbre es la historia y la trama es la imitación y fábula. Este hilo de trama va con la historia tejiendo su tela y es de tal modo, que el poeta puede tomar de la historia lo que se le antojare y dejar lo que le pareciere, como no sea más la historia que la fábula, porque en tal caso será el poema imperfecto[2].

Otro preceptista como Luis Alfonso de Carballo recuerda en su *Cisne de Apolo* (1602) que «agora se hacen comedias de historias ciertas,

---

[1] Aristóteles, *Poética*, 1451a36-1451b7; cito por la traducción de V. García Yebra en Madrid, Gredos, 1974.

[2] Alonso López Pinciano, *Filosofía antigua poética*, ed. J. Rico Verdú, Madrid, Biblioteca Castro, 1998, citas en pp. 148 y 219-20.

ansí profanas como divinas, y aun de personas físicas»[3], para insistir en que el poeta no miente, sino que crea ficciones que se aproximan a la realidad verosímilmente. En su opinión el poeta podrá inventar acciones que si bien no ocurrieron, sí pudieron ocurrir, pero no debe extralimitarse en sus funciones y crear quimeras, sino algo ajustado a la realidad. Otras opiniones al caso podrían ser la de Francisco Cascales en sus *Tablas poéticas* (1617)[4], la del anónimo autor de los *Diálogos de las comedias* (1620)[5] y, sobre todo, la de nuestro último preceptista barroco, Bances Candamo, que murió en 1704 dejando inédito su *Teatro de los teatros*. Bances defiende con insistencia la legitimidad de insertar fabulaciones poéticas en el decurso de los hechos históricos. Divide las comedias en dos grandes grupos, amatorias e historiales, concediendo mayor prestigio a las últimas: «Las comedias de historia, por la mayor parte, suelen ser ejemplares que enseñen con el suceso, eficacísimo en los números, para el alivio»[6]. La historia será el eje sobre el que gire la trama, pero el poeta debe exornarla con otras peripecias, fruto de su inventiva, que han de orientarse hacia una mayor eficacia del *docere*, función nuclear de todo drama histórico. Cabe ir espigando alguna de sus afirmaciones que corroboran tal planteamiento:

> La poesía enmienda a la historia, porque ésta pinta los sucesos como son, pero aquélla los pone como debían ser [...].
> La poesía llega después de la historia y, imitándola, la enmienda, porque aquélla pone los sucesos como son y ésta los exorna como debían ser, añadiéndoles perfección, para aprender en ellos [...].
> Imita la comedia a la historia copiando solo las acciones airosas de ella y ocultando las feas. Finalmente, la historia nos expone los sucesos de la vida como son, la comedia nos los exorna como debían ser, añadiéndole a la verdad de la esperiencia mucha más perfección para la enseñanza[7].

---

[3] Luis Alfonso de Carballo, *Cisne de Apolo*, ed. A. Porqueras Mayo, Kassel, Reichenberger, 1997, p. 258.

[4] Francisco Cascales, *Tablas poéticas*, ed. B. Brancaforte, Madrid, Espasa-Calpe, 1975, especialmente p. 159.

[5] Hay edición moderna de Luis Vázquez en Madrid, Revista *Estudios*, XLVI, 171, 1990.

[6] Bances Candamo, *Teatro de los teatros de los pasados y presentes siglos*, ed. D. Moir, London, Tamesis Books, 1970, p. 35 (modernizo la grafía de las citas).

[7] Bances Candamo, *Teatro de los teatros*, pp. 35, 50 y 82.

1. 2. Poesía e historia: la voz de los creadores

Vistas estas advertencias teóricas, cabe preguntarse ahora si los dramaturgos del barroco estaban de acuerdo con ellas o no; la respuesta es afirmativa en sentido pleno, pues tal enfoque del asunto sirve ante todo para afianzar la libertad creadora (o recreadora) de los ingenios frente a la realidad. Pruebas que ilustren este posicionamiento localizamos en los más grandes escritores de nuestro Siglo de Oro, empezando por Cervantes. Por ejemplo, cuando don Quijote habla de cómo fueron pintados Ulises y Eneas en la *Odisea* y la *Eneida*, comenta que sus autores no los describieron exactamente «como ellos fueron, sino como habían de ser, para quedar ejemplo a los venideros hombres de sus virtudes» (*Quijote*, I, 25). Y con similares razones se explicará el hidalgo manchego más adelante, en conversación con el bachiller: «A fee que no fue tan piadoso Eneas como Virgilio le pinta, ni tan prudente Ulises como le descubre Homero», idea que apostilla el bachiller: «Así es –replicó Sansón–; pero uno es escribir como poeta y otro como historiador: el poeta puede contar o cantar las cosas, no como fueron, sino como debían ser; y el historiador las ha de escribir, no como debían ser, sino como fueron, sin añadir ni quitar a la verdad cosa alguna» (*Quijote*, II, 3)[8].

Muy reveladora es la anécdota que refiere Lope de Vega en la dedicatoria a *El serafín humano*, avisando del peligro de no determinar la frontera entre historia y teatro:

> Años ha que escribí la descendencia de los Porceles [se refiere a *Los Porceles de Murcia*, h. 1616], no la historia, sino la fábula, no creyendo que recibiría disgusto su siempre ilustre familia, porque las más de las comedias, así de reyes como de otras personas graves, no se deben censurar con el rigor de las historias, donde la verdad es su objeto, sino a la traza de aquellos antiguos cuentos de Castilla, que comienzan: *Érase un rey y una reina*; pues, si no fuera de esta suerte, no lo pudieran sufrir los que lo son, y lo escuchan, y así se ven cada día representar sus vidas con cuanto para adornarlas fue gusto de los poetas[9].

Calderón de la Barca, en la única comedia de tema americano que escribió (aparecen Francisco Pizarro y la conquista del Perú, coincidiendo en esto con Vélez de Guevara), titulada *La aurora en Copacabana*, se preocupa de documentarse en las historias y relaciones de la época, pero a

---

[8] Parece claro en estos casos que Cervantes se sirve de las voces de don Quijote y Sansón Carrasco para expresar su propia opinión. Su idea de las relaciones historia-poesía está en consonancia con la de sus contemporáneos, utilizando una terminología muy afín.

[9] Ver Thomas E. Case, *Las dedicatorias de partes XIII-XX de Lope de Vega*. Valencia, Hispanófila, 1975, p. 222.

la hora de perfilar la trama es consciente de que su trabajo de poeta no ha de asimilarse al de cronista:

> Y pues no son
> estas cosas para dichas
> tan de paso, remitamos
> a la historia que lo escriba,
> y vamos a lo que hoy
> toca a la oblígación mía[10].

Tirso de Molina no quedó ajeno a este tipo de cuestiones. Hay un pasaje de *Cigarrales de Toledo*, tan citado como revelador, donde varios personajes inician una tertulia después de presenciar la puesta en escena de *El vergonzoso en palacio*; un contertulio manifiesta su desacuerdo con el tratamiento histórico otorgado a ciertos personajes. He aquí la respuesta de Tirso:

> Pedante hubo historial que afirmó merecer castigo el poeta que, contra la verdad de los anales portugueses, había hecho pastor al duque de Coimbra don Pedro, siendo ansí que murió en una batalla que el rey don Alonso, su sobrino, le dio, sin que le quedase hijo sucesor, en ofensa de la Casa de Avero y su gran duque, cuyas hijas pintó tan desenvueltas, que, contra las leyes de su honestidad, hicieron teatro de su poco recato la inmunidad de su jardín. ¡Como si la licencia de Apolo se estrechase a la recolección histórica y no pudiese fabricar, sobre cimientos de personas verdaderas, arquitecturas del ingenio fingidas![11]

Como es obvio, la vena creadora de cualquier poeta no puede sujetarse a los límites estrechos de la objetividad histórica; la razón es sencilla: un poeta escribe literatura, ficción, y no tratados de historia. El pretendido realismo documental que a veces se ha exigido es algo anacrónico y ajeno a la época, tanto para creadores como para teóricos y preceptistas. La principal arma del dramaturgo consiste en manipular, transformar los hechos de acuerdo con unos intereses muy concretos, nacidos por exigencias de intriga, enredo, estructura, gradación... en suma, nacidos en pro de una mayor eficacia artística. Por supuesto, cabe preguntarse caso por caso, texto por texto, cuáles son esos intereses, cómo y por qué se manipula la historia, y esto es lo que pretendemos hacer con

---

[10] Calderón, *La aurora en Copacabana*, en *Obras completas. Dramas*, II, ed. Á. Valbuena Briones, Madrid, Aguilar, 5ª edición, 3ª reimpresión, 1991, p. 1346.

[11] Tirso de Molina, *Cigarrales de Toledo*, eds. P. Palomo e I. Prieto, Madrid, Biblioteca Castro, 1994, p. 229.

Vélez de Guevara y su comedia *Las palabras a los reyes y gloria de los Pizarros*.

2. La comedia genealógica[12]

Dentro de la comedia histórica, un subgénero que es posible diferenciar es el de la comedia genealógica; esto es, aquel drama de asunto histórico, sí, pero cuyo objetivo esencial es «hacer valer unos intereses particulares en una circunstancia determinada mediante la apología de la historia de los hechos de un linaje o de una figura destacada dentro de este linaje»[13]. Un buen ejemplo hallamos en Lope de Vega, cuyas relaciones con la nobleza fueron constantes; desde esta óptica cabe analizar la génesis de algunos títulos suyos como las dos partes de *Don Juan de Castro*, *El marqués de las Navas*, *La nueva victoria de don Gonzalo de Córdoba*, *La nueva victoria del marqués de Santa Cruz*, *Los Vargas de Castilla*, *El primer Fajardo*, *El blasón de los Chaves de Villalba*, *Los Tellos de Meneses*, *Arauco domado*, etc. Pero no solo el Fénix escribió en esta clave, pues también lo hicieron muchos otros ingenios del Siglo de Oro, y entre ellos por supuesto está Luis Vélez de Guevara, a quien no le faltaron «encargos de las grandes familias, como los Sandovales, los Girones, los Céspedes, los Mendozas»[14]. A este impulso externo parecen deberse títulos como *El Conde don Pero Vélez* (1615) y *El caballero del Sol* (1617), encargados por Diego Gómez de Sandoval, Conde de Saldaña, para su representación en la huerta del Duque de Lerma, su padre; o *Si el caballo vos han muerto y blasón de los Mendozas* y *El lucero de Castilla y luna de Aragón*, sobre las respectivas genealogías de los Mendozas y los Téllez Girón; o el caso de *Más pesa el rey que la sangre*, que versa sobre la toma de Tarifa y su heroica defensa por parte de Guzmán el Bueno, en cuyo tramo final se hace una inteligente e interesada conexión de los Guzmanes con don Gaspar de Guzmán, el todopoderoso Conde Duque de Olivares. Dentro de este marcado contexto de comedias enaltecedoras de un ilustre apellido hay que ubicar la redacción de *Las palabras a los reyes y gloria de los Pizarros*.

