

La polimetría en la representación de la conquista del Perú en *Las palabras a los reyes y gloria de los Pizarros* de Luis Vélez de Guevara \*

Polymetry in the Representation of the Conquest of Peru in Luis Vélez de Guevara's *Las palabras a los reyes y gloria de los Pizarros*

---

JOSÉ ELÍAS GUTIÉRREZ MEZA

GRIETCOH-Pontificia Universidad Católica del Perú. Av. Universitaria N° 1801, San Miguel, Lima (Perú) / Universidad de Piura. Calle Coronel Inclán 120, Miraflores, Lima (Perú).

Dirección de correo electrónico: [jegutierrezm@pucep.edu.pe](mailto:jegutierrezm@pucep.edu.pe) / [elias.gutierrez@udep.edu.pe](mailto:elias.gutierrez@udep.edu.pe)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0999-9319>

Recibido: 28-1-2020. Aceptado: 18-5-2020.

Cómo citar: Gutiérrez Meza, José Elías, “La polimetría en la representación de la conquista del Perú en *Las palabras a los reyes y gloria de los Pizarros* de Luis Vélez de Guevara”, *Castilla. Estudios de Literatura* 11 (2020): 530-546.

Este artículo está sujeto a una [licencia “Creative Commons Reconocimiento-No Comercial” \(CC-BY-NC\)](#).

DOI: <https://doi.org/10.24197/cel.11.2020.530-546>

**Resumen:** *Las palabras a los reyes y gloria de los Pizarros* es una comedia de Luis Vélez de Guevara, en la que este dramaturgo del Siglo de Oro español representó la conquista del Perú por los hermanos Francisco y Hernando Pizarro. Este trabajo realiza una segmentación de esta comedia a partir de la propuesta de Marc Vitse. De este modo las tres jornadas que componen esta pieza teatral se dividen en macro y microsecuencias a partir del cambio métrico, y se examinan las relaciones entre los segmentos obtenidos.

**Palabras clave:** metro; silva; endecha; conquista del Perú; Teatro del Siglo de Oro.

**Abstract:** *Las palabras a los reyes y gloria de los Pizarros* is a *comedia* by Luis Vélez de Guevara, in which this playwright of the Spanish Golden Age represents the conquest of Peru by the brothers Francisco and Hernando Pizarro. This article does a segmentation of the play following Marc Vitse's proposal. This way the play's three acts are divided into macro and microsequences according to the metric change and the relationship of the obtained segments is examined.

**Keywords:** Metre; Silva; Endecha; Conquest of Peru; Spanish Golden Age Theatre.

---

\* Este artículo se inscribe dentro del trabajo del Grupo de Investigación y Edición de Textos Coloniales Hispanoamericanos (GRIETCOH) de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Agradezco a sus miembros la lectura y comentarios del mismo.

## INTRODUCCIÓN

Entre las características más importantes de la comedia española del siglo XVII se encuentra la polimetría; es decir, el empleo de una pluralidad de metros y estrofas en su composición, rasgo que el propio Lope de Vega declaraba en su *Arte nuevo de hacer comedias* (vv. 305-312). En los últimos años, dicha característica ha sido estudiada dentro de las investigaciones sobre la segmentación de la comedia, en las cuales se incluye la propuesta de Marc Vitse, que otorga a la polimetría la preeminencia como criterio estructurador. Dicho marco metodológico orienta el siguiente trabajo sobre la estructura de *Las palabras a los reyes y gloria de los Pizarros* de Luis Vélez de Guevara. A continuación, me referiré brevemente a la génesis de esta comedia de tema peruano. Tras exponer sucintamente los lineamentos de la propuesta segmentadora de Vitse, procederé a aplicarla en la comedia.

De acuerdo con Miguel Zugasti, esta comedia habría sido encargada como parte de la campaña llevada a cabo por Juan Fernando Pizarro, bisnieto de Francisco Pizarro, y su primo Fernando Pizarro y Orellana, para recuperar el marquesado que se había arrebatado a la familia del conquistador del Perú durante dos generaciones a causa de la rebelión de Gonzalo Pizarro. Entre 1622 y 1625 circuló un pliego suelto de dos folios en el que, además de resumir el estado de la cuestión, Juan Fernando solicitaba la restitución del título de marqués. En 1625 envió un largo memorial titulado *Discurso en que se muestra la obligación que su majestad tiene en justicia, conciencia y razón política, a cumplir y a mandar ejecutar la merced que la majestad imperial hizo a don Francisco Pizarro*, dedicado al Conde-duque de Olivares. Por su parte, su primo Fernando compuso *Varones ilustres del Nuevo Mundo* entre 1625 y 1628, nueve biografías en las que Francisco, Hernando, Gonzalo y Juan Pizarro aparecen junto y al mismo nivel de Cristóbal Colón y Hernán Cortés (Zugasti, 2004: pp. 59-62).

