LAS INDIAS EN LA LITERATURA DEL SIGLO DE ORO (AMÉRICA)

Kassel • Edition Reichenberger 1992

LAS INDIAS (AMÉRICA) EN LA LITERATURA DEL SIGLO DE ORO
Actas del Congreso Internacional (Universidad de Navarra • UNED • Escuela Navarra del Teatro • Departamento de Educación y Cultura del Gobierno de Navarra) celebrado en Pamplona, 15–18 de enero de 1992
Edición dirigida y presentada por IGNACIO ARELLANO

MIGUEL ZUGASTI

LA IMAGEN DE FRANCISCO PIZARRO EN EL TEATRO ÁUREO: TIRSO, VÉLEZ DE GUEVARA, CALDERÓN

La mayoría de los críticos coinciden en señalar la escasez de obras dramáticas que abordan el tema de América y el Nuevo Mundo, dato que llama poderosamente la atención[1]. Es curioso que el amplísimo teatro barroco apenas si se fije en las Indias y, en cambio, siga produciendo abundantes piezas en torno a ciclos relativos al condestable D. Álvaro de Luna o al rey Pedro I de Castilla. Pero esta carencia no se percibe sólo en la dramática, sino en todos los géneros literarios; como recuerda F. Ruiz Ramón: "No hay un romancero de América, ni una novela de América ni un teatro de América de envergadura producidos por los autores españoles de los siglos XVI y XVII"[2].

A pesar de esta penuria, se han inventariado una decena de comedias de tema americano escritas por autores de la talla de Lope, Tirso o Calderón, a los que cabe añadir nombres como Agustín de Zárate, Luis Vélez de Guevara o Pérez de Montalbán. No obstante, con un criterio de amplitud que incluya obras que sólo en parte incidan sobre las Indias o alguno de los más destacados conquistadores, y agregando varios casos más de comedias de santos, la nómina se acerca a los veinte o veintidós títulos[3].

---

1 Ver Valentín de Pedro, *América en las letras españolas del Siglo de Oro*, Buenos Aires: Sudamericana 1954; Weston Flint, "Colón en el teatro español", *Estudios Americanos* 22 (1961) 165-86; Glen F. Dille, "El descubrimiento y la conquista de América en la comedia del Siglo de Oro", *Hispania* 71 (1988) 492-502.

2 Francisco Ruiz Ramón, *Celebración y catarsis. (Leer el teatro español)*, Murcia: Universidad, Cuadernos de la Cátedra de Teatro 1988, p. 70. Para este aspecto interesa de forma especial el cap. V: "El Nuevo Mundo en el teatro clásico. (Introducción a una visión dramática)", pp. 69-137.

3 No entro ahora a desarrollar la lista completa (hasta donde conozco) de comedias con sus autores e incidencia temática, cuestiones que espero tratar en otra ocasión.

Dentro de esta gama de piezas, una de las figuras más reiteradas es Francisco Pizarro, conquistador del Perú, que aparece en cinco ocasiones, sobre todo en la «Trilogía de los Pizarro» escrita por Tirso de Molina. Las dos comedias restantes pertenecen a Vélez de Guevara y Calderón de la Barca.

Antes de entrar en materia, recordaré los datos bibliográficos de estos cinco textos:

A) La «Trilogía de los Pizarro» de Tirso de Molina, publicada en su Cuarta parte, año 1635[4]. Aparecen en ella los cuatro hermanos Pizarro: Francisco, Gonzalo, Fernando y Juan. Este último apenas tiene relevancia, pero a cada uno de los tres restantes dedica el mercedario sendas comedias: *Todo es dar en una cosa* a Francisco, *Amazonas en las Indias* a Gonzalo y *La lealtad contra la envidia* a Fernando.

B) *Las palabras a los reyes y gloria de los Pizarros*, de Luis Vélez de Guevara, comedia suelta publicada sin datos de lugar y fecha. Durante muchos años, desde Cotarelo hasta Ruiz Ramón, y pasando por una larga nómina de críticos[5], se ha venido repitiendo que se trata de un texto perdido, sólo conocido por índices y referencias. En cambio desde el siglo pasado ya había noticias de la existencia de al menos un ejemplar de esta rara pieza. A. Schaeffer en 1887 declara poseer un "libro antiguo de comedias, también completamente desconocido, que ha llegado a parar a mis manos y que quizás pudo haber formado parte de la tan discutida colección de *Comedias de diferentes autores*. Este tomo contiene doce comedias y carece también de portada y preliminares [...]. La fecha de su impresión puede fijarse hacia 1640"[6]. La última obra incluida es, precisamente, *Las palabras a los reyes y gloria de*

---

4 *Cuarta parte de las comedias del maestro Tirso de Molina*, recogidas por don Francisco Lucas de Ávila, sobrino del autor, que se publicó en Madrid, por María de Quiñones, a costa de Pedro Coello y Manuel López, mercaderes de libros.

5 Emilio Cotarelo, "Luis Vélez de Guevara y sus obras", *BRAE*, 4, 18 (1917) 303; Marcos A. Morínigo, *América en el teatro de Lope de Vega*. Buenos Aires, Universidad, 1946, p. 238; Guillermo Lohmann Villena, "Francisco Pizarro en el teatro clásico español", *Arbor* 5 (1946) 425-34, esp. p. 426; F. Ruiz Ramón, *Celebración y catarsis*, p. 71.