---

[12] Reutilizo en este apartado algunos asertos míos ya publicados con anterioridad; ver Miguel Zugasti, «Observaciones preliminares y notas bibliográficas» a *Las palabras a los reyes y gloria de los Pizarros*, de Vélez de Guevara, ed. W. R. Manson y C. G. Peale, 2004, pp. 54 y ss.

[13] J. Oleza y T. Ferrer, «Un encargo para Lope de Vega: comedia genealógica y mecenazgo», en *Golden Age Spanish Literature. Studies in Honour of John Varey by his Colleagues and Pupils*, ed. Ch. Davis y A. Deyermond, Londres, Westfield College, 1989, p. 146.

[14] Ver C. G. Peale, «Luis Vélez de Guevara. Una vida singular del barroco español», en *Écija, ciudad barroca (III). Ciclo de conferencias*, Écija, Ayuntamiento de Écija, 2007, p. 19.

3. Los Pizarros: encargo y comedia genealógica

El linaje trujillano de los Pizarros inició en la tercera década del siglo XVII una campaña de imagen y autopromoción sociales cuyo objetivo era recuperar un título de nobleza (un marquesado) junto a su correspondiente renta. Para entender bien sus motivos es preciso retrotraerse hasta el siglo XVI y los momentos mismos de la conquista peruana[15]. Tras la captura y asesinato de Atahualpa (Atahu-Huallpa) en 1532-1533, el imperio incaico queda bajo dominio español, pasando a ser Francisco Pizarro el primer gobernador, quien tenía junto a sí a sus hermanastros Fernando –que ostentaba el mayorazgo–, Gonzalo y Juan (hijos los cuatro de Gonzalo Pizarro el Largo), y a Martín de Alcántara (hermano solo por parte de madre: Francisca González). Carlos V premia a Francisco por sus servicios concediéndole el título de marqués –sin denominación territorial– con derecho a 20.000 vasallos. Pronto empiezan los problemas con Diego de Almagro que desembocarán en un baño de sangre: muere Almagro en el cadalso por orden de Fernando Pizarro (1538); en venganza, los almagristas asesinan a Francisco Pizarro y Martín de Alcántara (1541). Antes había fallecido Juan Pizarro en el campo de batalla (1536). Políticamente las cosas siguen complicándose: Fernando Pizarro regresa a España y es encarcelado bajo acusación de haber ejecutado a Almagro sin pruebas suficientes (1539); Gonzalo se alza contra la corona y acaba siendo decapitado (1548).

Es el momento de mayor declive para los Pizarros, quienes excepto Fernando todos habían muerto en el Perú en circunstancias violentas. En castigo por la rebeldía de Gonzalo pierden por dos generaciones el título de marqueses. En la fraseología popular se había acuñado la expresión «Alzarse como Pizarro con las Indias», que Correas explica así: «El otro día comenzó este refrán y ya es muy notorio, y su historia muy sabida; con que me escuso de alargarme en él, si bien había ocasión de dolernos del valor tan mal logrado de aquellos conquistadores y su mala fortuna»[16].

El honor de los Pizarros conquistadores había sufrido un duro revés que iba a costar décadas enderezar, más que nada entre la *vox populi*, pues en el plano judicial Fernando Pizarro fue liberado sin cargos en 1561. Éste, poco antes, se había casado con su sobrina Francisca (hija del marqués Francisco); se establecen en Trujillo, donde construyen el Palacio de la Conquista e inician un largo proceso legal para fijar la sucesión de su rico mayorazgo. Fernando muere en 1578 y le sucede en el mayorazgo su hijo Francisco. Éste casó dos veces y tuvo varios hijos bastardos, pero del primer matrimonio nació Juan Fernando Pizarro, personaje que nos interesa

---

[15] Traté este tema con mayor extensión en mi libro *La «Trilogía de los Pizarros» de Tirso de Molina. Estudio crítico*, Kassel, Reichenberger, 1993, de donde entresaco algunos fragmentos.

[16] Gonzalo de Correas, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, eds. L. Combet, R. Jammes y M. Mir-Andreu, Madrid, Castalia, 2000, p. 74.

ahora especialmente. Juan Fernando era, pues, bisnieto de Francisco Pizarro y nieto de Fernando. Con él ya habían transcurrido las dos generaciones desde el alzamiento de Gonzalo; su anhelo se centrará en recuperar el honor familiar así como el título de marqués que ostentó su bisabuelo.

A la altura de 1625 Juan Fernando era el heredero legítimo del legado de los Pizarros conquistadores. Estamos en los primeros años del reinado de Felipe IV y en el punto álgido del valimiento de Olivares, momento elegido por Juan Fernando Pizarro para iniciar una poderosa campaña en defensa de sus derechos. En la Biblioteca Nacional de España (en adelante BNE) se conserva un pliego suelto de dos folios (escrito hacia 1622-1625) donde el interesado resume el estado de la cuestión y eleva a Felipe IV su solicitud de mercedes:

> Sirviose el César [Carlos V] de darle [a Francisco Pizarro] veinte mil vasallos en las dichas provincias [del Perú] con título de marqués, mandándole que desde luego se intitulase ansí, hasta que enviando relación del nombre de la tierra de que quería el título se le despachase [...]. Mas su bisabuelo [Francisco Pizarro], usando solamente de la merced honorífica y anteponiendo el servicio de su majestad a su particular interés, dejó de acudir al despacho de los vasallos por emplearse en acabar de vencer y pacificar la tierra que milagrosa y felizmente sujetó y redujo al servicio de su rey [...].
> D. Juan Fernando Pizarro, que es el suplicante [...], representa a vuestra majestad parte de lo que hicieron [sus antepasados] y cómo los duques de Veragua y marqueses del Valle se hallan hoy con aventajados honores, y ansí mismo otras casas destos reinos por servicios hechos [...].
> Lo que pide es el título de marqués con que la majestad cesárea honró a su bisabuelo y los veinte mil vasallos en las dichas provincias[17].

Pero una hoja volandera como esta es demasiado poco y en 1625 Juan Fernando Pizarro envía a la corona un largo memorial suplicatorio, en el que insiste en la devolución del marquesado y fijación de los vasallos. Su título es *Discurso en que se muestra la obligación que su majestad tiene en justicia, conciencia y razón política, a cumplir y mandar ejecutar la merced que la majestad imperial hizo a don Francisco Pizarro del título de marqués con veinte mil vasallos en la parte donde más bien le estuviese, como a descubridor, conquistador y pacificador de los opulentísimos*

[17] Ver el *Libro de papeles curiosos impresos de las Indias, por Antonio de León* (Madrid, BNE: R/17270).

reinos del Perú, en favor y gracia de los sucesores de su casa y mayorazgo, para que de tan grandes hechos no se escurezca la memoria. La obra está dedicada «al excelentísimo señor don Gaspar de Guzmán, Duque Conde de Olivares», gran canciller de las Indias, con cuyo apoyo se tramitó el caso en la corte[18].

Hay que precisar que si bien el citado Juan Fernando Pizarro es el suplicante, el auténtico redactor del *Discurso* es un primo suyo, Fernando Pizarro y Orellana, profesor de derecho en la Universidad de Salamanca y, como tal, perito en estas materias jurídico legales. Los dos primos son los verdaderos artífices de la campaña de autopromoción emprendida por la familia Pizarro, utilizando todos los recursos a su alcance: desde luego no fue el menor conseguir el apoyo del Conde Duque de Olivares (a quien, recuérdese, se dedicó el *Discurso*), pero también fiaron parte del empeño a la literatura. Así, el mismo Fernando Pizarro y Orellana prepara el manuscrito del volumen *Varones ilustres del Nuevo Mundo*[19], apología y casi hagiografía de sus antepasados los Pizarros conquistadores. Como muestra un botón: de las nueve biografías que escribe, cuatro son las de los hermanos Francisco, Fernando, Gonzalo y Juan, todos al mismo nivel que, por ejemplo, Colón o Cortés (nótese que no hace lo propio con el medio hermano Martín de Alcántara, pues no era Pizarro). El manuscrito debió escribirse entre 1625-1628, pero por causas desconocidas la publicación se retrasó muchos años, no apareciendo hasta 1639: hay censuras y aprobaciones con fechas de agosto y septiembre de 1631, lo que prueba que estuvo bastante tiempo parado[20].

---

[18] Se hizo impresión como libro y hay un ejemplar en Madrid, BNE: R/36628.

[19] Fernando Pizarro y Orellana, *Varones ilustres del Nuevo Mundo. Descubridores, conquistadores y pacificadores del opulento, dilatado y poderoso imperio de las Indias Occidentales*, Madrid, Diego Díaz de la Carrera, a costa de Pedro Coello, mercader de libros, 1639. (Manejo ejemplar de la BNE: R/30942, procedente de la biblioteca de D. José María de Asensio y Toledo).

[20] Se observa además una gran diferencia en la calidad y textura del papel utilizado para los preliminares (que es lo último que se imprime) y para el resto del libro. Lo más probable es que la tirada estuviese ya hecha hacia 1631 y se quedara retenida unos años en el taller del impresor hasta que logró salir a la luz en 1639.

3. 1. Tirso de Molina y la *Trilogía de los Pizarros*

La casualidad quiso que justo por esos años (1626-1629) Tirso de Molina arribase a Trujillo, en calidad de comendador del convento que allí tenía la Orden de la Merced. Convento que, además, había sido fundado por Francisca Pizarro, la hija del marqués conquistador. No hay duda de que fray Gabriel Téllez trabó muy pronto contacto con los Pizarros y simpatizó con su causa, no en vano esa familia había favorecido desde antiguo a la orden mercedaria distinguiéndola sobre las demás. Es probable incluso que el Tirso niño o adolescente hubiese conocido en el barrio madrileño de San Sebastián a Francisca Pizarro[21]. Nuevas pruebas de las estrechas relaciones habidas entre mercedarios y Pizarros arroja el testamento del citado Fernando Pizarro y Orellana (1652), que se declara patrono del convento de nuestra Señora de la Merced de Trujillo[22].

Con estos antecedentes, no extraña que Tirso de Molina se ocupase de subir al escenario las heroicas hazañas de los conquistadores trujillanos, si bien puede sorprender un poco que dedicase a ello una dilatada trilogía dramática, compuesta por *Todo es dar en una cosa*, *Amazonas en las Indias* y *La lealtad contra la envidia*. Entre los distintos materiales que Gabriel Téllez manejó para inspirarse y documentarse, destaca el todavía manuscrito inédito de *Varones ilustres del Nuevo Mundo*[23], de donde extrae noticias de primera mano así como el tono general que domina la trilogía, que es el de la máxima alabanza del linaje pizarrista y la acusación a sus enemigos de envidia y traición, origen de todas las muertes y calamidades. A lo largo de las tres comedias se pasa revista prácticamente a toda la estirpe: Francisco Pizarro y su padre, Gonzalo el Largo, soportan la acción de *Todo es dar en una cosa*; los tres hermanos restantes aparecen en *La lealtad contra la envidia*, pero de ellos destaca sobremanera Fernando; por último Gonzalo protagoniza *Amazonas en las Indias*, donde queda exculpado del delito de rebeldía y se insiste en su lealtad a la corona. La hipótesis del encargo literario aparece así como la primera razón de ser de esta trilogía pizarrista, que coincide cronológicamente con el periodo trujillano de Tirso y el momento de máxima intensidad de los Pizarros en su campaña por recuperar el marquesado. Campaña que culminó con el éxito esperado de lograr la recuperación del título de nobleza, tal y como se apunta en los versos finales de *Amazonas en las Indias*, donde se hace un rápido excurso genealógico hasta llegar a Juan Fernando, que ya se intitula marqués:

---

[21] Ver Luis Vázquez Fernández, *Tirso y los Pizarro. Aspectos histórico-documentales*, Kassel, Reichenberger, 1993, p. 51.

