

# *Sentido y fuentes de la canción de Bocángel* Al caso de Apeles en La lira de las Musas

BIENVENIDO MORROS MESTRES

*Para Lucía Cátedra,  
en la misma medida que a sus padres, Pedro y Modesta*

## RESUMEN

El presente trabajo estudia una conocida canción de Bocángel a partir de las manifestaciones tanto artísticas como literarias anteriores sobre el episodio entre Alejandro, Apeles y Campaspe; gracias a las recreaciones de Lope de Vega o a las de Calderón, o las de Torcuato Tasso, o las pictóricas de Giorgio Vasari o Francesco Morandini, se pueden sugerir interpretaciones bastante coherentes para unos versos tremendamente difíciles del poeta madrileño: incluso las técnicas en pintura pueden aportar algún dato interesante al respecto. En cuanto al episodio en sí, Bocángel ofrece una versión en consonancia con temas bastante gratos a los poetas de su tiempo, como el de la mujer que, convertida en una nueva Narciso, acaba enamorándose de sí misma.

**Palabras clave:** Literatura y pintura del siglo de oro, comedia, canción, Alejandro, Apeles y Campaspe, medicina, enfermedad de amor, narcisismo, mitología, arte.

## SUMMARY

This work studies a well-known Bocángel's canción from the artistic expressions to the previous literary one about the episode between Alexander, Apelles and Campaspe; thanks to the recreations by Lope de Vega or Calderon, or Torcuato Tasso, or the paintings by Giorgio Vasari or Francesco Morandini, we can suggest some quite logical interpretations for some extremely difficult verses by the poet from Madrid: even the techniques in painting can bring forward a piece of interesting information about it. As for the episode in itself, Bocángel offers a version in keeping with quite pleasing topics to his contemporary Poets, for example, the one about the woman who, turned into new narcissus, finally falls in love with herself.

**Key Words:** Literature and painting of Golden Age, comedy, canción, Alexander, apelles and Campaspe, Medicine, lovesick, narcissism, mythology, art.

*Origen de la anécdota de Apeles y Campaspe. Primeras referencias*

«Nada más bello que lo que nunca he tenido», cantaba un trovador de nuestro siglo hacia el año 81 (en el que había acaparado todas las listas de éxito con la balada a la que pretenecce este pasaje), ofreciendo la caracterización más precisa del enfermo de amor, quien, por supuesto, tendía a magnificar la belleza de la mujer de la que se había enamorado por un mal funcionamiento de la *virtus estimativa* o *cogitativa*, al juzgar el objeto sensible dotado de una belleza que nunca antes había percibido; y el paciente sentía esa belleza más inmarcesible, más profundamente íntima y arraigada en el alma cuanto más lejos estaba de poseerla: en semejante tesitura, el amante creía que la suya se trataba de una mujer mucho mejor, más noble y más apetecible —desde el punto de vista sexual— que todas las otras que había conocido, «Unde credit aliquam esse meliorem et nobiliorem et magis appetendam omnibus aliis» ('de donde ha creído que una mujer es mejor, más noble y más apetecible que todas las demás'); y, si la amada no se rendía, el candidato a enfermo se convertía en una suerte de obseso en que progresivamente más pensaba en ella cuanto más se le resistía y, por tanto, cuanto más la deseaba: por una alteración fisiológica, la había retenido en el cerebro, de donde era incapaz de desterrarla, al perpetuarse el desequilibrio de los humores, a causa de la acumulación de materia *peccans* (origen de la *complexio venerea* de la que habla Arnau de Villanova en el *De parte operativa*<sup>1</sup>), solo liberada gracias al coito: «Causae antecedentes dispositiones corporis inclinantes ad talem concupiscentiam propter aliquam utilitate siue necessitate, sicut est inter virum et mulierem complexio venerea vel humiditas titillans in organis generationis et sic de alijs» ('Las causas antecedentes inclinan las disposiciones del cuerpo a la tal concupiscencia por motivo de alguna utilidad o necesidad, como lo es la complexión venérea entre el varón y la hembra o la humedad que provoca la excitación en los órganos de la generación y así sobre otros'). Al hilo de las explicaciones más o menos científicas de la enfermedad de amor, los médicos-filósofos y los historiadores introdujeron ejemplos para ilustrar cada uno de sus puntos: Hipócrates, Erasístrato, Galeno se habían arrogado (y así lo habían transmitido Appiano, Plutarco o Valerio Máximo) y habían ofrecido todo tipo de detalles sobre su habilidad y su sabiduría para diagnosticar un caso de enfermedad de amor, tras un pormenorizado examen clínico, en que no habían contado con la colaboración de sus pacientes (al revés que Diógenes, como veremos, en *Darlo todo y no dar nada* de Calderón de la Barca), a la vez que habían —no en todos los casos— puesto de manifiesto el amor que un padre profesada ante un hijo, al renunciar el primero a la mujer que amaba no tan sólo para complacer los deseos del segundo, sino para arrebatarlo de las manos de la muerte que se presumía inminente<sup>2</sup>; y,