6 Adolf Schaeffer, Prólogo a su tomo de *Ocho comedias desconocidas de don*

los Pizarros. Aparece catalogada y descrita por E. Spencer y R. Schevill en su fundamental estudio *The dramatic works of Luis Vélez de Guevara*[7]. En ese trabajo además de citar el ejemplar de Schaeffer, notifican la existencia de otro más en la biblioteca del British Museum[8], y recuerdan que Cotarelo no pudo acceder a ellos, ya que según parece no se ha conservado ningún otro en centros españoles. Pero es curioso cómo don Emilio[9] observa que A. Durán hablaba de haber visto dos ejemplares de la comedia, asimismo sin datos de edición, aunque él nunca los encontró. Pues bien, estos dos ejemplares permanecen, junto con muchas otras sueltas todavía sin catalogar, en la sala de raros y teatro de la Biblioteca Nacional de Madrid. Sólo un golpe de suerte los puso a mi alcance, y la signatura, quizás provisional, que se les asignó es T 55314-4 y T 55314-3[10]. Conozco al menos dos trabajos muy recientes que estudian esta comedia (escritos por R.W. Tyler y G.F. Dille[11]), aunque no parecen percatarse de su rareza; ambos se sirven del ejemplar de la British Library.

En esta pieza el protagonismo lo comparten Francisco y Fernando Pizarro. El primero es el que aparece como paladín

---

Guillem de Castro, Leipzig: F. A. Brockhaus 1887, p. VII. El profesor Schaeffer donó sus fondos a la Biblioteca de la Universidad de Friburgo, y el volumen en cuestión se halla catalogado en la Schaeffer's collection, vol. XXXIV. Agradezco al profesor Germán Vega-García Luengos la amabilidad que tuvo al facilitarme la información sobre esta biblioteca universitaria.

7 Eugene Spencer y Rudolph Schevill, *The dramatic works of Luis Vélez de Guevara. Their plots, sources and bibliography*, Berkeley: University of California Press 1937, pp. 210-16. También lee la comedia, y a este mismo libro remite, la profesora M. McKendrick en su estudio sobre *Woman and society in the Spanish drama of the Golden Age*, Cambridge: Cambridge University Press 1974, p. 187.

8 Actualmente con la signatura 11728 g 6, y también sin datos de lugar ni fecha de impresión.

9 E. Cotarelo, "Luis Vélez de Guevara y sus obras", p. 303.

10 Afortunadamente, según me indica G. Vega-García Luengos, que es el encargado de catalogar dichos fondos, todo el material estará muy pronto al alcance de cualquier investigador y curioso lector.

11 Richard W. Tyler, "The New World in some Spanish Golden Age plays", en Frans C. Amelinckx y Joyce N. Megay, eds., *Travel, quest, and pilgrimage as a literary theme*, Michigan: University Microfilms International 1978, pp. 77-87; G. F. Dille, "El descubrimiento y la conquista de América".

máximo de la conquista, si bien al final la atención dramática se centra sobre el segundo.

C) *La aurora en Copacabana* de Calderón de la Barca, cuya primera edición data de la Cuarta parte, año 1672, aunque su redacción se supone cercana a mediados de siglo [12]. Uno de los personajes, si bien de fugaz aparición, vuelve a ser Francisco Pizarro, esta vez sin la presencia de otros hermanos.

I. Tirso de Molina: «Trilogía de los Pizarro»

Para Tirso, Francisco es un verdadero *mito histórico*, el cual, según expone con su acostumbrado tino Ruiz Ramón: "Por un lado, revela aspectos fundamentales de la visión arquetípica del héroe, por el otro, depende de una visión de la historia de España, cuyo centro mítico es Castilla como crisol y cuna de un destino nacional"[13]. No sólo se está ensalzando al individuo Francisco Pizarro, sino que en segunda instancia también se hace lo propio con la misión española en las tierras recién descubiertas, misión que se orquesta en orden a dos aspectos clave: propagación de la fe cristiana entre los indios y dilatación de las posesiones españolas hasta el nuevo orbe conquistado. Nos encontramos así con un Pizarro magnificado que está ofreciendo él solo a la corona "medio mundo", esto es, más tierras que las que se pudieron ganar en ocho siglos de reconquista. Nada de esto podría lograrse sin la realización de hazañas prodigiosas como las que le hicieron famoso, y para que al final el héroe se convierta en un auténtico *mito histórico* no puede faltar la tendencia hacia los hechos trágicos y las premoniciones fatídicas, que culmina con la muerte cruenta del personaje a manos de sus propios subordinados.

Pienso que ésta es una de las varias lecturas válidas que se pueden hacer del conjunto de la trilogía y en especial de su primer

---

12 Esa es al menos la tesis que defiende Á. Valbuena Briones en *Calderón y la comedia nueva*, Madrid: Espasa-Calpe 1977, p. 314, pues la supone próxima a otras dos comedias marianas como *La Virgen de los Remedios* y *La Virgen de la Almudena*, hoy perdidas pero con datos fehacientes de que fueron representadas en 1650 y 1651 respectivamente. Esta misma idea la repite en "La visión del mundo incaico en el teatro de Calderón", *Arbor* XCVIII, 383 (1977) 39-53.