[22] Luis Vázquez Fernández, *Tirso y los Pizarro*, 1993, p. 431.

[23] El primero en observar tan significativo detalle fue Otis H. Green, «Notes on the Pizarro trilogy of Tirso de Molina», *Hispanic Review*, 4, 1936, pp. 201-25, a quien sigue de modo unánime la crítica posterior, entre quienes me incluyo.

Al marqués de la Conquista
vuestra Estremadura aguarda,
luz del crédito español,
nuevo Alejandro en las armas (vv. 3240-43)[24].

Así que por la conjunción de varias causas (políticas, legales, dramáticas...) resultó que la empresa llegaría a tener feliz término: en una Real Cédula del 23 de diciembre de 1630 Felipe IV devuelve el marquesado a los Pizarros, decisión que se publicó de modo inmediato, en un Real Despacho del 8 de enero de 1631[25]. Para ello hay que renunciar a los 20.000 vasallos y adoptar la denominación de un lugar de Castilla, que será la villa de La Zarza, donde está la casa solariega. A partir de ahora la villa se llamará Conquista de la Sierra y Juan Fernando Pizarro se intitulará primer marqués de la Conquista.

3. 2. Vélez de Guevara y *Las palabras a los reyes y gloria de los Pizarros*

Hoy sabemos que con Tirso de Molina no cesaron los esfuerzos de la familia Pizarro por promocionarse en los escenarios de España. Mientras tejían su campaña en Extremadura, perseveraban asimismo en la corte, sabedores de que era el lugar clave donde se resolverían sus demandas. Surge así la aportación de Vélez de Guevara con *Las palabras a los reyes y gloria de los Pizarros*[26]. Las tres jornadas en que se divide el drama corresponden a otras tantas conquistas territoriales: la isla de Puna en 1531 (acto I), la ciudad de Túmbez en abril de 1532 (acto II) y por fin la mayor de todas, la derrota de Atabaliba (Atahualpa) en Cajamarca en noviembre de 1532, con el consiguiente desmoronamiento del imperio incaico (acto III)[27]. Todo el peso de la conquista recae sobre Francisco y Fernando Pizarro, que son los paladines de la fe y el servicio a la corona española. Como ya hiciera Tirso, se tiene especial cuidado en citar al padre de los conquistadores, el capitán Gonzalo Pizarro el Largo, que participó en las

[24] Tirso de Molina, *Amazonas en las Indias*, ed. M. Zugasti, Kassel, Reichenberger, 1993.

[25] Miguel Muñoz de San Pedro, «Las últimas disposiciones del último Pizarro de la conquista», I, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 126, 2, 1950, p. 415.

[26] En opinión de Alberto Pérez-Amador Adam, «Una colaboración no considerada hasta ahora: La *Trilogía de los Pizarro* de Tirso de Molina y la comedia *Las palabras a los reyes y gloria de los Pizarros* de Vélez de Guevara», *Iberoromania*, 64, 2007, pp. 20-30, Tirso y Vélez trabajaron en paralelo en la redacción de la trilogía (esto es, recibieron el mismo encargo de la familia Pizarro): el mercedario habría escrito primero *Todo es dar en una cosa*, siguiendo después el ecijano con *Las palabras a los reyes* y concluyendo luego Tirso con *La lealtad contra la envidia*. En una fase posterior el fraile de la Merced habría compuesto *Amazonas en las Indias*. No veo clara esta colaboración tan estrecha entre ambos dramaturgos, pero tampoco la doy por imposible y la teoría de Pérez-Amador Adam ha de ser tenida en cuenta.

[27] Manejo la moderna edición de *Las palabras a los reyes y gloria de los Pizarros* publicada por W. R. Manson y C. G. Peale en Newark, Juan de la Cuesta, 2004, con estudios preliminares de G. F. Dille y M. Zugasti.

campañas europeas con el ejército de Carlos V. Por contra, se omite toda referencia a Gonzalo (hijo), a su alzamiento en el Perú y a su ulterior ejecución.

La imagen resultante a ojos del espectador es de una gran ponderación del valor y virtudes de Francisco y Fernando. Si el primero es el principal ejecutor de la caída de los incas, el segundo refiere la victoria a Carlos V, quien colmará a ambos de honores. Las entrevistas de los dos Pizarros con el emperador, en alternancia con los episodios bélicos que se desarrollan en el Perú, marcan el ritmo de la comedia en cada una de sus fases. En el segundo acto es Francisco quien habla con Carlos V (vv. 1019-1261), pero como abrazando dicho encuentro hay otras dos escenas –en los actos primero y tercero– donde dialogan Fernando Pizarro y el César. En el encuentro inicial de Fernando con el emperador (vv. 240-304), el extremeño solicita el nombramiento de capitán de la compañía que quedó vacante al morir su padre (en el sitio de Amaya, en Navarra), pero Carlos V se muestra severo y le niega la merced. Fernando, molesto, le solicita entonces permiso para pasar a Indias junto a Francisco, prometiéndole que traerá suficientes riquezas para dar de comer a todo el reino. El emperador accede a ello y le advierte que no se puede faltar a las palabras dadas a los reyes (vv. 301-303).

A este solemne aviso obedece el título de la comedia, *Las palabras a los reyes*, y Fernando lo recordará a cada paso para crecerse ante las dificultades. La anécdota, desde luego, tiene todos los visos de ser inventada, pero no por Vélez de Guevara, sino por el autor que le sirve de fuente: Fernando Pizarro y Orellana en sus *Varones ilustres del Nuevo Mundo*. En esta obra, concebida como un panegírico total de los Pizarros, no hay empacho alguno en crear una especie de mitología pizarrista brindando algunos datos novelescos o inventados so capa de historicidad, y entre ellos habría que incluir esta promesa de Fernando:

> Le pareció que con justa causa podía pretender la sucesión de las compañías de su padre, asistiéndole el derecho divino y natural, porque los grandes servicios que por su persona había hecho solicitaban y aseguraban esta pretensión.
> Alentado, pues, con tales esperanzas, habló a la majestad imperial, y a pocos días supo que por el mal tercio que le había hecho un maese de campo estranjero que era del Consejo de Guerra (a quien por orden de otro maese de campo español amigo suyo había desafiado, y en Francia corrídole el campo) no tuvo buen espediente la pretensión, y se redujeron las mercedes a una renta corta por su vida. Besando otro día la mano al César le suplicó le diese licencia para ir a ganar de comer a reinos estraños, a cuya petición con gran severidad le volvió el rostro, de manera que

confesaba Hernando Pizarro muchas veces (cuando contaba estos sucesos) que con haber estado en el discurso de su vida muchas veces a punto de perderla, nunca a su intrépido corazón llegó temor si no fue en aquella ocasión. En ella, entre el amor y respecto, su bizarro entendimiento le ofreció una profecía que no fue del César mal recebida, diciéndole que esperaba en Dios que dándole su mano había de traer de comer para su majestad y para él. Y estimando su valerosa resolución, con semblante entre severo y agradable, se apartó de la audiencia[28].

El lance, sacado a colación por el autor de *Varones ilustres del Nuevo Mundo* para mayor gloria de Fernando Pizarro, y que no he visto se haya citado en otras historias de la conquista del Perú, tiene su perfecto correlato en un pasaje clave de *Las palabras a los reyes y gloria de los Pizarros* (vv. 240-303), de donde entresaco los versos más importantes:

D. FERNANDO *¿Tan pocos son los servicios*
de mi padre que con paga
tan poca se remuneran?
Con ser gentil, la romana
república los oficios
dar al hijo acostumbraba
de los padres que en la guerra
morían. El mío acaba
de morir en el servicio
vuestro, y no es justo que vaya
tan cortamente, señor,
pagado un hijo que a plantas
tan cesáreas ha llegado
a pedir merced.
CARLOS No hay causas
por agora para haceros
más merced.
D. FERNANDO Vuestra Cesárea
Majestad me dé licencia,
pues de esa manera agravia
los servicios de mi padre,
y los míos...
CARLOS Decid.
D. FERNANDO ...para
iros a servir a reinos

[28] Pizarro y Orellana, *Varones ilustres*, p. 246.

estraños donde esta espada
gane, a pesar de la envidia
y la fortuna contraria,
para los dos de comer.

CARLOS Pues advertid que palabras
dadas a reyes es fuerza
cumplillas y ejecutallas (vv. 276-303).

A mostrarnos cómo Pizarro cumple la palabra dada se consagra el grueso de la comedia, con la marcha al Perú y toma de Puna y Túmbez, pero sobre todo con la derrota de Atabaliba en Cajamarca y consiguiente caída del imperio incaico. El círculo se cierra en la escena final de la comedia (vv. 2386-2517), en la última entrevista que mantienen Fernando y el César, en lo que es la apoteosis o *gloria de los Pizarros*:

D. FERNANDO Carlos, invicto monarca
del mundo, ya el Perú tiene
por don Francisco Pizarro,
español Ulises fuerte,
en sus tierras y en sus mares,
más que el sol resplandecientes,
las águilas coronadas
de tanto imperio rebelde.
Ya el Inga preso y rendido,
y Guáscar muerto, previenen
nuevas coronas y mundos
a tus cesáreos laureles
en señal de la riqueza
y el rendimiento solene
de aquellas provincias ricas
del metal del sol luciente [...].
Carlos, no viniera a verte
ni fuera de las espumas
del mar en tiempo tan breve
cometa o rayo de espuma,
pisando triunfante el muelle
de Sevilla el mismo día
que tú vitorioso vuelves
de la Goleta y de Túnez,
porque cumplen de esta suerte
los vasallos como yo
las palabras a los reyes.

CARLOS A tan valiente español,
a tan bizarro soldado,
Pizarro, de laurel sirvan
de un emperador los brazos.
Yo me doy por bien servido
de vos y de todo cuanto
midiere vuestra conquista.
Es don Francisco Pizarro
Adelantado Mayor
y Lugarteniente Almagro,
con la tenencia de Túmbez,
fuerte que habéis levantado.
Y Maese de Campo luego
nombro y hago a don Fernando
Pizarro, pues tan bien cumple
la palabra que me ha dado (vv. 2431-46 y 2486-2512).