<sup>1</sup> *Opera omnia*, fol. 278 C-D.

<sup>2</sup> Véase ahora Bienvenido Morros, «La difusión de un diagnóstico de amor desde la antigüedad a la época moderna», *Boletín de la Real Academia Española*, LXXIX (1999), pp. 93-150; entre los

en semejante dirección, aunque perteneciente a otro ejemplo, con protagonistas diferentes, un biólogo, según veremos, y no un médico ni un historiador —ni mucho menos Quinto Curcio, como ha creído erróneamente Trevor J. Dadson—, atribuyó a Alejandro una anécdota a la medida de una propiedad que lo había hecho proverbialmente célebre y que aparecía —en un segundo plano— en la otra historia: su generosidad; y, en ese sentido, como preocupado por los suyos, el rey macedónico había decidido conceder a su pintor favorito una de sus damas —no necesariamente odalisca— de la que éste se había enamorado en términos que la posteridad ha ido perfilando con rasgos cada vez más novelescos y dramáticos.

Si los historiadores y filósofos habían ponderado —con cierta unanimidad— la frugalidad y la temperanza de Alejandro, a pesar de las dos (Roxana y

---

casos que estudiaba allí, pasé por alto el de Caricles, hijo de Policles, recogido en las *Cartas eróticas* de Aristéneto (ed. Rafael J. Gallé Cejudo (Madrid: Ediciones Clásicas, 1999), pp. 181-185): en ella Caricles cae enfermo por el deseo que experimenta hacia la concubina de su padre, quien, alarmado por el estado de salud de su hijo, manda llamar al médico, Panacio (en griego ‘el que cura todos los males’); y, tras una primera observación clínica, tomando el pulso del enfermo y exhibiendo una circunspección propia de su categoría, el médico no advirtió en Caricles ninguna enfermedad conocida; y, solo por azar, como imagina Galeno que debió ocurrirle a Erasístrato, descubrió e identificó la enfermedad, si bien, en una actitud moderada, decidió por el momento guardar silencio: se percató de la alteración del pulso y del rostro del paciente al pasar por allí la mencionada concubina («Pero al pasar casualmente su deseada por delante del joven, incesante su pulso saltaba sin concierto, su mirada parecía turbada, y en absoluto se encontraba mejor su rostro que su muñeca», p. 182); por ello, resolvió permanecer junto al enfermo al tiempo que ordenó el desfile por delante de él de todas las mujeres de la casa, no en grupos, sino de una en una; y, mientras pasaban todas las mujeres, Panacio ajustó sus dedos a la muñeca de Calicles, cuya vena sólo sufrió un cambio de ritmo espectacular ante la presencia de la concubina de su padre. El médico, que pudo de esta manera confirmar su diagnóstico, se marchó a su casa, con la excusa de haber de preparar unos fármacos para la curación del enfermo y con la promesa de regresar con ellos al día siguiente. Al presentarse de nuevo Panacio ante Policles adoptó la misma estrategia que Erasístrato con Seleuco en las versiones de Appiano y Plutarco: dejó creer al padre que su hijo se había enamorado de su mujer, y de forma astuta confiesa tener celos de él, al considerarlo «un adúltero amenazante» (p. 184); y, entonces, concibe la artimaña de plantear una suposición, en la que invita a Policles a exhibir la misma aquiescencia y comprensión si hubiera de entregar a Caricles a su propia concubina; y, al obtener una respuesta categóricamente afirmativa, convencido de haberle preparado para la revelación de la verdad, le confiesa que Caricles se ha enamorado de su concubina; y Policles, a diferencia de Seleuco, no sabe a que atenerse, en la tesitura de elegir el menor entre los dos males que se le ofrecen (p. 185). En *El Marqués de Mantua* de Lope de Vega, Galalón incita a Carloto —hijo del emperador Carlomagno— a matar a Valdovinos para poder gozar de su mujer Sevilla, amparándose en el comportamiento de Seleuco: «Por lo que un médico dijo,/ que a un enfermo vino a ver,/ dio Seleuco a su mujer/ a su enamorado hijo» (*Obras de Lope de Vega. Crónicas y leyendas de España. Comedias novelescas*, ed. Marcelino Menéndez y Pelayo (Madrid: Real Academia Española), vol. XIII, 1902, p. 305a); y sin embargo Carlomagno —a instancias de Marqués, tío de Valdovinos— imparte justicia, decretando la ejecución de su hijo, sin dejarse influir por los sentimientos piadosos. De alguna manera, el episodio de Alejandro Magno y su pintor Apeles acabó compartiendo muchos de los rasgos del de Seleuco y Antíoco, especialmente en la comedia de Calderón, en la que el emperador —a diferencia, por ejemplo, de la canción de Bocángel— precisa de la ayuda filosófica para escudriñar los males que de repente empieza a padecer Apeles. Por añadidura, Alejandro, al igual que Policles, acaba entregando su concubina a la persona por la que siente un especial aprecio y por quien arriesgaría su reino.