13 F. Ruiz Ramón, *Celebración y catarsis*, p. 49. Cf. para un mayor desarrollo de esta idea el cap. III: "Personaje y mito en el teatro clásico español", pp. 33-54.

tercio: *Todo es dar en una cosa*. ¿Eligió Tirso a su héroe subyugado por la grandeza épica que lo envuelve o hubo otras razones? Desde que O. H. Green analizase en detalle estas comedias, casi toda la crítica conviene con él en que no hay duda de que se trata de un encargo de los herederos de la familia Pizarro, por aquel entonces envueltos en pleitos por recuperar el título de marqués que habían perdido[14]. La constatación del encargo podría quizás inducir a creer que dicha mitificación es producto de la influencia de terceros y no del pensar de Tirso, pero considero este argumento insostenible. Para los detalles anexos a la obra, para conocer algo más sobre el proceso de creación, sí que es importante tener en cuenta este dato, pero ello no afecta al estudio final de la escritura ni a una valoración del producto que el autor entrega, pues en última instancia serán su voluntad de ingenio y su hacer dramático los que prevalezcan sobre el hecho monetario o amistoso de un encargo[15]. La personalidad creadora de un escritor tan destacado como Tirso de Molina ha de primar necesariamente sobre las posibles puntualizaciones de los sucesores de Francisco; en definitiva, que si Pizarro queda prefigurado como un héroe mítico es debido más a las condiciones de la creación estética que a los imperativos del encargo.

Idéntica dimensión adquieren sus hermanos Gonzalo y Fernando en *Amazonas en las Indias* y *La lealtad contra la envidia* respectivamente, aunque en el caso del rebelde Gonzalo la comedia se tiñe de mayor sentido trágico. Francisco Pizarro no aparece en ninguna de estas dos piezas, pero sí es aludido en varias oca-

---

14 Otis H. Green, "Notes on the Pizarro trilogy of Tirso de Molina", *Hispanic Review* 4 (1936) 201-25: para Marie Gleeson ó Tuathaigh en su artículo "Tirso's Pizarro Trilogy: a case of sycophancy or lese-majesty?", *Bulletin of the Comediantes* 38 (1986) 63-82, sin excluir esta razón, el autor pretendía también hacer una denuncia social, ofrecer una visión pesimista de los gobernantes, sujetos a las adulaciones, arbitrariedades y caprichos de los privados (ataque sutil al conde-duque de Olivares).

15 Similar observación hace Serge Maurel al tratar de la trilogía en su libro *L'univers dramatique de Tirso de Molina*, p. 371: "Il fait oeuvre d'apologiste; mais, s'il est vrai qu'il se mit au service des descendants du Marquis de la Conquête, avait-il les mêmes motifs de le faire que ceux qui poussaient Pizarro y Orellana? Ce n'est pas un plaidoyer pro domo qu'il écrit; c'est en dramaturge qu'il entrepend une telle réhabilitation, et la part de fiction qu'il mêle aux données pseudo-historiques suffirait à le distinguer de l'historien".

siones. Su protagonismo se circunscribe a la primera parte de la trilogía, *Todo es dar en una cosa*, y contrariamente a lo que cabría esperar no se dramatizan sus conquistas en tierra peruana, sino que aborda las circunstancias de su nacimiento y sus años jóvenes en la ciudad extremeña de Trujillo. Como se ha sugerido en diversas ocasiones, un título alternativo a esta comedia podría ser muy bien "Las mocedades de Pizarro".

En el primer acto se perfilan las circunstancias extrañas del nacimiento de Francisco, cuyos padres se mantienen fuera de la legalidad del matrimonio. La madre disimula su embarazo y da a luz un niño que deja abandonado en el hueco de una encina. A su regreso a casa, tapada, se encuentra con su padre, D. Francisco Cabezas, y sin identificarse le refiere el caso para que rescate al niño. El buen viejo parte al instante a cumplir el mandato y luego relata así el hecho:

> Halléle [la encina], escuchad milagros,
> cuna de un niño risueño
> a quien, amorosa madre,
> una cabra daba el pecho.
> Asombróme su piedad
> trayéndome el alma ejemplos
> de Semíramis, de Abides,
> de Ciro, Rómulo y Remo;
> y pronosticando en él
> las felicidades dellos,
> compasivo le di abrazos,
> cariñoso le di besos.
> Aquí le traigo [16].

Como anotan N. K. Mayberry y Ch. Andrés [17], destacan tres elementos que magnifican al recién nacido: se le asignan, aunque

---

16 Cf. vv. 1131-43. La numeración de los versos y citas remiten a mi edición de la comedia, en vías de publicación. Para facilitar su búsqueda ofrezco asimismo los datos del acto y escena a que pertenecen los versos de acuerdo con la división establecida por Emilio Cotarelo en *Comedias de Tirso de Molina*, I, Madrid: NBAE 4, 1906, y después secundada por Blanca de los Ríos, *Obras dramáticas completas*, III, Madrid: Aguilar 1958 y Pilar Palomo, *Obras de Tirso de Molina*, V, Madrid: BAE 239, 1971. En este caso acto I, escena 15.