Así, el puntual cumplimiento de la palabra dada al emperador se convierte en *leit motiv* de la comedia, quedando acuñado en el título y repitiéndose luego hasta la saciedad en el cuerpo del texto: vv. 311-13, 337-39, 367-69, 390, 423-25, 881-84 (primer acto), 1176-77, 1354-57, 1378-81 (segundo acto), 2494-96, 2511-12 y 2517-18 (tercer acto). La constatación de que Luis Vélez de Guevara utilizó *Varones ilustres del Nuevo Mundo* como base histórica resulta de vital importancia para nuestra hipótesis del encargo[29]. La obra de Pizarro y Orellana, muy tardía en el género de crónicas indianas, no tuvo apenas divulgación en el siglo XVII (ni tampoco después: la de 1639 sigue siendo edición única), en claro contraste con lo acaecido con otros historiadores como López de Gómara,

[29] Forrest Eugene Spencer y Rudolph Schevill, *The Dramatic Works of Luis Vélez de Guevara. Their Plots, Sources and Bibliography*, Berkeley, University of California Press, 1937, p. 216, sostienen que el ecijano bien pudo manejar las *Décadas* de Herrera y Tordesillas (en concreto la *Década quinta*) o la *Historia general del Perú* del Inca Garcilaso; por su parte Javier González Martínez, «El rey como espectador del teatro indiano: *Las palabras a los reyes*, de Luis Vélez de Guevara», en *El viaje en la Literatura Hispanoamericana: el espíritu colombino. VII Congreso Internacional de la AEELH*, ed. S. Mattalia, P. Celma y P. Alonso, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2008, p. 215, aduce el nombre de Prudencio de Sandoval y su *Historia del emperador Carlos V*. La imprecisión generalizada y los elementales hitos históricos de que echa mano Vélez de Guevara en *Las palabras a los reyes* hacen difícil determinar una fuente concreta, pues de la materia peruana trataron muchos otros autores: López de Gómara, Cieza de León, Fernández de Palencia, Román y Zamora, José de Acosta, Cristóbal de Molina, Martín de Murúa, Santa Cruz Pachacuti, etc. Para tener la certeza de que se maneja una fuente u otra es preciso dar con algún detalle que relacione los textos de modo inequívoco; en el caso que nos ocupa esto ocurre con *Varones ilustres del Nuevo Mundo* y con la crónica de Agustín de Zárate, *Historia del descubrimiento y conquista de la provincia del Perú*, en el lance de los cabellos del Inga Atahualpa que expongo al final de este trabajo.

Agustín de Zárate, el Inca Garcilaso, etc. Vélez recurre a ella como fuente primaria de la mano de los Pizarros (es de suponer que le facilitarían el texto inédito), quienes a buen seguro buscaban en él un portavoz para glorificar su causa en los corrales de la corte, igual que habían hecho con Tirso de Molina. Dicho sea esto sin desdeñar tampoco el peso de la tradición oral y familiar de los Pizarros; esto es, los descendientes de los viejos conquistadores bien pudieron informar (aleccionar) a Vélez de Guevara de viva voz, haciéndose eco y reverdeciendo las hazañas de sus antepasados. Nótese cómo en el extracto de *Varones ilustres* se decía que «confesaba Hernando Pizarro muchas veces (cuando contaba estos sucesos) que...», lo cual deja entreabierta la puerta a este tipo de influencia oral sobre el dramaturgo ecijano.

La selección del motivo de la *palabra* como rasgo a cristalizarse en el título no es casual: todo caballero que se precie de tal ha de saber cumplir la palabra dada, y eso es lo que hace Fernando con el César. Pero no solo Fernando, también Francisco Pizarro se distingue por ello, y aunque no aparezca en la comedia tiene su peso una afirmación que hace el Inca Garcilaso en la *Segunda parte de los comentarios reales*, II, 15, a propósito del marqués: «Respondió don Francisco que el caballero debía antes que diese su palabra mirar cómo la daba; porque después de haber dado la fe y hecho la promesa estaba obligado en ley de caballería y en rigor de soldadesca a cumplir lo prometido»[30], observación que glosará así Juan Fernando Pizarro en el *Discurso en que se muestra la obligación*: «Como el mismo marqués decía, cumplió con la ley de caballero, el cual debe mirar los inconvenientes que pueden resultar de dar una palabra, mas después de dada no ha de haber ocasión ni suceso que haga faltar a ella» (fol. 27r). Semejante insistencia apuntaba de modo recíproco hacia el propio rey: si los Pizarros cumplían lo que prometían, el monarca debía hacer lo propio con ellos. Y es que en este mismo *Discurso*, esgrimiendo autoridades del derecho como Tomás Mieres, Luis de Molina y Jerónimo González, así como las prestigiosas *Leyes de Toro*[31], se recuerda la obligación regia de cumplir con la palabra empeñada[32]:

---

[30] Inca Garcilaso, *Segunda parte de los comentarios reales de los incas*, ed. C. Sáenz de Santa María, Madrid, Atlas (BAE, 134), 1960, pp. 104-105.

[31] Autoridades todas ellas que, junto a los lugares oportunos de sus respectivas obras, son citadas en las notas marginales del *Discurso*: Tomás Mieres, *De maiorat.*, p. 1, q. 62, núm. 1; Luis de Molina, *De primogeniorum hispaniorum origine, ac natura*, lib. 2, cap. 7, núm. 57; Jerónimo González, *Glossema, sive Commentationem ad Regulem VIII Cancellariae, de reservatione mensius et alternative Episcoporum*, glos. 12, núm. 46, & 47; *Legis Tauri*, l. 43 (ver Antonio Gómez, *Ad legis Tauri commentarium absolutissimum*).

[32] Sobre esta precisa cuestión del cumplimiento de la palabra dada entre reyes y vasallos gira la acción de *La Estrella de Sevilla*; recuérdese también la comedia de Tirso de Molina titulada *Palabras y plumas*.

> No se puede dudar que esta merced del título y los veinte mil vasallos esencialmente estuvo perfecta, supuesto que lo están las gracias y mercedes de los príncipes, solo con hacerse de palabra [...].
> Y supuesto que en nuestro caso no solo hubo la perfección de hacer la gracia de palabra, sino que la majestad imperial la hizo más notoria (que en los príncipes no la da aumentos el reducirse a escrito) escribiendo la merced del título y veinte mil vasallos al marqués, a quien se le hacía en carta particular, mandando que se llamasen todos marqués, como su majestad se lo llamaba en sus despachos [...].
> Y es tan firme la ejecución del *fiat* del príncipe, que concedido solo de palabra, lo que promete queda la gracia perfecta [...]
> Y no solo procede la conclusión propuesta muerta la persona a quien se hizo, mas aun en más apretado caso, que es muerto el príncipe que con el *fiat* mostró la gracia, porque el príncipe que le sucede entra en la posesión del reino con obligaciones de cumplir lo que su antecesor prometió[33].

El primer destinatario de estos mensajes es Felipe IV, y Vélez de Guevara sabrá hacer uso muy sutil de ellos enfatizando que los Pizarros cumplen *las palabras a los reyes*, con lo que, en justa reciprocidad, solo restaba que el monarca acatase la palabra de su bisabuelo Carlos V y restituyese a los Pizarros el marquesado, cosa que, en efecto, hizo.

4. América a escena

Tras el exitoso viaje de Cristóbal Colón en 1492 a América surgieron dos insospechados problemas que requerían respuesta: había que situar el nuevo continente en los mapas de la época y había que implantar en occidente un concepto mental y cultural del Nuevo Mundo que permitiera entender y aceptar el sitio exacto que América ocuparía en la configuración del cosmos[34]. La cuestión de los mapas empezó a fraguarse el 4 de septiembre de 1504 con la famosa *Lettera* de Américo Vespucio (también conocida en su versión latina como las *Quatour Americi Vesputti navigationes*), donde ya se plantea la idea de que las tierras recién halladas forman una entidad geográfica separada y distinta de Asia[35]. En 1507

[33] Juan Fernando Pizarro, *Discurso*, fols. 9v, 10r y 11r (Madrid, BNE: R/36628).

[34] Edmundo O'Gorman, *La idea del descubrimiento de América*, México, Ediciones del IV Centenario de la Universidad de México, 1951; y *La invención de América*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993; véase asimismo José Luis Abellán, *La idea de América: origen y evolución*, Madrid, Istmo, 1972.

[35] Américo Vespucio, *El Nuevo Mundo. Viajes y documentos completos*, Madrid, Akal, 1985, pp. 71-115.

Martin Waldseemüller levanta dos mapas en los que acepta esta tesis y dibuja las nuevas tierras descubiertas formando la cuarta parte del mundo: a la zona meridional se le asignará por primera vez el nombre de América (Ilustraciones 1 y 2, detalle), en homenaje al sagaz Américo Vespucio, quien supo apreciar que ese territorio no se correspondía con la costa oriental de Asia, como pensó Cristóbal Colón. Avanzando el siglo XVI, otros cartógrafos o geógrafos como Mercator, Tolomeo, Hans Holbein, Diego Ribeiro... irán integrando de modo paulatino en sus mapas la nueva realidad del continente americano. Puede decirse que en la segunda mitad de esta centuria los científicos occidentales ya dan por buena la cuatripartición del mundo, incorporando América junto a los tres viejos continentes de Europa, África y Asia.

Pero iban a ser necesarias varias décadas más para que tal concepto fuera calando en el común de las gentes. No bastaba con que América empezase a figurar en los mapamundis; la mentalidad colectiva necesitaba un tiempo añadido para forjarse una idea de qué era América, para visualizarla y nominarla, en línea con lo que O'Gorman llamó con propiedad «la invención de América». Los humanistas europeos empiezan a gestar una imagen simbólica de América y lo americano que perdurará durante siglos y de la cual somos herederos. Los artistas del Renacimiento construyen un paradigma iconológico de América que desembocará en la formulación de una alegoría muy concreta, en línea con cualquiera de las alegoresis mitológicas o continentales que tanto proliferaron en la modernidad europea. Así, la primera representación alegórica de América que se conoce es la ilustración de un libro publicado en París en 1530 por el artista florentino Francesco Pellegrino[36]: en el grabado aparece una mujer encadenada, llevando un yugo (símbolo de la servidumbre), y al lado una inscripción que dice: «El fin justifica los medios». La mujer cubre su desnudez con una túnica transparente; a su vez, las plantas que complementan el decorado evocan la exuberante vegetación del Nuevo Mundo[37].

A lo largo del siglo XVI esta incipiente imagen fue moldeándose y nutriéndose de nuevos elementos: a grandes rasgos el simbolismo alegórico se basa en la figura de una mujer desnuda, joven, con atributos guerreros que pueden ser de tradición clásica (aljaba, flechas) o bien creados a partir

---

[36] A él se deben varios de los tapices y murales que adornan Fontainebleau, los cuales contienen abundantes referencias a América.

[37] Tomo el dato de la tesis doctoral de Olaya Sanfuentes Echeverria, *Develando el Nuevo Mundo. Imágenes de un proceso*, Barcelona, Universidad Autónoma, 2003, pp. 299-300.

de las descripciones de exploradores y navegantes (plumas, un caimán a los pies, clava brasileña, etc.). Las escuelas pictóricas de Florencia y Amberes se apropian de inmediato de esta imagen y la extienden al campo de la ilustración. Cuadros y grabados salidos de las manos de Vasari, Zucchi o Stradano van fijando en la retina de los occidentales nuevas estampas del continente recién descubierto.