Parisátide) o tres mujeres que le adjudicaron (las dos mencionadas más Barsine o Estatira, la hija del rey Darío), un biólogo, por su parte, se inventó la existencia de una concubina (poco verosímil en persona poco dada a los placeres carnales), además del amor que el emperador le acabó profesando como testimonio de su liberalidad, al entregarla a su pintor en una acción que debía granjearle mayor popularidad y una fama que de ningún modo necesitaba ganarse (porque ya se la habían otorgado sus biógrafos más importantes). Plinio, sin duda, debió conocer el comportamiento de Alejandro para con la hija de Darío<sup>3</sup>, de la que todos los historiadores destacan su especial belleza, y en ese empeño que el rey macedónico puso en superar sus propias pasiones —ante la tentación de Barsine, con quien, lejos de regalarla a nadie, acabó casándose— el biólogo pudo haber forjado su amor por una dama que, según Eliano, había nacido en Larisa, una pequeña villa de Tesalia. Plutarco, sin embargo, omitió cualquier referencia a esta historia, que, si bien por una parte habría menoscabado la fama de su personaje (la admisión de concubinas bajo su servicio no habría encajado con el perfil de quien gustaba ejercer un dominio de sí mismo al no conocer ninguna otra mujer antes de casarse por primera vez<sup>4</sup>), por otra habría contribuido a ensalzarla como varón que en cualquier momento podía zafarse de pasiones que él mismo había inventado; y, en ese sentido, negó categóricamente las relaciones sexuales que el caudillo macedonio tuvo con la reina de las amazonas, Talestris, quien, admirado de su porte, se propuso tener hijos con Alejandro y se aplicó a ello durante trece días<sup>5</sup>. Sin embargo, en esa caracterización del héroe macedónico, Plutarco había introducido una excepción, seguramente fruto de una confusión: Alejandro había tenido relaciones sexuales con una de sus prisioneras, Barsine, viuda de Memnón e hija de Artabazo; pero, según las fuentes más fiables, Barsine fue la hija de Darío, más conocida como Estatira<sup>6</sup>. Por ese camino, Claudio Eliano se mostró cauto al precisar que Apeles había amado de

<sup>3</sup> A ese propósito, Baldassare Castiglione se hace eco de la continencia de Alejandro, quien respetó y trató con gran humanidad a la mujer y a los dos hijas de Darío: «contentarme he de remitiros solamente a la continencia de dos grandes hombres y mozos y llenos de victorias frescas de entonces, con las cuales suelen tomar mucha licencia y enloquecerse hasta los hombres bajos. Del uno es la que usó el Gran Alexandre con la mujer e hijas hermosísimas de Darío, enemigo y vencido» (*El cortesano*, vers. catalana por Juan Boscán (Madrid: Cátedra, 1994), p. 395).