17 Nancy K. Mayberry, "Tirso's use of myths and symbols in part I of the Pizarro Trilogy", *Kentucky Romance Quarterly* 22 (1975) 235-45; Christian Andrés,

sin legitimar, *padres nobles*, con lo cual se enmienda la leyenda del origen humilde que sólo sirve para deslucir al sujeto [18]; se le vincula de forma estrecha a la *encina* que hace de cuna y a la *cabra* que lo amamanta (la tradición, desde López de Gómara, hablaba de una puerca, animal sustituido por razones obvias). Estos dos últimos factores son en verdad extraordinarios, y hacen inferir a D. Francisco Cabezas que se encuentra ante un niño prodigioso. El paralelismo con la antigüedad clásica es inmediato: Semíramis fue alimentada por unas palomas; Abides se crió con las fieras del bosque y lo protegió una cierva; el rey Ciro el Grande fue abandonado en el campo y salvado por unos pastores; una loba amamantó a Rómulo y Remo. Extraña, como puntualizan Mayberry y Ruiz Ramón [19], que no se cite a Júpiter, cuya nodriza fue la cabra Amaltea.

Este hecho marca al futuro héroe y será reiterado, a modo de eco, más adelante. En una larga relación Beatriz revela a su hijo, a la sazón de doce años, la identidad de sus progenitores y los pormenores del parto:

> Qué prodigios
> en tu estraño nacimiento
> no vencen los inauditos? (...)
> Afirmónos [D. Francisco Cabezas] que una cabra
> te daba leche, y previno
> pronósticos tal milagro
> que en ti asombren este siglo. (...)
> De portentosos principios
> naciste, sigue su estrella [20].

Visión de los Pizarros. de la conquista del Perú y de los indios en el teatro de Tirso de Molina, Kassel: Reichenberger 1991, 44 pp. (Acta Columbina, 10).

18 A este respecto, una de las afirmaciones más repetidas en la trilogía es que la sangre noble de los Pizarro (tanto de Francisco como de su padre y hermanos) desciende directamente de los godos. Era recurso tópico de la época para significar el rancio origen de algún noble, pero el hecho de que Tirso lo reitere hasta cinco veces demuestra que seguía siendo efectivo. Cf. tales expresiones en *Todo es dar en una cosa*, v. 481 (I, 8), *Amazonas en las Indias*, v. 822 (I, 5) y *La lealtad contra la envidia*, vv. 104 (I, 1), 1536 (II, 3) y 2219 (II, 10).

19 N. K. Mayberry, "Tirso's use of myths and symbols", p. 241; F. Ruiz Ramón, *Celebración y catarsis*, p. 121.

20 Cf. vv. 2344-48; 2381-84 y 2418-19 (II, 16).

El mismo Francisco ya había meditado sobre todo ello y comenzaba a vislumbrarse a sí mismo como un ser predestinado a un gran futuro:

¿Daré fe
a presagios contingentes? (...)
Ninguno en el mundo ha habido
de principios prodigiosos
que con hechos hazañosos
no se haya puesto al olvido.
Contar de Abides he oído,
rey de España celebrado,
que a las fieras arrojado
por su abuelo, al viento, al mar,
después viniendo a reinar
fue como dios adorado.
Que criaron las palomas
a Semíramis sabemos.
Muchos Rómulos y Remos
nos fundaron muchas Romas.
Si ejemplos en estos tomas
valor, coronas te labra. (...)
Si una loba reyes cría,
leche me dio a mí una cabra [21].

Elementos de índole semejante suceden en el segundo acto, cuando Francisco se resiste a asistir a las clases de su maestro (está más interesado en descubrir quién es su padre) y éste, cansado de su díscolo alumno, pretende azotarle y le insulta. El joven reacciona rápido y le hiere con su daga antes de que el maestro pronuncie la última sílaba de la palabra "bastardo". Aunque Tirso no lo cita, algo muy semejante acaeció a Hércules con su tutor, pero lo pertinente en este caso es justificar el porqué de la falta de letras en Pizarro, pues su espíritu inquieto le inclinaba más a una actividad propia de adultos que al reposo de los libros. Según sus propias palabras se ve ya empujado a salir al mundo, pues también Alejandro Magno empezó a labrar sus hazañas a los doce años.

---

21 Cf. vv. 2069-70; 2079-94 y 2097-98 (II, 15).

Pero lo verdaderamente magnífico es su encuentro con Hernán Cortés, que Tirso tiene buen cuidado en señalar que eran primos [22]. En un momento dado se enzarzan en un forcejeo y disputan entre sí una bola de jugar bolos. Al final la bola se parte en dos y cada uno se queda con una mitad en sus manos. La dimensión icónica de esta escena es innegable: la bola simboliza el Nuevo Mundo que está por descubrir y conquistar (salvando, por supuesto, el anacronismo). A Cortés le corresponde una mitad (México) y a Pizarro la otra (Perú). La potencia descomunal necesaria para partir con la mano una bola maciza, hecha precisamente de encina, remite a la fortaleza que ambos hombres demostraron poseer en sus hazañas americanas. Es un nuevo dato indicativo de la predestinación del héroe:

Esta bola se partió
por medio: alma, adivinad. (...)
Hombre soy,
con el medio mundo estoy,
conquistaré un medio mundo.
Fortuna, en esto me fundo,
vida espero prodigiosa,
favoréceme amorosa [23].