En lo que se refiere a las comedias encargadas para esta campaña, tres fueron compuestas por Tirso de Molina, la conocida *Trilogía de los Pizarro*, y una cuarta por Vélez de Guevara, *Las palabras a los reyes y gloria de los Pizarros*. Esta última ciertamente tenía un lugar central en la mencionada campaña, pues, mientras las comedias de Tirso llevaban a los escenarios en Extremadura las mocedades de Francisco Pizarro (me refiero a *Todo es dar en una cosa*) y las gestas de sus hermanos Hernando y Gonzalo (*La lealtad contra la envidia* y *Amazonas en las Indias*

respectivamente), la comedia de Vélez representaba frente a la corte precisamente el principal logro de los Pizarro: la conquista del imperio de los incas mediante su victoria sobre Atahualpa en Cajamarca. Se rellenaba así el hueco que la *Trilogía* tirsiana había dejado al omitir “el episodio máximo de las hazañas pizarristas” (Zugasti, 2004: p. 73). Además, la relación de esta comedia con la campaña organizada por la familia Pizarro queda demostrada por el episodio de la promesa dada al emperador Carlos V por Hernando Pizarro. Dicho episodio aparece en la biografía del mencionado conquistador incluida en *Varones ilustres*, la que recién sería publicada en 1639, y no solo es dramatizado por Vélez en su comedia, sino que da el título a la misma (Zugasti, 2004: pp. 66-72).

En la edición de la comedia de Manson y Peale, Zugasti mencionaba la falta de estudios métricos sobre las comedias de Vélez como una prolongación lógica de la falta de ediciones críticas del ecijano<sup>1</sup>, de ahí que todavía se recurriese a la *Cronología de las comedias de Lope de Vega* de Morley y Bruerton para fechar o reforzar la datación de las comedias del ecijano, ya que ambos poetas mostraban una tendencia aparentemente similar en su versificación. No obstante, advertía también que para el caso de *Las palabras a los reyes* dicha cronología no podía emplearse, pues la comedia presentaba silvas de consonantes y endechas (Zugasti, 2004: pp. 84-85). Las primeras, “el hecho más extraordinario” que según Morley y Bruerton había revelado su investigación, no aparecían en ninguna obra de Lope “con certeza auténtica” (1968: p. 139). Por su parte, la endecha italiana (es decir, heptasílabos asonantados) carecía de valor para la datación de las comedias debido a su muy reducido empleo por Lope (1968: p. 180).

Con respecto a la propuesta de Vitse (1998), esta delimita las secuencias estructurales básicas del texto cómico a partir de los cambios de metro y las jerarquiza en una estructura de dos niveles. Es decir, todo cambio de metro constituye una secuencia que, dependiendo del nivel en el que se ubique, será una macrosecuencia o una microsecuencia. El primer nivel corresponde a las macrosecuencias, que pueden ser monométricas o polimétricas; mientras que las microsecuencias, siempre monométricas, conforman el segundo nivel. La agrupación de dos o más de estas constituye las macrosecuencias polimétricas. Para los casos de secuencias extensas y dramáticamente complejas, Vitse añadió el nivel intermedio de

---

<sup>1</sup> Esta situación cambia y cambiará gracias al trabajo editorial realizado por Manson y Peale. Un ejemplo de tal cambio lo tenemos en el artículo de Daniele Crivellare (2017).

las mesosecuencias (2006; 2007) y, por su parte, Fausta Antonucci propuso el de las subsecuencias, inferior a las microsecuencias (2000: p. 63). Sin embargo, es importante mencionar que no todo cambio métrico cumple una función estructurante, sino que también se emplea, como Vitse reconoce, “tanto para la intercalación de una canción o de algún texto ‘citado’, como para alguna modificación en el tono o en el carácter de una situación dramática (por ejemplo, la inclusión de un relato en romance en una escena con apertura y cierre en redondillas)” (1998: 50). Por ello, diferenció un tipo de secuencia estructural, a la que llamó forma englobadora, que presenta incrustaciones en distinto metro, las llamadas formas englobadas. Para distinguirlas estableció dos criterios: las formas englobadas se encuentran dentro de un mismo marco métrico (criterio intermétrico), en el que también permanecen los mismos locutores (criterio interlocutivo) (Vitse, 2007: 172)<sup>2</sup>.

Por mi parte, antes he aplicado la propuesta de Vitse en la segmentación y en el estudio de las partes cantadas de *La aurora en Copacabana*, comedia de Pedro Calderón de la Barca en la que también se representa el descubrimiento y conquista del Perú. En dicha comedia, las partes cantadas corresponden a las formas englobadas (Gutiérrez Meza, 2012; 2013).