El siguiente paso fue la asociación, por contigüidad, de la alegoría de América con las muy conocidas de las otras tres partes del mundo (Europa, África y Asia), generándose así el prototipo iconográfico de las cuatro partes del orbe. Una ajustada representación de este cuaternario –y sin duda alguna la que mayor difusión alcanzó en el Barroco europeo– se halla en la *Iconología* de Cesare Ripa[38]. Los cuatro continentes aparecen siempre bajo el aspecto de otras tantas figuras femeninas. He aquí un resumen de cómo se pinta a América: es de piel oscura y está desnuda, según usanza de sus aborígenes. Es de rostro fiero, con el cabello largo y esparcido, y lleva sobre la cabeza un ornamento de plumas de colores. En las manos porta arco, flechas y un carcaj, y con sus pies aplasta un cráneo humano, lo que apunta a su belicosidad y canibalismo. Tras ella suele haber un caimán o lagarto, animal frecuente en su tierra (Ilustración 3).

En esta precisa línea es donde hay que ubicar otra famosa alegoría de América elaborada por Stradano (Jan van de Straet; Ilustración 4), diseñador de la serie *Nova Reperta*, siendo los grabadores los hermanos Teodoro y Felipe Galle (h. 1589-1600): en esta imagen se observa en el lado derecho a América, mujer desnuda que se incorpora de su hamaca ante la repentina llegada de Américo Vespucio, que está ricamente vestido; éste porta en la mano derecha un estandarte con una cruz y en la izquierda un astrolabio, lo que significa que la nueva fe y la nueva tecnología llegan al Nuevo Mundo. Ambos se miran con sorpresa, en claro símbolo del encuentro de dos mundos diferentes: Vespucio representa a Europa o la civilización, en tanto que la india desnuda es América, que se despierta sobresaltada ante la irrupción del otro occidental. El paisaje del fondo agrega nuevos elementos alegóricos: los bergantines se asocian al descubridor, mientras que los caníbales que se están dando un festín de carne humana, la flora (grandes árboles), la fauna (varios extraños animales) y la maza brasileña para sacrificar hombres que se apoya en un gran árbol, se asocian a América. Al pie del grabado se puede leer lo siguiente: «*Americen Americus retexit, Semel vocavit inde semper*

[38] Cesare Ripa, *Iconología*, Madrid, Akal, 1987, vol. II, pp. 102-109. Conviene recordar que la *editio princeps* salió en Roma en 1593, sin ilustraciones, y la primera edición ilustrada es de 1603.

excitam» (traducción libre: «Américo desveló a América; una vez la llamó, quedó por siempre despierta»).

Con el enorme desarrollo del libro y del arte del grabado (en papel, madera, cobre, etc.), estas imágenes proliferarán en Europa en el último cuarto del siglo XVI y durante los siglos XVII y XVIII, pasando a formar parte de la cultura popular[39]. El barroco europeo se puebla de grabados, ilustraciones de atlas (como los de J. Hanssen, J. Blaeu, A. H. Jaillot...), portadas de libros, frontispicios, almanaques, estampas, plaquetas, medallas y un largo etcétera; imágenes todas ellas que plasman nuevas visiones alegóricas de América, casi siempre repitiendo los rasgos básicos apuntados.

Cuando en la tercera década del siglo XVII Luis Vélez de Guevara escribe *Las palabras a los reyes y gloria de los Pizarros* es heredero y a la vez continuador de esta tradición. Hay dos escenas casi seguidas en el primer acto donde asistimos a un doble encuentro de Francisco Pizarro: con la india Tucapela y con la mismísima alegorización de América. Son dos escenas clave en donde se resume el contacto del Viejo con el Nuevo Mundo, el cual –por supuesto– será representado bajo las coordenadas de la mentalidad occidental.

En la primera de estas escenas vemos al héroe Francisco Pizarro abriéndose paso entre la espesura, cortando con la espada las ramas que frenan su avance; la única especie arbórea que se cita es el «aliso», que Vélez de Guevara identifica con la vegetación selvática[40], aunque hoy nos sorprenda tal adecuación:

> Verde ejército de alisos,
> que aunque desde este lugar
> no se permiten al mar,
> son deste cristal narcisos.
> El laberinto frondoso
> desta umbrosa senda quiero
> dividir con el acero (vv. 630-636).

Justo en ese momento sobreviene su encuentro con la india Tucapela, que simboliza al continente americano mostrando su sorpresa por la llegada de los conquistadores españoles. Todos los elementos que

---

[39] Trato más por extenso esta cuestión en mi libro *La alegoría de América en el barroco hispánico: del arte efímero al teatro*, Valencia, Pre-Textos, 2005, de donde recojo las ideas generales.

[40] Más abajo, en los vv. 1811-1813, leemos: «Estos espesos alisos / pueden servilles de ser. emboscada».

identificaban a la imagen de América se concentran en este breve pasaje: Tucapela está durmiendo plácidamente en su «hamaca» (término de origen taíno que entró muy pronto en el castellano; documentado en 1519 en un texto de Fernández de Enciso); se dice que es una «cacica» (nueva voz procedente del taíno que ya utilizó Colón); aparece con el pelo suelto (imagen que se repite insistentemente en los grabados y estampas de la época), vestida a lo indio (lo cual implica muchas plumas y quizás también pulseras y ajorcas), con las armas que la caracterizan (el arco y las flechas con su aljaba):

> *Parte [Francisco Pizarro] con la espada las ramas y descúbrese Tucapela, cacica, suelto el cabello y vestida de india, muy a lo bizarro, con aljaba, flechas y arco, durmiendo en una hamaca tejida de dos árboles.*
> Pero ¿qué prodigio hermoso
> de beldad bárbara veo
> en una hamaca rendido
> al sueño, que sin sentido
> da que sentir al deseo,
> que hermosamente ambiciosa,
> de dos laureles pendiente,
> por pabellón de una fuente
> está la bárbara hermosa?
> ¡Qué bizarra, qué segura
> contra el caluroso día
> que la miente su osadía,
> o la guarda su hermosura!
> Quiero despertalla y ver
> si el poder o la verdad
> le dan la seguridad
> con que descansa. ¡Ah, mujer!
> ¡Ah, india, despierta! (vv. 637-654).

Las primeras palabras que se cruzan el conquistador y la cacica resumen la sorpresa del encuentro y enfatizan el choque de dos mundos, dos mentalidades y dos culturas diferentes:

TUCAPELA ¿Quién
a despertarme ha tenido
atrevimiento?
D. FRANCISCO Yo he sido,
que he de prenderte también.
TUCAPELA ¿Quién a prenderme te envía,
hombre nuevo?
D. FRANCISCO ¿Quién? El Sol.
TUCAPELA ¿Cómo es tu nombre?
D. FRANCISCO Español,
hijo del mar y del día.
TUCAPELA ¿Español? ¡Qué lindo nombre!
Bien se ve, Español, que vienes
de parte del Sol, que tienes
diferente rostro de hombre
y vestido diferente.
Bajar a adorarte quiero.
D. FRANCISCO Toma mis brazos primero,
que en ellos más fácilmente
de la hamaca bajarás.
Llega, no tengas recelo (vv. 654-671).

Glen F. Dille fue el primero en señalar esta conexión entre el grabado de Stradano y la comedia de Vélez de Guevara:

> Este *tableau vivant* es una alegoría del enfrentamiento de lo español con lo americano. A un lado de la escena Francisco, de pie y armado, se abre paso con la espada entre el verde laberinto de la vegetación americana que en vano trata de impedir su penetración; su postura agresiva y sus gestos son los de un hombre que controla el espacio y las circunstancias. Al otro lado de las tablas está Tucapela, reclinada y con el cabello suelto, dormida en su hamaca, ociosa, desprevenida, inconsciente del peligro que se le acerca. Es una escena simbólica de erotismo y geopolítica: Tucapela/mujer/América aguarda la inevitable toma de posesión de Pizarro/hombre/Europa.
> La escenificación del encuentro de Pizarro y Tucapela también presenta interesantes semejanzas con un conocido grabado de Jan van der Straet, o Stradanus, publicado hacia 1600, del encuentro de Europa y América[41].

[41] Glen F. Dille, «Estudio introductorio» a L. Vélez de Guevara, *Las palabras a los reyes y gloria de los Pizarros*, ed. W. R. Manson y C. G. Peale, Newark, Delaware, Juan de la Cuesta, 2004, p. 35.

La siguiente escena que examinaremos tiene lugar pocos versos más abajo, cuando Francisco Pizarro se ha separado de Tucapela para darse de bruces con otra dama que está detrás de unos «manglares» (v. 842, voz de origen caribe): se trata de la mismísima personificación de América. Los atributos que la adornan son una media mascarilla de oro, un penacho de plumas, un sol en el pecho (recuérdese que el culto al sol se extendía por México y Perú), una aljaba con flechas y por último un animal que representa al continente americano. Un tanto sorprendentemente, Vélez de Guevara se decanta aquí por un delfín, en lugar de otros animales más exóticos como caimanes, armadillos, loros, etc. He aquí el texto de la acotación escénica: «Tocan clarín, abren una peña, y aparece América [...] con una media mascarilla dorada, y alrededor por tocado plumas rojas, y un sol en los pechos, con aljaba y flechas, y sobre un delfín tocando una trompeta» (acot. al v. 849). La alegoría de América declama un largo parlamento de algo más de cien versos (vv. 850-953) donde elogia el valor de Francisco Pizarro y hace algunas anticipaciones sobre su inminente victoria en el Perú. Así, Pizarro aventaja a Cristóbal Colón o Hernán Cortés al adentrarse por «no conocidos mares» (v. 856) que le han conducido hasta las ignotas tierras peruanas; el doble cariz de la conquista (territorial y espiritual) es otro rasgo que se destaca desde el principio: el español es «nuevo Jasón cristiano» (v. 858) y «capitán de Cristo» (v. 862) que ayudará a propagar la fe, pero también es capitán del emperador Carlos V y con sus trabajos se dilatarán los dominios de la corona española. Se habla de las conquistas de Puna y Túmbez[42], que son la llave para pasar a tierra firme y dominar todo el imperio incaico con la toma de Jamalca (Cajamarca), Cuzco y Quito (v. 876).

La anticipación de estos hechos incluye la venida del hermano Fernando Pizarro en su ayuda, todo lo cual acontece a la vez que Carlos V triunfa en el norte de África; feliz coincidencia muy bien buscada por nuestro dramaturgo que sirve para equiparar ambos frentes de guerra: Francisco y Fernando Pizarro toman Puna (1531), Túmbez, Cajamarca (1532), Cuzco (1533) y Quito (1534, en realidad fue su lugarteniente Sebastián de Benalcázar), y casi simultáneamente el César sale victorioso de Túnez y la Goleta (1535). Dicho esto, el personaje de América abraza el discurso colonizador (el de los vencedores) y se muestra orgullosa de que sea Francisco Pizarro quien la conquiste y cristianice:

[42] Vélez de Guevara las llama «islas del Sur» (v. 872), incurriendo en un leve error geográfico, pues Túmbez es ciudad de tierra firme y no isla.