En el tercer acto, Pizarro es ya un adolescente de quince años que ha adquirido el rango de alférez por su acción destacada en la batalla de Toro y Zamora contra los portugueses. Retorna a Trujillo con la exclusiva razón de obligar a su padre Gonzalo a reconocerle como hijo suyo. Pero éste, entre tanto, ha contraído matrimonio con otra mujer, a la vez que Beatriz Cabezas, su madre, también casó con otro hombre. Esto altera el temple del

---

22 En efecto, la relación de parentesco entre ambos es verídica, pero el encuentro es, por supuesto, fingido. Ángela Blanca Dellepiane de Martino, "Ficción e historia en la trilogía de los Pizarros de Tirso", *Filología*, 4 (1952-53) 49-168, y en especial ahora la p. 63, sostiene que nunca se vieron en España, sino que se conocieron años después en la isla de Santo Domingo. Para algunos historiadores su primer encuentro fue en España, cuando Francisco volvía del recién descubierto Perú y buscaba tropas y barcos para iniciar la conquista. Cortés ya había vencido para entonces al imperio azteca. Además este es varios años más joven que Pizarro, cuando en la comedia es al revés. Tales licencias con respecto a la historicidad de los hechos son muy frecuentes en el teatro.

23 Cf. vv. 2107-08 y 2120-25 (II, 15).

aguerrido Francisco cuyo espíritu se divide entre el respeto debido a sus progenitores y la venganza que anhela tomar. Prevalece el primer sentimiento y en cierto lance apurado salva la vida de su padre. Es entonces cuando Francisco espeta a Gonzalo, con cierta acritud, que ya nada le debe; la vida que una vez le dio ahora se la devuelve. La lectura final de este hecho es inequívoca: de aquí en adelante él, como el ave fénix, se hará a sí mismo; sus hazañas, y no su herencia nunca reconocida, darán la medida de su nobleza y valor. Tirso construye de esta manera un héroe capaz de hacerse a sí mismo; un héroe en potencia que, bajo dimensiones épicas, estará listo para conquistar los vastos territorios del Perú. Pizarro entra a formar parte de la serie de mitos históricos que alimentan la admiración de las gentes; gentes que ya conocían de sobra la magnitud de su empresa y que por eso mismo el autor no la va a dramatizar, dejando paso en las dos comedias restantes a otros dos hermanos, estos sí más necesitados de que se le recuerde al respetable las vicisitudes de sus andanzas en Indias.

De esta manera, con la presentación del potencial héroe, concluye *Todo es dar en una cosa*. Las alusiones a Francisco en las partes segunda y tercera son breves pero significativas. De acuerdo con la cronología interna que enmarca *Amazonas en las Indias*, de 1540 en adelante, todos los episodios que sustentan la fama de Pizarro como su llegada al Perú con apenas doce hombres (los trece de la fama), su posterior victoria en inferioridad numérica sobre el imperio inca, la obtención de fabulosas riquezas, la lamentable ejecución del emperador Atau-Huallpa... habían transcurrido años atrás. Francisco, que rebasaba los sesenta, ya gozaba del título de marqués otorgado por Carlos V en pago de su labor.

El acto primero se ambienta en la selva amazónica, donde Gonzalo Pizarro (el hermano de Francisco y no su padre) se ha internado en busca de canela y otras especias. Al iniciarse la comedia está peleando contra las misteriosas amazonas. Menalipe, su reina, se rinde ante la gallardía de Gonzalo y le ofrece quedarse allí para siempre sin retornar a la metrópoli. La evasiva del extremeño no puede estar más justificada:

> Llámame [a volver] la mucha edad
> del marqués, que solo y viejo,
> entre envidiosos y estraños,

necesita mi presencia,
porque mal sin mi asistencia
podrá reprimir engaños
de cudicias y ambiciones [24].

La bella amazona, que funciona en la obra como oráculo y conocedora tanto del pasado como del futuro, contesta entonces con amargura:

Ya el marqués tu hermano ... ¡Ay cielo!
No te quiero referir
tragedias que has de sentir
más que la muerte [25].

Gonzalo no capta el sentido de estas palabras, pero no se le escapa en cambio al público del siglo XVII, el cual sabía perfectamente que Francisco Pizarro murió asesinado a manos de Almagro el mozo y sus partidarios. En efecto, ello ocurrió un 26 de julio de 1541, y Gonzalo lo ignoraba por la razón obvia de que estaba internado en la selva. Pero no desaprovecha Tirso la efectividad dramática de tan luctuoso hecho, y por eso en la escena siguiente a este presagio de la amazona nos encontramos con un loco y tiránico Diego de Almagro el mozo que se jacta de su acción:

Consigo se llevó la sepultura
la pizarra mayor porque se apoyasen
pronósticos del nombre sus sucesos:
losas pizarras son, sepulten huesos.
Ya estamos libres desta [de Francisco] [26].

Pasando a *La lealtad contra la envidia*, Fernando Pizarro recibe la trágica noticia del asesinato de su hermano cuando está encarcelado en el castillo de la Mota, mientras espera que se solucione su pleito particular. Tirso aprovecha la ocasión para desplegar, en boca de Fernando, un encendido panegírico del marqués, cuya "tragedia / eternizará su nombre" [27]. Se pasa breve

24 Cf. vv. 613-19 (I, 4).

25 Cf. vv. 675-78 (I, 4).

26 Cf. vv. 747-51 (I, 5).

27 Cf. vv. 3305-06 (III, 4).

revista a su vida y se menciona el episodio conocido como el de los trece de la fama, origen de la conquista del Perú que tanto ensanchó las fronteras del sueño imperial de Carlos V, pero que supuso sobre todo la conversión a la verdadera fe de los indios "idólatras". Esta semblanza del héroe trágico se eleva a la categoría mítica merced a dos comparaciones [28]:

a) Pizarro es un nuevo Hércules o incluso más, pues si éste realizó doce trabajos portentosos, el español acometió no doce, sino infinitos "que el crédito harán dudoso / cuando historias los refieran"[29].

b) Pizarro, con doce soldados (en total forman *los trece de la fama*), puede parangonarse a Cristo con sus doce apóstoles, pues también él contribuyó de una forma decisiva en la propagación de la fe católica.