## 1. ANÁLISIS DE LA PRIMERA JORNADA

La primera jornada de *Las palabras a los reyes* destaca por una dinámica entre redondillas y romances, que solo se interrumpe al final con un segmento en silva. En el siguiente cuadro se recoge el argumento de dicha jornada, organizado en secuencias delimitadas a partir de los cambios métricos. En negritas se resaltan los espacios en los que cada secuencia se ubica:

Redondillas: 1-56	En <b>Panamá</b> , Francisco Pizarro y Diego de Almagro acuerdan conquistar el Perú.
Romance e-o: 57-141	Tras los comentarios de los soldados asistentes, se embarcan hacia el Perú.

<sup>2</sup> Para mayores detalles sobre la propuesta segmentadora de Vitse, remito a Antonucci 2007, 2010; Vitse 2010.

Redondillas: 142-173	En <b>las afueras de la capilla imperial</b> , se presenta el soldado y gracioso Galván ante Fernando Pizarro <sup>3</sup> .
Romance a-a: 174-425	Fernando cuenta a Galván que quiere entrevistarse con el Emperador para solicitarle una remuneración mejor por los servicios de su difunto padre. Pero, cuando consigue hablarle, Carlos V rechaza su solicitud. Entonces, Fernando promete que, si el Emperador le permite viajar al Nuevo Mundo, él conseguirá “para los dos de comer” (v. 300). Carlos V le toma la palabra. Inmediatamente después, Fernando y Galván parten al Nuevo Mundo.
Redondillas: 426-849	Francisco y sus soldados llegan a <b>la isla Puná</b> y son atacados por sus habitantes, a quienes ahuyentan con el disparo de un cañón. A continuación, Francisco se encuentra con Tucapela, una cacica india. Esta se siente atraída por el desconocido, pero, tras percatarse de que es solo un hombre, se aleja de él.
Romance u-e: 850-953	Aparece América, como una alegoría, que alaba a Francisco por su empresa y lo insta a conquistarla.
Silva de consonantes: 954- 979	Francisco acepta el pedido de América y promete conseguir un nuevo mundo para el Emperador.

Como se puede apreciar en el cuadro, las redondillas aparecen en los segmentos en los que se producen cambios de espacio, que mueven la acción del Nuevo al Viejo Mundo y viceversa: de Panamá nos llevan a la capilla imperial en España, y de ahí a la isla Puná frente a las costas del norte peruano. Asimismo, en cada uno de estos segmentos van apareciendo los principales personajes de la comedia: Francisco Pizarro en el primero, Fernando Pizarro y el gracioso Galván a continuación, Tucapela en el tercero. Se trata, pues, de secuencias de transición. Por su parte, los romances continúan y completan en el mismo espacio la acción iniciada en los segmentos precedentes en redondillas. Así sucede en la primera combinación de estos: la firma del acuerdo entre Pizarro y Almagro en

<sup>3</sup> Hernando Pizarro aparece en la comedia como Fernando. Análogamente, Atahualpa es llamado Atabaliba.

redondillas es seguida por un romance en el que tiene lugar la inmediata partida de la expedición.

Los siguientes segmentos en romances cumplen también esta función, pero añadiendo un carácter especular, pero invertido. Tras la presentación cómica del gracioso Galván en redondillas tiene lugar la relación seria en romance de su nuevo señor, Fernando Pizarro, así como la entrevista de este con el Emperador. Del mismo modo, tras la resistencia de los indígenas y Tupacela ante los españoles liderados por Francisco Pizarro en redondillas, la alegoría de América se entrega al conquistador en el siguiente segmento en romance. Finalmente, la silva rompe la monometría de los octosílabos de las redondillas y los romances. En este sentido, su empleo busca resaltar el momento en el que, al igual que su hermano Fernando en el segmento central en romances, Francisco Pizarro promete conquistar el Perú para el Emperador. Además, como Vern Williamsen sugirió, dicha irregularidad métrica de la silva realza auditivamente las palabras que riman (1977: pp. 884-885), de ahí que para ellas se elijan palabras clave:

Y con hechos **bizarros**  
 corónicas se harán de los **Pizarros**  
 [...]
 que Carlos por mi **mano**  
 solo ha de ser el Inga **soberano** (vv. 966-967, 978-979).

La rima *bizarros-Pizarros* subraya la valentía de toda la familia Pizarro y *mano-soberano* anuncia que será mediante Francisco (“mi mano”) que el Emperador conseguirá convertirse en el rey (“Inga”) del Perú.