La América soy, gloriosa
de ver que tus leños surquen
mis golfos y que tus brazos
de mis idólatras triunfen.
Toda ha de quedar por ti
reducida. Por ti suben,
Pizarro heroico, los ríos
de las bárbaras costumbres
de mis indios hasta el templo
militante. El Pirú escuche
el clarín de tus historias,
las glorias de tus virtudes (vv. 888-899).

A continuación le dice a Francisco que no dude en atacar a Atabaliba (Atahualpa), aprovechando la coyuntura de que está en guerra civil contra su hermano Guáscar y podrá pillarlo desprevenido (avance la acción histórica que tendrá lugar en el acto tercero). América no alberga duda alguna sobre el éxito de la empresa pizarrista y le insta a emprenderla cuanto antes:

¡Al arma, heroico Pizarro!
¡Los antárticos retumben
mares en el nombre tuyo!
Que en vano el yugo sacuden
de las quillas castellanas
que al nuevo clima introduces,
siendo Neptuno primero
de sus campañas azules.
¡Por ti la Fe se propague,
por ti las impíreas cumbres
de almas se pueblen, por ti
cuantas riquezas producen
en la línea equinocial
el Sur y el Sol en perfumes,
en drogas que la alabanza
oriental Sabea usurpen,
en perlas, en plata, en oro,
Pizarro, a tu rey tributen

de plantas, de minerales
avaros a que los busquen,
o la ignorancia los guarde
o la ambición los oculte!
¡Buen viaje, buen pasaje,
que todo el Cielo concurre
en tu favor, nuevo Ulises!
¡Él te ampare y Dios te ayude! (vv. 928-953).

En el anuncio de tanta gloria se percibe apenas un borrón: «Esta ocasión te previene / el laurel, que te deslucen / envidiosos que obscurecen / de tus glorias las vislumbres» (vv. 920-923). Podría aludir a las guerras civiles entre pizarristas y almagristas que asolaron el Perú, aunque pienso que apunta más hacia la corte española y los problemas legales y de honra a que tuvieron que enfrentarse Fernando Pizarro y sus descendientes tras la rebeldía de su hermano Gonzalo y la retirada por dos generaciones del título de marqueses. El momento de escritura era la época de Felipe IV y los Pizarros pleiteaban contra «envidiosos» (recuérdese *La lealtad contra la envidia*, de Tirso de Molina, última comedia de su trilogía pizarrista) para lavar su imagen y recuperar el marquesado, empeño al que se sumaba ahora gustoso Vélez de Guevara (remito al apartado 3. 2).

5. América y los americanos: detalles de color local

Hay varios detalles más que merecen ser comentados dada la funcionalidad que les concede el dramaturgo ecijano de ser detonantes del color local y de la emergente idea de 'americanidad'. El primero de ellos tiene que ver con la onomástica de los personajes indianos, cargada de significación. El más destacado es el emperador inca Atabaliba, castellanización de Atahualpa o Atahu-Huallpa, que sirve incluso para citar a su hermano y rival Guáscar (o Huáscar). Pero aquí termina la adecuación histórica de los nombres propios (cabe añadir una simple referencia a Moctezuma), pues las dos esposas de Atabaliba se llaman –con plena libertad poética– Sirena y Luna. Con todo, lo más interesante es lo que ocurre con el resto de personajes (algunos participan en la acción y otros solo son citados), tipo Alicán, Angol, Apulca, Guacolda, Gualeva, Guatilena, Lepovía, Mancopol, Panaiguí, Panaiquí, Polipán, Taupolicú, Tucalpa y Tucapela. Casi ninguno de estos nombres es de origen inca, sino

que proceden del ámbito araucano, bien conocido en España merced a Alonso de Ercilla y su famosa epopeya *La Araucana*, que sin duda alguna fue el texto literario de asunto americano y de conquista más difundido en Europa durante siglos. Algunos son préstamos directos de Ercilla (Angol, Guacolda, Gualeva) y el resto son invenciones velecianas con claras resonancias chilenas: por ejemplo Alicán, Polipán o Taupolicú evocan al fornido Caupolicán; Tucalpa y Tucapela recuerdan el lugar de Tucapel, etc. En el caso de Panaiquí (en la princeps «Panayqui») podría verse una aproximación al quechua, donde *panayki* significa 'hermana del varón'[43], pero lo considero más fruto de la casualidad que de otra cosa.

Cabe hablar asimismo de la toponimia utilizada en la comedia: la acción empieza en Panamá, donde Francisco Pizarro y Diego de Almagro firman un acuerdo para financiar la conquista del «antártico polo» y del «mar del Sur»[44], para proseguir después por la isla de Puna, fuerte de Túmbez y, por último, Jamalca (Cajamarca), donde estaba la corte del Inga. Otros términos citados son Andes, Arauco, Cuzco, México, Pirú (una sola vez se escribe Perú, en el v. 2432) y Quito. Sin salirnos del plano léxico, un nuevo rasgo a destacar es la natural proliferación de americanismos, tales como *cacao*, *cacica*, *canoa*, *caribe* (que origina el gracioso neologismo *caribería*), *cazabe*, *hamaca*, *inga*, *macana*, *maíz*, *manglar*, *piragoa*, *tambo* y *viracocha*.

Si volvemos la mirada sobre la iconología de América cristalizada en los grabados de Ripa, Stradano, Zucchi, Galle, De Bry[45]... observamos que todos ellos insisten en el canibalismo, práctica que en efecto se certificó en el Caribe y en algunas zonas selváticas, si bien el imaginario europeo la hizo extensiva a la totalidad del continente, aunque hoy sabemos que en realidad eso no fue así (de hecho parece que en la zona costera del Perú y en la sierra andina no se dio). En esta línea se hizo muy famoso en Europa el cautiverio del viajero alemán Hans Staden entre los indios tupinambas, tribu antropófaga del Brasil que lo tuvo preso durante nueve meses y medio. Staden logró sobrevivir y ser rescatado, escribiendo a su regreso un sobrecogedor relato sobre su experiencia, el cual se tradujo

---

[43] *Panayki* es voz que cita Guamán Poma de Ayala en una oración por las almas del purgatorio: ver *Nueva crónica y buen gobierno*, ed. J. V. Murra, R. Adorno y J. L. Urioste, Madrid, Historia 16, 1987, vol. II, p. 894.

[44] El acuerdo omite toda referencia al padre Luque y ofrece una fecha errada, el 13 de mayo de 1534, año y medio después de la prisión de Atahualpa. El texto expresa además que Pizarro ya ostenta el hábito de Santiago, pero tal dignidad se le concedió después de haber consumado la conquista del Perú y no antes. Remito a las notas de C. G. Peale que ilustran el pasaje.

[45] Me permito remitir de nuevo a Miguel Zugasti, *La alegoría de América en el barroco hispánico: del arte efímero al teatro*, Valencia, Pre-Textos, 2005.

a muchas lenguas –entre ellas el español– y se publicó con abundantes grabados donde se destacaban las prácticas caníbales (Ilustraciones 5 y 6). Otra característica de los indígenas era la idolatría, que aparece varias veces en *Las palabras a los reyes*[46], pero indisolublemente unido al canibalismo está la cuestión de los sacrificios humanos, estos sí mucho más extendidos entre las culturas amerindias. La literatura del barroco español y en concreto el teatro abordaron estos temas, pero no siempre en clave seria, según lo esperable, sino que también fue posible subvertirlos y llevarlos al terreno de lo cómico y gracioso entremesil. Buen ejemplo de esto tenemos en la escena que cierra el segundo acto de la comedia, donde unos indios llamados «caribes» (¡pero viven en la costa peruana!) han apresado a dos soldados españoles, Galván y Trujillo, y se disponen a comérselos asados. Galván hace las veces de gracioso de comedia y con las jocosidades que pronuncia disuelve toda la carga seria de tal situación, provocando la hilaridad entre el público. Como bien apunta Urzáiz Tortajada:

> El rebajamiento grotesco a que somete Vélez la imagen del noble soldado español por medio de estos dos personajes (sobre todo del cobarde Galván, que desempeña el papel de gracioso) no puede ser más elocuente, y reduce la escena a la categoría entremesil[47].

De hecho el pasaje es una especie de entremés engastado dentro de una comedia larga de asunto histórico y por lo tanto serio, técnica de contrapunto y de ruptura de la tensión dramática muy del gusto de Vélez de Guevara, según apunta el citado crítico. Repárese en algún ejemplo afín localizado en la comedia de Lope de Vega *Arauco domado* o en el entremés *Introducción para una dancería de indios* (escrito hacia 1720). Urzáiz Tortajada analiza bien la escena y a él remito en aras de la brevedad.

Otro recurso interesante de que se vale el dramaturgo para singularizar lo americano consiste en marcar los efectos del choque cultural entre europeos y aborígenes. Escenográficamente los indios aparecen vestidos con pieles, portando arcos y flechas y haciendo ruido con sus caracoles y almejas (acots. a los vv. 434, 1717 y 2228); su primera reacción al ver a los españoles y oír el son de las chirimías es de asombro, el cual aumentará con el estruendo de las armas de fuego (acot. al v. 550); en esta

---

[46] David McGrath, «El Diablo y la Idolatría en la comedia del Nuevo Mundo», *Teatro. Revista de Estudios Teatrales*, 15, 2001, pp. 160-161.

[47] Héctor Urzáiz Tortajada, «La imagen de las Indias en el teatro breve del Siglo de Oro», *Teatro. Revista de Estudios Teatrales*, 15, 2001, p. 202.

misma línea el Inca Atahualpa quedará absorto al escuchar los vivas y cánticos victoriosos de los conquistadores (vv. 1915-1926), que él interpreta como «no entendida armonía» y «celestial suspensión» (vv. 1927 y 1928). Asimismo es frecuente el uso de perífrasis y metáforas puestas en boca de los indios que tratan de explicar cosas extrañas a su cultura: al arcabuz llaman «trueno» (vv. 2247 y 2255) y a los caballos «ovejas grandes» (v. 2242); hay un amplio abanico de términos referidos a los barcos: son montes que nadan (v. 452), monstruos marinos (vv. 465, 517 y 1568), pájaros (vv. 442, 483, 529 y 1625), aves del sol (v. 480), garzas de pino (1596), rocas de maderos (v. 1871) y fábricas de madera (v. 2245). Abundan también los apelativos encaminados hacia los españoles, vistos como viracochas ('semidioses, hijos del dios Sol'), hijos del mar o la espuma (vv. 510-511, 578-579 y 1585) y hombres pescados (v. 541).