Con esta última comparación Tirso concluye sus comentarios sobre el marqués; en verdad, parece difícil urdir alguna hipérbole que la sobrepuje. Tirso puso todo su ingenio al servicio de una imagen enaltecedora del héroe; no nos está dibujando un hombre de carne y hueso, ahora es un personaje literario que se inserta en la nómina de los mitos trágicos.

II. Vélez de Guevara: *Las palabras a los reyes y gloria de los Pizarros*

Francisco y Fernando comparten el protagonismo de esta comedia, aunque este siempre queda subordinado a la altura del primero. La técnica que ensaya Vélez de Guevara difiere bastante de la que hemos apreciado en Tirso. No elude los episodios de la conquista del Perú sino que los aborda de lleno, con una buena documentación histórica que arranca de unas fuentes comunes a las de Tirso: el libro *Varones ilustres del Nuevo Mundo* de Pizarro y Orellana y la segunda parte de los *Comentarios reales* del Inca Garcilaso de la Vega. Como era de esperar, expone una visión enaltecedora de Francisco (al igual que de Fernando), pero a gran

28 Además de la evocación obvia a los también mitificados nueve héroes de la fama.

29 Cf. vv. 3328-29 (III, 4).

distancia de la dimensión mítica que vimos antes. Pizarro es un héroe de temple, puesto en relación repetidas veces con Colón y Cortés, pero es más humano, no está tan magnificado.

Las tres jornadas en que se estructura la comedia responden a tres sucesos del descubrimiento: la conquista de la isla de Puna (acto I), la de Túmbez (II) y la caída del emperador inca Atabaliba (Atau-Huallpa) con todo su poder (III).

Arranca la comedia con la firma en Panamá del tratado entre Pizarro y Almagro, por el que se comprometen a compartir los gastos de la futura campaña del Perú [30]. La relación entre ambos es amistosa, sin que el autor aluda nunca a las conocidas desavenencias que más tarde los dividieron. Emprenden la expedición y arriban a una isla (Puna) donde tienen su primer contacto con los indios. Pizarro les dirige unas primeras palabras muy significativas: "Indios, hermanos, amigos" (fol. 4v), pero estos, alterados por lo que intuyen una aparición maligna, comienzan a flechar sus arcos. Desde la nave se contesta con salvas de pólvora y tal estruendo los pone en fuga. Saltan los españoles a tierra e inician su persecución; Francisco se encuentra con Tucapela, la cacica de la isla a quien todos obedecen, y queda admirado de su belleza. Ésta lo toma por hijo del sol y no puede evitar enamorarse de él. Al separarse le exhorta así: "Encantador, / conténtate con el alma / que te dejo. No me sigas" (fol. 6v). Queda Pizarro solo y aparece en escena la figura alegórica de América, que profetiza sus triunfos en Túmbez y Cajamarca (*Jamalca* en el original), para lo cual contará con la ayuda de su hermano Fernando que llega de España.

En la segunda jornada nuestro personaje ha regresado a la corte y relata por extenso a Carlos V las posibilidades de doblegar el imperio incaico. El rey acepta sus proyectos y le facilita "navíos / y gente para tan alto / intento, aunque a un tiempo estoy / tantas guerras sustentando" (fol. 9r). Entre tanto Fernando está

30 La inexactitud de algunos datos históricos es inevitable: no se menciona el tercer firmante del documento, Hernando Luque, y en su lugar se habla de la posible integración de Fernando Pizarro; se rubrica el texto con fecha de 1534, cuando en realidad se hizo en 1526. Son, como se ve, aspectos menores que el autor altera con la libertad inherente a todo creador (está escribiendo una comedia, no un tratado de historia) a fin de construir mejor su interpretación dramatúrgica de los sucesos.

defendiendo la fortaleza de Túmbez de las hostiles incursiones indias, a la vez que de toda clase de hambres y calamidades. La situación es cada día más insostenible, pero culmina con la oportuna llegada de Francisco, que vuelve de España con refuerzos. En la última jornada este ambiente bélico y de conquista cede bastante espacio a las escenas galantes. Se produce el segundo encuentro de la india Tucapela con Francisco, quien ante el acoso amoroso que sufre tiene que rechazarla, pues es "gentil", que "a ser cristiana no sé / si hiciera algún desvarío" (fol. 13r). Queda ella despechada y celosa (antes había descubierto que el extremeño llevaba un retrato de Nuestra Señora, interpretándolo erróneamente como si se tratara de otro amor) e intenta matar a Francisco, sin conseguirlo. Su precipitada huida deja espacio para el desarrollo de las acciones guerreras: se produce, en batalla campal, la ocupación de Cajamarca y el derrocamiento de Atabaliba (Atau-Huallpa). Los dos hermanos Pizarro se distinguen por su valor. Fernando vuelve a Castilla a relatar a Carlos V las nuevas hazañas, quien, magnánimo, los colma de honores.