A partir de lo anterior, estos siete segmentos se pueden organizar en tres macrosecuencias polimétricas (A, B y C), formadas cada una por una combinación de microsecuencias en redondillas (A<sub>1</sub>, B<sub>1</sub> y C<sub>1</sub>) y microsecuencias en romance (A<sub>2</sub>, B<sub>2</sub> y C<sub>2</sub>). Las primeras son, a su vez, secuencias de tránsito, en las que se produce un cambio de espacio que oscila entre el Nuevo y el Viejo Mundo. Asimismo, la macrosecuencia C presenta una tercera microsecuencia (C<sub>3</sub>) en silva:

Macrosecuencia A	Microsecuencia A <sub>1</sub>	Redondillas: 1-56	Panamá
	Microsecuencia A <sub>2</sub>	Romance e-o: 57-141	
Macrosecuencia B	Microsecuencia B <sub>1</sub>	Redondillas: 142-173	Afueras de la capilla imperial
	Microsecuencia B <sub>2</sub>	Romance a-a: 174- 425	
Macrosecuencia C	Microsecuencia C <sub>1</sub>	Redondillas: 426-849	Isla Puná
	Microsecuencia C <sub>2</sub>	Romance u-e: 850- 953	
	Microsecuencia C <sub>3</sub>	Silva: 954- 979	

## 2. ANÁLISIS DE LA SEGUNDA JORNADA

Romance a-o: 980-1261	En <b>la corte en España</b> , Francisco Pizarro informa a Carlos V de lo avanzado en la conquista del Perú.
Redondillas: 1262-1533	En <b>el fuerte español en Tumbes</b> , Fernando sofoca un motín. Cuando escucha los gritos de ayuda de Tucapela, Fernando la rescata de morir ahogada en el mar.
Endecha: 1534-1717	Tucapela cuenta lo afectada que había quedado tras su encuentro con el “Español” (Francisco) y que, después, había terminado en el mar por huir de los caribes. Cuando el soldado Mesa avisa que estos han capturado a Galván y Trujillo, la cacica se ofrece a guiar a los españoles.
Redondillas: 1718-1797	En <b>una isla</b> , los caníbales caribes se disponen a comer a Galván y Trujillo.
Romance i-o: 1798-1829	Fernando aparece y los libera. Al final, aparece también su hermano Francisco con los refuerzos esperados.

Con un romance, identificado en el *Arte nuevo* de Lope con las relaciones (v. 309), comienza la segunda jornada. El centro del segmento

inicial es la relación que Francisco Pizarro pronuncia ante Carlos V. Es también el único segmento que en esta jornada tiene lugar en el Viejo Mundo. Por su parte, los segmentos en redondillas siguen actuando en esta jornada como segmentos de transición: el primero (vv. 1262-1533) nos traslada al fuerte español en Tumbes y el segundo (vv. 1718-1797) a la isla de los caribes. Ambos son seguidos por segmentos en los que se continúa y completa la acción anterior en el mismo espacio. Sin embargo, si bien en el segundo caso se recurre al romance (1798-1829), en el anterior se emplean una endecha (1534-1717).

Sobre la endecha, Morley y Bruerton comentaban que, vinculadas a asuntos luctuosos, aparecían en Lope “asociadas generalmente a un sentimiento lírico, si no elegíaco” (1968: p. 180)<sup>4</sup>. A propósito de su etimología, Covarrubias conjeturaba en su *Tesoro*: “Pudo haberse dicho de *in et dicta, quasi non perfecte dicta verba*, por cuanto los que lloran los muertos, alterados de la pasión y del sentimiento, dejan de proferir algunas palabras y se las comen, y no se entiende distinta y enteramente lo que dice”<sup>5</sup>. Dicha alteración (obviamente sin llegar al grado de volver intermitente su discurso) caracteriza el estado de Tucapela, quien muy afectada relata sus recientes peripecias cercanas a la muerte: primero, su encuentro con Francisco, quien la dejó, en clave amorosa, sin vida y sin alma (vv. 1602-1604); luego, con los caribes, quienes la capturaron para saciar su hambre de carne humana; tercero, con la tormenta que, si bien providencialmente la liberó de sus captores, estuvo a punto de terminar con ella, dejándola “por muerta” (v. 1663) en las playas de Tumbes.

En esta jornada se mantiene la función especular notada en la jornada anterior, pues se contrasta el mundo español con el indígena, así como lo cómico con lo serio. En el segmento inicial en redondillas se muestra el mundo español, donde el heroico Fernando Pizarro sofoca un motín y salva a Tucapela; mientras que en la endecha siguiente el centro es el mundo indígena debido a la relación de la cacica, en la que esta se reconoce

<sup>4</sup> Buen ejemplo de esto son las endechas de *El caballero de Olmedo* (vv. 1610-1659).