6. Final

Para el acto final de la comedia dejó reservado Vélez de Guevara el plato fuerte de la batalla de Cajamarca y captura de Atabaliba (sábado 16 de noviembre de 1532), episodio capital en la conquista del Perú que el ecijano fue el único dramaturgo barroco en subir a las tablas (ni Tirso de Molina ni Calderón de la Barca dramatizaron el lance). El emperador inca queda singularizado desde su primera aparición: «Sale [...] con traje estraño de los demás indios, el rostro pintado de estrellas, y la mitad de los brazos, y un laurel de oro en la cabeza, con penachos de plumas alrededor» (acot. al v. 1829). Habla con sus esposas de la tristeza que le embarga a causa de una especie de sueño o visión que ha tenido donde se le aparece un Crucificado que le dice estas palabras: «Tirano, / deja este clima al título cristiano» (vv. 1874-1875). Al abandonar la escena se oyen unos cánticos que anuncian la llegada de la nueva fe y los nombres de Carlos V e Isabel de Portugal:

DENTRO	¡Viva Carlos,
	que es de la Fe defensor!
1º	¡Ya sale el Sol al Pirú,
	albricias, que sale el Sol!
2º	¿Por dónde sale, por dónde?
	Aves, decídnoslo vos[48].

[48] *Aves, decídnoslo vos*: este verso es eco de una famosa canción de Gregorio Silvestre que empieza así: «Ojos, decidselo vos / con mirar, / pues tan bien sabéis hablar. / No lo dejéis a la lengua, / que en su provecho entorpece, / y cuanto el dolor más crece / tanto más su virtud mengua» (ver G. Silvestre, *Poesías*, ed. A. Marín Ocete, Granada, Facultad de Letras, 1939, pp. 57-58).

TODOS Por Isabel y por Carlos,
luz de las Españas dos,
enhorabuena venga,
venga enhorabuena el Sol,
pues a Carlos y Isabel
trae por rayos resplandor (vv. 1915-1926).

Tras estos preparativos llega el verdadero encuentro entre españoles e indios; el soldado Galván advierte cómo:

En medio del escuadrón,
en unas andas que llevan
los más ilustres caciques
del Pirú el Inga se muestra.
Los demás gobernadores
y cabezas de la guerra
vienen también en hamacas
tejidas de oro y seda.
Delante, infinitos indios
de la persona suprema
del Inga vienen quitando
los átomos y las piedras,
y con tanta majestad
caminan, y tanta flema,
que parece que en tortugas
marcha esta máquina inmensa (vv. 2201-2216).

Esta descripción del ejército inca con su emperador a la cabeza se refuerza escénicamente con gran plasticidad y movimiento: «Tocando caracoles y almejas y otros instrumentos, entran por el patio todos los indios que pudieren, y Atabaliba en unas andas, y pónenlas en la mitad del patio en un tabladillo» (acot. al v. 2228). Los actores, pues, entrarían por el patio bajo del corral armando ruido con las caracolas y llevando en andas a Atahualpa; las andas quedan en el centro del patio sobre un pequeño tabladillo construido al efecto; aunque el texto no lo dice, se supone que para subir del patio al tablado principal se utilizaría el palenque o rampa de acceso. La mención de las andas es histórica y lo consignan todos los cronistas (Ilustraciones 7 y 8); ver por ejemplo el Inca Garcilaso: «Los indios en gran número rodearon y cercaron las andas del rey porque no le

trompillasen ni hiciesen otro mal»[49]. Cuando Francisco Pizarro se acerca al Inga se cumplen las leyes de la conquista y lo primero que hace es brindarle el requerimiento de paz, norma que ya regía desde los primeros años del siglo XVI y que había redactado el famoso jurista Juan López de Palacios Rubios en su obra *De las islas del mar Océano*. En un largo parlamento de casi sesenta versos (vv. 2285-2342), Pizarro le explica al Inga los rudimentos del catolicismo, cómo Dios se humanó en Cristo y cómo los Papas de Roma, empezando por San Pedro, le suceden en la Tierra; es así que el pontífice ha determinado que el Perú pertenezca a los españoles y el nuevo rey del territorio sea Carlos V. Históricamente este requerimiento lo pronunció el dominico fray Vicente de Valverde ayudado por el lengua o traductor Felipillo, pero por economía dramática Vélez de Guevara lo concentra todo en la figura del héroe Francisco Pizarro. Interesa leer la respuesta de Atabaliba, muy alejado de la dialéctica de los conquistadores:

> Yo no sé cómo San Pedro
> a tu rey dárselas [mis tierras] pueda
> siendo mías, y ganadas
> con tantos rayos de flechas.
> En lo que toca que un dios
> vuestro crió el cielo y tierra,
> no sé nada. Solo sé
> que al Sol se debe esta inmensa
> fábrica del orbe, y que él
> es quien todo lo alimenta (vv. 2351-2360).

Respuesta en línea con lo narrado por Martín Fernández de Enciso en la *Suma de geografía*, donde al ofrecer el requerimiento de paz a los indios zenúes (en el caribe colombiano) contestaron así:

> En lo que decía que no había sino un dios y que éste gobernaba el cielo y la tierra y que era señor de todo, que les parecía bien y que así d[e]bía ser; pero que en lo que decía que el papa era señor de todo el universo en lugar de dios, y que él había hecho merced de aquella tierra al rey de Castilla, dijeron que el papa debiera estar borracho cuando lo hizo, pues daba lo que no era suyo, y que el rey

[49] Inca Garcilaso, *Historia general del Perú o Segunda parte de los comentarios reales de los incas*, l. 27, p. 54.

que pedía y tomaba tal merced debía ser algún loco, pues pedía lo que era de otros[50].

Parece, pues, que Vélez de Guevara conocía bastante bien estas cuestiones del requerimiento. Volviendo a la línea argumental de la comedia obvia decir que no hay acuerdo posible entre los bandos y se plantea dura guerra: «Indios y españoles traben una batalla muy reñida, y después, entrándose don Francisco por los indios, llegue a cuchilladas a las andas del Inga, y sáquele por los cabellos» (acot. al v. 2371). Los versos declamados apoyan lo descrito:

D. FRANCISCO ¡Afuera, bárbaro!
D. FERNANDO ¡Afuera!
D. FRANCISCO ¡Bárbaro, por los cabellos
te he de poner en tierra!

Nótese cómo el acto de jalar a Atahualpa por los cabellos lo cita Agustín de Zárate en su *Historia del descubrimiento y conquista de la provincia del Perú*, II, 5, p. 477: «Un cristiano arremetió con gran furia a la litera y echando mano por los cabellos a Atabaliba (que los traía muy largos) tiró recio para sí y le derribó». La visión romántica del malogrado inca accede de buen grado a pintarlo con luenga cabellera (Ilustraciones 9 y 10), pero la mención de haber sido arrebatado por los cabellos es extraña a la mayoría de los cronistas: Cieza de León y Pedro Pizarro hablan de que los soldados españoles asieron el borde del anda; Guamán Poma de Ayala dice que con el ruido de los cascabeles y caballos se asustaron los porteadores y dejaron caer al suelo las andas; Francisco de Xerez escribe que Pizarro sujetaba al Inga por el brazo; Herrera y Tordesillas no especifica cómo fue tal sujeción; López de Gómara, Cabello de Balboa y Gutiérrez de Santa Clara coinciden en que Pizarro agarraba a Atahualpa por las ropas; véase, en fin, lo que a este propósito escribe el Inca Garcilaso: «Los españoles los hirieron cruelmente [a los indios], aunque no se defendían más de ponerse delante para que no llegasen al Inca; al fin llegaron con gran mortandad de los indios, y el primero que llegó fue don Francisco Pizarro, y echándole mano de la ropa dio con él en el suelo; aunque un historiador dice que le asió por los cabellos, que los traía muy largos; engañose, que los Incas andaban sin cabellos»[51].

---

[50] Martín Fernández de Enciso, *Suma de geografía*, Sevilla, Andrés de Burgos, 1546, fol. 56r.

[51] Inca Garcilaso, *Historia general del Perú o Segunda parte de los comentarios reales de los incas*, I, 27, p. 54.

Llegamos así a la escena final de la comedia, donde se da un gran salto y la acción transcurre en la corte española, con el emperador Carlos V que vuelve vencedor de Túnez y la Goleta. Hasta él se acerca Fernando Pizarro que acaba de regresar del Perú y le trae el quinto real, esto es, el oro obtenido con el rescate de Atahualpa, del cual por ley una quinta parte ha de ser para la corona. El emperador le corresponde agradecido y concede diversos nombramientos a los conquistadores, quedando satisfecho de que Fernando Pizarro «tan bien cumple / la palabra que me ha dado» (vv. 2511-2512), en transparente juego con el título de *Las palabras a los reyes y gloria de los Pizarros*. Lo sorprendente de esta escena es que la acotación introductoria reza así: «Sale don Fernando Pizarro, y toda su gente y acompañamiento, y el Inga y Tucapela» (acot. al v. 2426). ¡El Inga Atahualpa en España preso ante el emperador Carlos V! La transgresión de la historia es total; en este punto Vélez de Guevara actúa con plena libertad creadora (remito al apartado primero de este ensayo, donde hemos tratado de las relaciones entre poesía e historia) y decide que para ganar efectividad en la apoteosis final resulta conveniente llevar a Atahualpa vencido a los pies del emperador español. La historia nos dicta otra cosa bien distinta: Atahualpa cayó preso en Cajamarca el 16 de noviembre de 1532 y para obtener el rescate de su vida los incas llenaron una habitación entera de oro; aun así Francisco Pizarro ordenó ejecutarle y murió el 26 ó 29 de julio de 1533 (Ilustración 11). Esta polémica decisión fue el origen de muchos problemas legales que luego sobrevinieron sobre los Pizarros, y más en concreto sobre Fernando, con su prisión en el castillo de la Mota. Pero está claro que al dramaturgo ecijano no le interesa tal enfoque de las cosas, sino el opuesto, el que presenta a los Pizarros como héroes gloriosos e impolutos de la conquista del Perú.

BIBLIOGRAFÍA

Abellán, José Luis, *La idea de América: origen y evolución*, Madrid, Istmo, 1972.

Anónimo, *Diálogos de la comedias*, ed. L. Vázquez, Madrid, Revista *Estudios*, XLVI, 171, 1990.

Aristóteles, *Poética*, trad. de V. García Yebra, Madrid, Gredos, 1974.

Bances Candamo, Francisco Antonio de, *Teatro de los teatros de los pasados y presentes siglos*, ed. D. W. Moir, Londres, Tamesis Books, 1970.

Calderón de la Barca, Pedro, *La aurora en Copacabana*, en *Obras completas. Dramas*, vol. II, ed. Á. Valbuena Briones, Madrid, Aguilar, 5ª edición, 3ª reimpresión, 1991.

Carballo, Luis Alfonso de, *Cisne de Apolo*, ed. A. Porqueras Mayo, Kassel, Reichenberger, 1997.

Cascales, Francisco, *Tablas poéticas*, ed. B. Brancaforte, Madrid, Espasa-Calpe (Clásicos Castellanos 207), 1975.

Case, Thomas E., *Las dedicatorias de partes XIII-XX de Lope de Vega*, Valencia, Hispanófila, 1975.

Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, dir. F. Rico, Barcelona, Instituto Cervantes-Crítica, 1998.

Correas, Gonzalo de, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, ed. L. Combet, R. Jammes y M. Mir-Andreu, Madrid, Castalia, 2000.

Dille, Glen F., «Estudio introductorio» a L. Vélez de Guevara, *Las palabras a los reyes y gloria de los Pizarros*, ed. W. R. Manson y C. G. Peale, Newark, Delaware, Juan de la Cuesta, 2004, pp. 13-48.

Fernández de Enciso, Martín, *Suma de geografía que trata de todas las partidas y provincias del mundo, en especial de las Indias*, Sevilla, Andrés de Burgos, 1546.

Garcilaso de la Vega, Inca, *Historia general del Perú o Segunda parte de los comentarios reales de los incas*, ed. C. Sáenz de Santa María, Madrid, Atlas (BAE, 134-135), 1960, 2 vols.

González Martínez, Javier, «El rey como espectador del teatro indiano: *Las palabras a los reyes*, de Luis Vélez de Guevara», en *El viaje en la Literatura Hispanoamericana: el espíritu colombino. VII Congreso Internacional de la Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos*, ed. S. Mattalia, P. Celma y P. Alonso, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2008, pp. 213-233.

Green, Otis H., «Notes on the Pizarro trilogy of Tirso de Molina», *Hispanic Review*, 4, 1936, pp. 201-225.

Guamán Poma de Ayala, Felipe, *Nueva crónica y buen gobierno*, ed. J. V. Murra, R. Adorno y J. L. Urioste, Madrid, Historia 16, 1987, 3 vols.

López Pinciano, Alonso, *Filosofía antigua poética*, ed. J. Rico Verdú, Madrid, Biblioteca Castro, 1998.

McGrath, David, «El Diablo y la Idolatría en la comedia del Nuevo Mundo», *Teatro. Revista de Estudios Teatrales*, 15, 2001, pp. 143-164.

Muñoz de San Pedro, Miguel, «Las últimas disposiciones del último Pizarro de la conquista», I, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 126, 2, 1950, pp. 387-425.

O'Gorman, Edmundo, *La idea del descubrimiento de América. Historia de esa interpretación y crítica de sus fundamentos*, México, Ediciones del IV Centenario de la Universidad de México, 1951.

La invención de América. Investigación acerca de la estructura histórica del Nuevo Mundo y del sentido de su devenir, México, Fondo de Cultura Económica, 1993. (Manejo la segunda edición revisada y aumentada de 1977, con reimpresión de 1993. La primera edición de este ensayo es de 1958: *La invención de América. El universalismo de la cultura de Occidente*, México, Fondo de Cultura Económica).

Oleza, Juan y Teresa Ferrer, «Un encargo para Lope de Vega: comedia genealógica y mecenazgo», en *Golden Age Spanish Literature. Studies in Honour of John Varey by his Colleagues and Pupils*, ed. Ch. Davis y A. Deyermond, Londres, Westfield College, 1989, pp. 145-154.

Peale, C. George, «Luis Vélez de Guevara. Una vida singular del barroco español», en *Écija, ciudad barroca (III). Ciclo de conferencias*, Écija, Ayuntamiento de Écija, 2007, pp. 7-56.

Pérez-Amador Adam, Alberto, «Una colaboración no considerada hasta ahora: La *Trilogía de los Pizarro* de Tirso de Molina y la comedia *Las palabras a los reyes y gloria de los Pizarros* de Vélez de Guevara», *Iberoromania*, 64, 2007, pp. 20-30.

Pizarro, Juan Fernando y Fernando Pizarro y Orellana, *Discurso en que se muestra la obligación que su majestad tiene en justicia, conciencia y razón política, a cumplir y mandar ejecutar la merced que la majestad imperial hizo a don Francisco Pizarro del título de marqués con veinte mil vasallos en la parte donde más bien le estuviese, como a descubridor, conquistador y pacificador de los opulentísimos reinos del Perú, en favor y gracia de los sucesores de su casa y mayorazgo, para que de tan grandes hechos no se escurezca la memoria*, sin lugar ni fecha. (Un ejemplar en Madrid, BNE: R/36628).

Pizarro y Orellana, Fernando, *Varones ilustres del Nuevo Mundo. Descubridores, conquistadores y pacificadores del opulento, dilatado y poderoso imperio de las Indias Occidentales*, Madrid, Diego Díaz de la Carrera, 1639. (Manejo ejemplar de Madrid, BNE: R/30942).

Ripa, Cesare, *Iconología*, Madrid, Akal, 1987, 2 vols.

Sanfuentes Echeverría, Olaya, *Develando el Nuevo Mundo. Imágenes de un proceso*, Barcelona, Universidad Autónoma, 2003. (Tesis doctoral inédita dirigida por J. Yarza Luaces).

Silvestre, Gregorio, *Poesías*, ed. Antonio Marín Ocete, Granada, Facultad de Letras, 1939.

Spencer, Forrest Eugene y Rudolph Schevill, *The Dramatic Works of Luis Vélez de Guevara. Their Plots, Sources and Bibliography*, Berkeley, University of California Press, 1937.

Tirso de Molina, *Amazonas en las Indias*, ed. M. Zugasti, Kassel-Trujillo, Reichenberger-Obra Pía de los Pizarro, 1993.

Cigarrales de Toledo, ed. P. Palomo e I. Prieto, Madrid, Biblioteca Castro, 1994.

Urzáiz Tortajada, Héctor, «La imagen de las Indias en el teatro breve del Siglo de Oro», *Teatro. Revista de Estudios Teatrales*, 15, 2001, pp. 199-225.

Varios, *Libro de papeles curiosos impresos de las Indias, por Antonio de León*. (Ejemplar de Madrid, BNE: R/17270).

Vázquez Fernández, Luis, *Tirso y los Pizarro. Aspectos histórico-documentales*, Kassel-Trujillo, Reichenberger-Obra Pía de los Pizarro, 1993.

Vélez de Guevara, Luis, *Las palabras a los reyes y gloria de los Pizarros*, ed. W. R. Manson y C. G. Peale, introd. G. F. Dille y M. Zugasti, Newark, Delaware, Juan de la Cuesta, 2004.

Vespucio, Américo, *El Nuevo Mundo. Viajes y documentos completos*, Madrid, Akal, 1985.

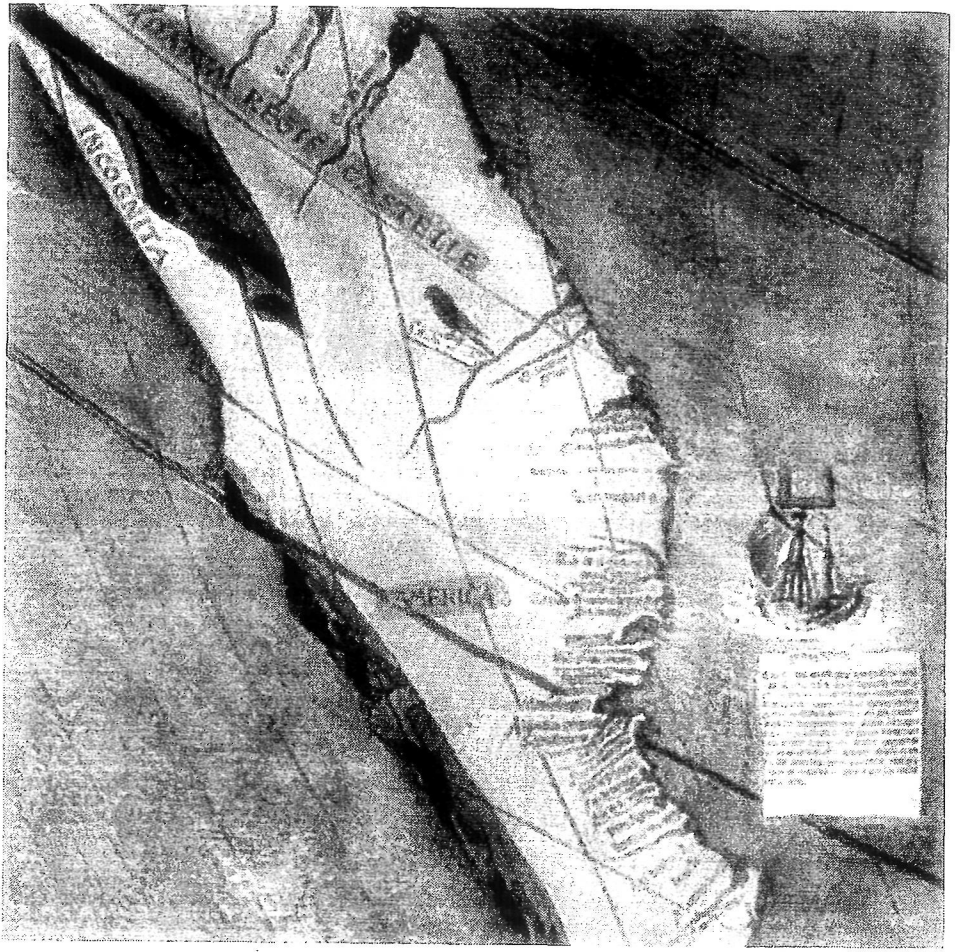
Zárate, Agustín de, *Historia del descubrimiento y conquista de la provincia del Perú*, ed. E. de Vedía, Madrid, Atlas (BAE, 26), 1947.

Zugasti, Miguel, *La «Trilogía de los Pizarros» de Tirso de Molina. I. Estudio crítico*, Kassel-Trujillo, Reichenberger-Fundación Obra Pía de los Pizarro, 1993.

«Observaciones preliminares y notas bibliográficas» a L. Vélez de Guevara, *Las palabras a los reyes y gloria de los Pizarros*, ed. W. R. Manson y C. G. Peale, Newark, Delaware, Juan de la Cuesta, 2004, pp. 49-86.

La alegoría de América en el barroco hispánico: del arte efímero al teatro, Valencia, Pre-Textos, 2005.

Lam. 1. Martin Waldseemüller. Mapamundi, 1507.



Lam. 2. Martin Waldseemüller, Mapamundi (detalle), 1507.

Lam. 3. Cesare Ripa, *América*, en *Iconología* (1603).

Lam. 4. Jan van de Straet (Stradano), *Alegoría de América*, h. 1589-1600.

Lam. 5. Hans Staden, *Verdadera historia*, 1557, grabado de una escena de canibalismo.

Lam. 6. Hans Staden, *Verdadera historia*, 1557,
grabado de H. Staden preso entre los indios tupinambas.

Lam. 7. Felipe Guamán Poma de Ayala, *Nueva crónica y buen gobierno*, 1615, dibujo de Atahualpa en andas.

Lam. 8. Theodor De Bry, *América*, 1590-1628, grabado de Atahualpa en andas.

Lam. 9. Retrato de Atahualpa.

Lam. 10. Grabado de Atahualpa.

Lam. 11. Felipe Guamán Poma de Ayala, *Nueva crónica y buen gobierno*, 1615, dibujo de la muerte de Atahualpa.