Francisco aparece en el global de la comedia como el protagonista más destacado, el caballero más aguerrido, pero no cobra la dimensión épica con que lo dibujó Tirso, ni hay alusión alguna a su trágico final. Además su personalidad se bifurca por otra vertiente hasta ahora desconocida; me refiero a la imagen del Pizarro galante que entre batalla y batalla tiene sus discreteos con la bella india Tucapela. Aunque no es éste el aspecto nuclear, sí se diluye un poco la visión seria que se pretende dar del personaje. Esta visión se fundamenta en tres rasgos definitorios: la religión, el servicio al rey y el uso de la mitología.

A) *La religión*: una de las constantes de la comedia es la insistencia en que el fruto máximo de la conquista será el conseguir que la fe católica se extienda por el Nuevo Mundo. Las citas que se podrían aducir son muy numerosas: "No vamos a buscar oro, / sino fama, y a ensalzar / la fe por tierra y por mar" (fol. 1v); "El glorioso templo / de la Iglesia militante / por nuevo mar dilatamos" (fol. 2r); "Por ti la fe se propague, / por ti las impíreas cumbres / de almas se pueblen" (fol. 7r); "Vengo / por mi rey a hacerte oferta / de su amistad y a enseñarte / la ley de Dios verdadera" (fol. 15r)...

B) Servicio al rey: el vasallaje debido a Carlos V y el anhelo de servirle al máximo haciendo extender sus dominios por tierras ignotas es la segunda constante vital de Francisco. Por ejemplo: "Dueño Carlos ha de ser / de estotro Antártico Mundo" (fol. 1r); "De Carlos el nombre hagamos / en las arenas eterno, / de la zona inhabitable" (fol. 2r); "Porque Carlos deba al nuestro [valor] / más que al primero Filipo, / que de España le hizo dueño "(fol. 2r); "El Pirú / ha de ser de Carlos quinto" (fol. 12r)...

C) El uso de la mitología: la heroicidad de Pizarro se resalta varias veces poniéndolo en relación con famosos mitos o héroes clásicos. Así, en dos ocasiones será un Jasón cristiano (fols. 1r y 6v), y los argonautas serán los soldados que llevaba consigo; tres veces (fols. 7r, 8r y 16r) se repite que es un nuevo Ulises; por último, se establecen símiles con Hércules, Aquiles, Pirro, Jerjes, César y Alejandro Magno.

Como se puede observar la nómina aducida es numerosa, pero su funcionalidad es unívoca; el dardo siempre va dirigido a la diana del enaltecimiento fácil y generalizante, pero no individualiza al sujeto ni le confiere especial particularidad. Citar a Ulises, César o Alejandro era tan tópico que por sí solo no define a la persona que se quiere destacar. No hay, pues, una selección apropiada de la mitología clásica como se vio en el caso de Tirso de Molina; el héroe destella con luz propia, pero no se llega a la magnitud mítica entrevista en las anteriores comedias.

III. Calderón de la Barca: *La aurora en Copacabana*.

Con esta comedia concluye, hasta donde conozco, la presencia de Francisco Pizarro en el teatro del Siglo de Oro[31]. La

---

31 E. Cotarelo, "Prólogo" a su edición de *Comedias de Tirso de Molina*, Madrid: NBAE, 9, 1907 y Guillermo Lohmann Villena, "Francisco Pizarro en el teatro clásico español", citan la existencia en la British Library de una copia manuscrita en letra moderna (¿del siglo XVIII?) de una comedia titulada *Pizarro en Copacavana y en su India triunfante España*. Está atribuida a un desconocido poeta Peynado, y lleva la signatura Add. 33.484. Es una mera refundición de la obra calderoniana, donde se repiten idénticos sucesos y personajes, además de copiar al pie de la letra escenas enteras. Su valor, por tanto, es irrelevante para nosotros.

aparición del personaje en esta obra es incidental. Sus parlamentos cubren apenas 125 versos. El tema central es la glorificación de la Virgen en su santuario de Copacabana, por cuya intercesión se lograron diversas victorias españolas, así como la conversión de muchos indios. Como define R. Rojas, es una "comedia a lo divino", una epopeya mariana [32], donde todo conduce a la apoteosis final del triunfo de la fe. El global de elementos del drama se orquestan hacia dicho núcleo, y por supuesto el caso de Pizarro es uno más.

Un puñado de españoles (*los trece de la fama* citados más arriba) llegan a las playas de Túmbez, siendo Francisco el general de la expedición. Observan la riqueza de la tierra y la calidad de sus gentes, y Pizarro estima conveniente regresar a Panamá en busca de refuerzos. Antes de llevarlo a efecto Pedro de Candía realiza su proeza de clavar una cruz en lo alto del monte, como anticipación del nuevo signo que impregnará todo el continente.

Al iniciarse el segundo acto han transcurrido bastantes años y la acción que se dramatiza es el asalto a la ciudad del Cuzco. Francisco está peleando en lo más alto de la escala y es derribado, pero invoca a la Virgen María y de nuevo se pone en pie de guerra. No teme a la muerte porque "quien invoca a María / aun de más riesgos se salva" [33]. Toman por fin la ciudad, pero después los indios la incendian y todos los españoles corren serio peligro de morir abrasados. Se produce entonces la intervención milagrosa de la Virgen que apaga el incendio y permite la victoria.