<sup>5</sup> En el *Diccionario de Autoridades* se recogen dos acepciones que, siguiendo la doble orientación “lingüístico-etimológica por una parte, literaria por otra” de esta obra (Ly, 2004: pp. 277-278) define la endecha como “canción” y como “género de metro”, pero en ambos casos manteniendo su relación con asuntos fúnebres. El nombre “endecha” se desplazó desde el género (cualquier poema de duelo) a la forma métrica (romancillo heptasílabo) (Paraíso, 2000: p. 162). Sin embargo, a diferencia de la elegía, de versos desiguales, la endecha se caracterizó por su regularidad métrica (Diez Echarri, 1970: pp. 211-212).



afectada por su encuentro con Francisco y, asimismo, expone la barbarie de los caribes caníbales. Lo mismo sucede en la otra pareja de segmentos. Debido a las bromas de Galván, el segmento en redondillas en el que aparecen los dos prisioneros españoles a merced de sus captores caníbales se convierte, como ya notó la crítica, en una escena cómica y entremesil (Urzáiz Tortajada, 2001: p. 202; Zugasti, 2009: p. 69), la cual es seguida por un romance en el que se recupera el tono serio y heroico, con la intervención de Fernando Pizarro, quien hace huir a los bárbaros, y la aparición hacia el final de su hermano Francisco.

A partir de lo anterior, los cinco segmentos de esta jornada se pueden organizar en tres macrosecuencias: una monométrica (D) y dos polimétricas (E y F), formadas cada una por una combinación de microsecuencias de tránsito en redondillas ( $E_1$  y  $F_1$ ) con microsecuencias en romance ( $E_2$ ) y en endecha ( $F_2$ ).

Macrosecuencia D		Romance a-o: 980-1261	Corte en España
Macrosecuencia E	Microsecuencia $E_1$	Redondillas: 1262-1533	Fuerte en Tumbes
	Microsecuencia $E_2$	Endechas: 1534-1717	
Macrosecuencia F	Microsecuencia $F_1$	Redondillas: 1718-1797	Una isla
	Microsecuencia $F_2$	Romance i-o: 1798-1829	

### 3. ANÁLISIS DE LA TERCERA JORNADA

Silva de consonantes: 1830-1913	En <b>el palacio de Jamalca</b> , el inca Atabaliba cuenta a sus esposas el sueño que tuvo, en el que Cristo se manifestó.
Romance ó: 1914-1938	Unas voces anuncian a Atabaliba la llegada de Carlos V, pero el inca se rehúsa a creerles.

Décimas: 1939-2038	En <b>las afueras de Jamalca</b> , Tucapela sigue muy enamorada de Francisco. No solo la cacica se le ofrece, sino que llega a meter su mano debajo de la ropilla del conquistador y acaricia su pecho. Francisco se controla y aleja del lugar.
Romance e-a: 2039-2422	Francisco deja a Tucapela un retrato de la Virgen. A pesar de la explicación de Fernando, ella piensa que se trata de la mujer que Francisco ama. Celosa, recoge un arcabuz sin carga y, tras disparar dentro de la tienda a Francisco, escapa. Este, ileso, ordena que se preparen para enfrentarse a las tropas incas que se acercan. Con Tucapela incorporada al bando de Atabaliba se inicia la batalla entre incas y españoles, que acaba con la captura del inca. Aparecen los emperadores en <b>la corte en España</b> .
Romance e-e: 2423-2497	Fernando presenta a Tucapela y al inca ante Carlos V, a quien entrega los tesoros y las tierras conquistados.
Romance a-o: 2498-2518	Carlos V premia a los conquistadores, dándoles regalos y títulos nobiliarios. Tucapela, junto con otros caciques, solicita ser bautizada.

A primera vista la última jornada parece discontinuar la combinación de redondillas y romances de las jornadas anteriores. Sin embargo, dicha dinámica se mantiene en los cuatro primeros segmentos, solo que las redondillas son reemplazadas como segmentos de transición por la silva y las décimas respectivamente. Así, el primer segmento en silva nos traslada al palacio de Atabaliba en Jamalca (o Cajamarca), mientras que las décimas siguientes nos llevan a las afueras de dicha ciudad, donde se encuentran Francisco y Tucapela. La elección de estos metros es consecuente con la situación que se desarrolla: las décimas, asociadas en el *Arte nuevo* con las quejas (v. 307), son el perfecto fondo para los insistentes asedios de la enamorada Tucapela a Francisco. Por su parte, la silva, por su combinación de heptasílabos y endecasílabos, transmite cierta sensación de inestabilidad, de ahí que sea adecuada para acompañar la turbación de Atabaliba. El inicio de esta jornada, el inca aparece muy

afectado, solicitando a gritos la presencia de sus esposas<sup>6</sup>. Las palabras que riman, como en la silva de la primera jornada, son palabras claves:

inga, o rey, **parecía**  
 de mayor soberana **monarquía**,  
 hollador de **luceros**,  
 aunque en carnes atado a dos **maderos**  
 [...]  
 herido el cuerpo **hermoso**,  
 estaba de la muerte **victorioso** (vv. 1850-1853, 1862-1863)

Atabaliba reconoce en Cristo visos de un reino superior (*parecía-monarquía*). Como Él es el verdadero sol, está por encima de cualquier otro astro y, a pesar de estar crucificado (*luceros-maderos*), su cuerpo se mantiene perfecto y se impone sobre la muerte (*hermoso-victorioso*).

Las respectivas acciones de estos segmentos en silva y décimas continúan su desarrollo en los romances siguientes. En el primero, se mantiene la relación especular de las anteriores jornadas. Tras el segmento en silva, centrado en el pagano Atabaliba y sus esposas, en el segmento en romance se escuchan unas voces que anuncian la llegada al Perú del verdadero Sol, gracias a los emperadores Carlos e Isabel. El mismo inca, a pesar de su confusión, las reconoce como voces celestiales.

En cambio, en el segundo romance no solo se descontinúa esta función especular, sino también se produce otra importante variación. Tras la partida de Francisco, en dicho romance Tucapela le dispara y huye sin darse cuenta de que su intento de matar al conquistador ha fallado. A continuación, se avistan las tropas incas y, tras la incorporación de la desairada cacica en el bando del inca, tiene lugar la batalla entre los dos ejércitos, la cual culmina con la captura de Atabaliba. No solo todo este enfrentamiento se produce sin cambiar el romance, sino que, rompiendo la dinámica que se había repetido en las anteriores jornadas de recurrir a un cambio de metro (es decir, a una secuencia de transición) para los cambios espaciales, en este mismo segmento sin producirse un cambio métrico la acción se desplaza del Perú a la corte de Carlos V en España. Lo único que varía, pero después de este cambio espacial, es la asonancia del romance: en el penúltimo segmento, con romances de asonancia e-e, un triunfante

---

<sup>6</sup> En silva se inicia *La vida es sueño* de Calderón, con Rosaura alterada tras haber caído del caballo. Sobre la silva en Calderón, además del citado artículo de Williamsen, remito a Fernández Guillermo, 2008.

Fernando se presenta ante el Emperador habiendo cumplido con la palabra empeñada a este; a continuación, con romances de asonancia a-o, Carlos V lo premia por sus acciones. Por ello, si bien el cambio de asonancia del romance puede segmentar la comedia, aquí creo que se trata de un cambio más tonal que estructural. Es decir, los segmentos en romances con los que acaba la comedia no son tres secuencias, sino solo una. Para afirmar esto me apoyo en los criterios propuestos por el mismo Vitse para determinar cuando el cambio métrico tiene una función estructurante. No solo se cumple el criterio intermétrico (se mantiene el romance, aunque con diferentes asonancias), sino también el criterio interlocutivo (antes del primer cambio de asonancia, en la acotación del v. 2386, aparecen los emperadores en su corte, quienes se mantienen sobre la escena hasta el final de la comedia).

A partir de lo anterior, los cuatro segmentos de esta jornada se pueden organizar en dos macrosecuencias polimétricas: G y H. La primera continúa con la combinación de secuencias de tránsito ( $G_1$ , en este caso en silva) y romances ( $G_2$ ). En cambio, la segunda macrosecuencia, formada por  $H_1$  (décimas) y  $H_2$  (romance), si bien parece también extender dicha combinación, en verdad, la discontinúa, pues el cambio de metro deja de acompañar al cambio espacial como había sucedido en las jornadas precedentes:

Macrosecuencia G	Microsecuencia $G_1$	Silva: 1830-1913	Palacio del inca en Jamalca
	Microsecuencia $G_2$	Romances ó: 1914- 1938	
Macrosecuencia H	Microsecuencia $H_1$	Décimas: 1939-2038	Afueras de Jamalca, Corte en España
	Microsecuencia $H_2$	Romances: 2039- 2518	

## CONCLUSIONES

Como he tratado de mostrar al segmentar esta comedia de Vélez siguiendo la propuesta de Vitse, se nota una clara tendencia a que los segmentos obtenidos se organicen en parejas. En el primer segmento de estas combinaciones, segmento de transición como lo he llamado (en redondillas en las dos primeras jornadas; en silva y décimas en la tercera),

se desplaza la acción espacialmente. En el segmento siguiente, si bien se continúa la acción iniciada en el segmento anterior, lo hace como una suerte de espejo invertido: si en el segmento de transición se plantea una situación cómica (como sucede en las microsecuencias B<sub>1</sub> y F<sub>1</sub>), en el siguiente se propone otra más seria y heroica (microsecuencias B<sub>2</sub> y F<sub>2</sub>). Del mismo modo, si en el segmento de transición el centro es el mundo de los conquistadores, en el siguiente se enfoca en el mundo de los incas (microsecuencias E<sub>1</sub> y E<sub>2</sub>) o viceversa (microsecuencias C<sub>1</sub> y C<sub>2</sub>, G<sub>1</sub> y G<sub>2</sub>). La combinación de tales secuencias reúne así lo cómico con lo serio (característica esencial de la comedia nueva) y el mundo pagano indígena con el cristiano español.