Mi lectura de los versos aludidos difiere en algunos puntos de la que en su día realizara G. Lohmann Villena, quien escribe lo siguiente: "En la primera jornada, Calderón presenta a Pizarro como un cauto y morigerado paladín, sobrepujado por la vehemencia del soldado Candía" [34]. En cambio creo que lo que se pretende destacar es que Francisco era el general de la mermada expedición, que con solo trece hombres descubría el Perú. Su consejo de regresar a Panamá en busca de refuerzos para iniciar la

---

32 Ricardo Rojas, "Prólogo" a *La aurora en Copacabana* (edición y notas de A. Pagés Larraya), Buenos Aires: Hachette 1956, p. 18.

33 Cito por la edición de Ángel Valbuena Briones, *Obras completas*. Dramas, I, Madrid: Aguilar 1959, 4ª edición, 1376.

34 G. Lohmann Villena, "Francisco Pizarro en el teatro clásico español", p. 431.

conquista no refleja en ningún caso una excesiva cautela o un carácter morigerado, sino que responde a la veracidad de los hechos históricos que Calderón leyó atentamente en los *Comentarios reales* del Inca Garcilaso [35]. El que Pedro de Candía, con su gesto de clavar la cruz en tierra americana, sobrepuje a Pizarro, no significa detrimento de éste, sino que obedece al plan general de la comedia, que no es ensalzar los episodios bélicos de la conquista sino los religiosos.

La segunda jornada, con la anécdota de la caída de Pizarro durante el asalto al Cuzco, está, al parecer del eminente crítico, "rodeada de circunstacias que mueven a risa" [36]. Pero una lectura detenida nos revela que cayó "de la escala más alta" [37], esto es, era el primero que escalaba los muros de la fortaleza, dando ejemplo de valentía a sus compañeros. Al público, buen conocedor de las prestigiosas *coronas murales* que antiguamente se concedían a los soldados que primero franqueaban una muralla enemiga, no le pasaría este detalle desapercibido. La caída fue tan grave que Almagro y Candía temieron por su vida, pero Francisco se levanta muy en sí , según reza la acotación, y exhorta a proseguir la batalla que, como es de suponer, concluye con victoria española. No acierto a ver circunstancias de risa en estos hechos, sino la prefiguración de un Francisco Pizarro aguerrido y tenaz que trata de reflejar al menos un destello del personaje real.

Con todo, hay que recordar que antes de atender a esta dimensión bélica del conquistador, Calderón incide en el plano religioso, que destaca sobre cualquier otro. Pizarro, al caer, exclama: "¡Virgen María! / Vuestra gran piedad me valga"; gracias a esta invocación salva la vida y puede proseguir el asedio:

> Y pues conserva mi vida
> para que vuelva a emplearla

---

35 Sobre las fuentes de la comedia ver la edición citada de R. Rojas y A. Pagés Larraya, así como los trabajos de G. Lohmann Villena, "Las fuentes de inspiración de una obra teatral de Calderón de la Barca sobre el Perú", *Fénix* 12 (1972) 69–73, y sobre todo el modélico artículo de César García Álvarez, "Las fuentes de *La aurora en Copacabana* de Calderón de la Barca", *Revista Chilena de Literatura* 16–17 (1980–81) 179–213. En este último estudio se demuestra cómo Calderón se basó en el relato de Garcilaso al menos en la primera jornada.

36 G. Lohmann Villena, "Francisco Pizarro en el teatro clásico español", p. 431.

37 *La aurora en Copacabana*, 1376.

en su servicio, ea, amigos,
volvamos a las escalas;
que hoy en la corte del Cuzco
hemos de entrar[38].

Tras la toma de la fortaleza poco dura el sosiego, pues los indios provocan un incendio que amenaza con abrasar a todos. Se produce entonces la aparición de Nuestra Señora de Copacabana, que baja del cielo en una nube y hace que las llamas se apaguen. Tanto Pizarro como el resto de españoles, en lo que es el momento cumbre de la comedia (hacia la mitad de la segunda jornada), prorrumpen en alabanzas y vivas a la Virgen. De aquí en adelante la acción se encamina hacia la construcción de una imagen de Nuestra Señora y la conversión de nativos; no hay más intervenciones de Pizarro, Almagro u otros conquistadores. Tal y como piensa Lohmann Villena, en palabras que suscribo por entero: "Es evidente el deseo que anima a Calderón de presentar a Pizarro más como un ferviente devoto mariano que como un guerrero. Por esta razón, pues, la personalidad de Pizarro se ofrece un poco opacada y aparece sólo en tan fugaces momentos sobre la escena" [39].

A grandes rasgos los tres autores coinciden en ofrecer la imagen de Francisco Pizarro como un héroe famoso que el público conocía a través de la leyenda. Habla y actúa como tal héroe, sin que lleguen a dramatizarse por extenso sus conquistas (Tirso y Calderón se contentan casi con aludir a ellas), ya que eran muy conocidas. Hay unos hitos que siempre se repiten, como el de *los trece de la fama* o sus dotes de mando para encabezar la conquista. Si Calderón se ciñe a una somera presentación donde destaca tanto por ser aguerrido descubridor cuanto fervoroso católico, Vélez de Guevara rememora con despacio sus hazañas ante los incas, y por su parte Tirso de Molina lo eleva sin reparo alguno a la categoría de héroe mítico capaz de alterar por sí solo la marcha de la historia.

MIGUEL ZUGASTI
Universidad de Navarra

---

38 *La aurora en Copacabana*, 1376.

39 G. Lohmann Villena, "Francisco Pizarro en el teatro clásico español", p. 431.