Daniele Crivellari se había percatado de un esquema recurrente entre las redondillas y los romances en *A lo que obliga el ser rey*: “donde a un primer momento en el que se plantea un problema a nivel amoroso, marcado especialmente por los celos, sigue otro en el que hay un avance en la acción, que hace menguar o aumentar estos celos” (2017). Tal esquema también aparece en *Las palabras a los reyes*, pero con algunas diferencias: no aparece limitado al tema amoroso ni al binomio redondilla-romance, puesto que el romance aparece combinado con otros metros: silva-romance, décimas-romance o redondilla-endecha.

Sobre las silvas es importante añadir que las microsecuencias C<sub>3</sub> y G<sub>1</sub> constituyen un “paralelismo de correspondencia”:

series de escenas paralelas, que, además de impulsar la acción de la comedia, van concretando, en un determinado metro, hechos decisivos para la trama, lo que aporta coherencia a la estructura dramática. Estos paralelismos van recordando diversos contextos dentro de una misma obra, anudando así cabos sueltos mediante conexiones. Los metros conectivos relacionan actitudes y acciones de los personajes, contribuyen a perfilar sus características y establecen la articulación métrico-dramática de la obra (Fernández Guillermo, 1998: p. 111).

Las dos silvas, dispuestas en posiciones contrarias pero complementarias de la comedia (el final de la jornada inicial y el principio de la última jornada), son protagonizadas por los líderes de los bandos enfrentados en el Perú (el español Francisco Pizarro y el inca Atabaliba), quienes aparecen en estados marcadamente opuestos (el primero está seguro y resuelto a conquistar el imperio de los incas; el segundo, alterado por la visión de Cristo, tiene que ser tranquilizado y animado por sus

esposas). Asimismo, ambas silvas están conectadas por una relación de causa y efecto: lo que Pizarro anunció en la primera silva aparece llegando a su culminación gracias al aval divino en la última silva.

Los romances cumplen también su uso tradicional, es decir, acompañan las relaciones, como sucede en la microsecuencia B<sub>2</sub> y la macrosecuencia D. No obstante, no se trata de una función exclusiva, pues en la microsecuencia E<sub>2</sub>, que corresponde a la relación de Tucapela, se recurre a la endecha. Decidir entre el romance y la endecha (además de las razones antes mencionadas sobre este último metro) en tales casos buscaría marcar la diferente categoría tanto de los personajes como de los espacios: mientras en B<sub>2</sub> y D son los conquistadores Fernando y Francisco Pizarro quienes se encargan respectivamente de tales relaciones en la corte imperial, la endecha en E<sub>2</sub> corresponde al relato de un personaje indígena en el otro lado del Atlántico. Así mediante el metro se distinguen los dos mundos enfrentados, el español y el inca, lo que solo cambiará al final de la comedia.

Tales mundos, que en las secuencias anteriores a la macrosecuencia H, habían aparecido en diferentes metros, terminan reunidos en los romances de la microsecuencia H<sub>2</sub>. Esta alteración está en consonancia con la representación que la comedia de Vélez propone de los espacios del Viejo y el Nuevo Mundo y de su importancia para el Emperador hacia el final de *Las palabras de los reyes*. A lo largo de las dos primeras jornadas, Carlos V aparece principalmente preocupado por sus asuntos europeos y solo brevemente dirige su atención al Nuevo Mundo en sus entrevistas con los hermanos Pizarro. Al final de la comedia, no solo la mirada del Emperador se enfoca en el triunfo de los Pizarro y el cumplimiento de su palabra, sino que el Viejo y el Nuevo Mundo, el Perú y España, se funden en la microsecuencia H<sub>2</sub>. Gracias a dichos hermanos, la distancia entre el vencido imperio de los incas y la corte imperial desaparece, pues aquel es incorporado por ellos al imperio de Carlos V.

## BIBLIOGRAFÍA

Antonucci, Fausta (2000): “Sobre construcción y sentido de *La dama duende* de Calderón”, *Rivista di filologia e letterature ispaniche*, 3, pp. 61-93.

Antonucci, Fausta (ed.) (2007), *Métrica y estructura dramática en el teatro de Lope de Vega*, Kassel, Reichenberger.

Antonucci, Fausta (2010): “La segmentación métrica, estado actual de la cuestión”, *Teatro de palabras*, 4, pp. 77-97.

Calderón de la Barca, Pedro (2018): *La aurora en Copacabana (una comedia sobre el Perú)*, ed. José Elías Gutiérrez Meza, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert.

Covarrubias Horozco, Sebastián de (2005), *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. Ignacio Arellano y Rafael Zafra, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert.

Crivellari, Daniele (2017), “Sobre el romance en las comedias de privanza de Luis Vélez: algunas reflexiones y unas propuestas”, *Criticón*, 129, en <http://journals.openedition.org/criticon/3348> (fecha de consulta: 22/01/2020)

Diez Echarri, Emiliano (1970), *Teorías métricas del Siglo de Oro*, Madrid, CSIC.

Fernández Guillermo, Leonor (1998), “Aproximaciones a la versificación en la comedia de Lope de Vega (1611-1615)”, en Ysla Campbell (ed.), *El escritor y la escena VI: Estudios sobre teatro español y novohispano de los Siglos de Oro*, Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, pp. 109-115.

Fernández Guillermo, Leonor (2008), “La silva: forma métrica clave en la obra dramática de Calderón”, *Anuario calderoniano*, 1, 2008, pp. 105-126.

Gutiérrez Meza, José Elías (2012), “La polimetría en la representación de la conquista y evangelización del Perú en *La aurora en Copacabana* de Calderón”, *Iberoromania*, 75/76, 2012, pp. 172-186.

Gutiérrez Meza, José Elías (2013), “El canto en la representación de la conquista y evangelización del Perú en *La aurora en Copacabana* de Calderón”, *Romanistisches Jahrbuch*, 64, 1, 2013, pp. 301-312.

- Ly, Nadine, (2004), “La poética de un diccionario: *Autoridades*”, *Bulletin Hispanique*, 106, 1, pp. 253-316.
- Morley, S. Griswold y Courtney Bruerton (1968), *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos.
- Paraíso, Isabel (2000), *La métrica española en su contexto románico*, Madrid, Arco/Libros.
- Urzáiz Tortajada, Héctor (2001), “La imagen de las Indias en el teatro breve del Siglo de Oro”, *Teatro. Revista de Estudios Teatrales*, 15, pp. 199-225.
- Vega Carpio, Lope de (2000), *El caballero de Olmedo*, ed. Francisco Rico, Madrid, Cátedra.
- Vega Carpio, Lope de (2011), *Arte nuevo de hacer comedias*, ed. Evangelina Rodríguez, Barcelona, Castalia.
- Vélez de Guevara, Luis (2004), *Las palabras a los reyes y gloria de los Pizarros*, ed. William R. Manson y C. George Peale, Newark, Delaware, Juan de la Cuesta.
- Vitse, Marc (1998), “Polimetría y estructuras dramáticas en la comedia de corral del siglo XVII: el ejemplo de *El burlador de Sevilla*”, en Ysla Campbell (ed.), *El escritor y la escena VI. Estudios sobre teatro español y novohispano de los Siglos de Oro*, Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, pp. 45-63.
- Vitse, Marc (2006), “Métrica y estructura dramática en *El gran teatro del mundo*”, en Ignacio Arellano y Enrica Cancelliere (ed.), *La dramaturgia de Calderón: técnicas y estructuras. Homenaje a Jesús Sepúlveda*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, pp. 609-624.
- Vitse, Marc (2007), “Polimetría y estructuras dramáticas en la comedia de corral del siglo XVII: nueva reflexión sobre las formas englobadas (el caso de *Peribáñez*)”, en Fausta Antonucci (ed.), *Métrica y estructura*



*dramática en el teatro de Lope de Vega*, Kassel, Reichenberger, pp. 169-205.

Vitse, Marc (2010), “*Partienda est comœdia*: la segmentación frente a sí misma”, *Teatro de palabras*, 4, pp. 19-75.

Williamsen, Vern, “La función estructural del verso en la comedia del Siglo de Oro”, en François Lopez, Joseph Perez, Noël Salomon y Maxime Chevalier (dir.), *Actas del Quinto Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Bordeaux, Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos, Université de Bordeaux III, 1977, pp. 883-891.

Zugasti, Miguel (2004), “Observaciones preliminares y notas bibliográficas”, en Luis Vélez de Guevara, *Las palabras a los reyes y gloria de los Pizarros*, ed. William R. Manson y C. George Peale, Newark, Delaware, Juan de la Cuesta, pp. 49-86.

Zugasti, Miguel (2009), “Visión de América y de la conquista del Perú en *Las palabras a los reyes y gloria de los Pizarros* de Luis Vélez de Guevara”, en *Écija, ciudad barroca*, Écija, Ayuntamiento de Écija, pp. 43-89.