<sup>4</sup> Algún historiador describe a Alejandro entregado a los placeres y rodeado por concubinas, en un intento de emular la costumbres extranjeras (especialmente persas), olvidando las macedonias: «Pero tan pronto como el espíritu de Alejandro se vio libre de la amenaza de las preocupaciones... cayó víctima de los placeres...: banquetes iniciados antes de la hora habitual, placer inmoderado tanto de beber como de trasnochar, jugos y tropas de concubinas» (Quinto Curcio: *Historia de Alejandro Magno*, vers. castellana por Francisco Pejenaute Rubio (Madrid: Gredos, 1986), p. 285).

<sup>5</sup> El encuentro entre el emperador y la reina amazona lo narra, por ejemplo, Quinto Curcio, VI, ed. cit., pp. 303-304.

<sup>6</sup> Los últimos estudiosos tienden a diferenciar ambas damas, a pesar de la homonimia; y, siguiendo a Plutarco, consideran a la viuda de Memnón como un simple escarceo amoroso de Alejandro, que nada significó desde el punto de vista personal ni institucional. La hija mayor de Darío III llegó a ser la segunda esposa del caudillo macedónico dentro de una serie de bodas multitudinarias celebradas en Susa en el año 324, y tuvo un destino trágico, al morir antes de dar a luz, arrojada a un

forma vehemente a Campaspe, con la que, según afirma recurriendo al nada comprometedor ‘se dice’ —¿en alusión a Plinio?—, Alejandro antes había tenido algo («cum qua primum Alexander rem habuisse dicitur»). A propósito de los orígenes de Campaspe, en su comedia, John Lyly la presenta como una prisionera de Alejandro (véase n. 7), quizá superponiendo su historia con la de Bersine, tal y como la había transmitido Plutarco, si bien en un pasaje de su obra donde existe una importante laguna que sólo añade más confusión sobre el asunto, poco claro para los especialistas sobre la figura del emperador, que han reconocido en la viuda tanto de Mentor como de Memnón una verdadera amante de aquél. Al margen de todos estos datos, el episodio narrado por Plinio aparece en un libro consagrado a la pintura; y, en ese ámbito, se mueve la referencia introducida por Luciano (*Imagines*, 7) sobre Apeles y su manera de pintar a Campaspe, en relación con el retrato que Etión pergeñó de las bodas de Alejandro y Roxana (con tal éxito que Próximo lo convirtió en su yerno): “το δε αλλο σωμα ο Απελληζ δειξαπω κατα την Πακατην μαλιστα, μη αγαν λευκον αλλα εναιμιον απλως, τα χειλη δε οια Ρωξαινης ο Λατιων ποιησατα” (‘y el resto del cuerpo Apeles lo representará siguiendo enteramente a su Pacate, no demasiado blanco, sino del color puro de la sangre; y los labios poco más o menos los que Etión había compuesto para Roxana’) <sup>7</sup>. Luciano aporta una noticia importante a la hora de desentrañar alguna versión de la anécdota: las proporciones utilizadas por Apeles —junto a los colores blanco y rojo, sobre los que juegan los autores posteriores— para dibujar el cuerpo de Campaspe debieron tomarse como punto de referencia en el retrato de otras mujeres, en tanto se postulan ideales y casi universales; no así, en cambio, la cabeza, para cuyas partes Luciano había sugerido el modelo de Eufranor (en la cabellera con que tiñó la de Hera) y Polignoto (en la apariencia de las cejas y el aspecto sonrosado de las mejillas pintadas en Casandra), además del de Etión por lo que respecta a los labios que el último había puesto en el rostro de Roxana, a propósito de su boda con Alejandro, celebrada según los ritos macedónicos (*Herodotus*, 4-6) <sup>8</sup>. En cuanto a esta boda, Plutarco vuelve a insistir sobre la templanza de Alejandro en cuestiones amorosas y recuerda su medida y pre-

---

pozo por Roxana, quien contó con el apoyo y la connivencia de Pérdicas (véase Antonio Guzmán y Francisco Javier Gómez Espelosín: *Alejandro Magno. De la historia al mito* (Madrid: Alianza Editorial, 1997), pp. 41-43).

<sup>7</sup> Para algunos aspectos de la traducción del pasaje, véase José Luis Navarro González, ed., Luciano: *Obras*, II (Madrid: Gredos, 1988), p. 433; al hablar de Pacata en nota, la menciona como un amor de adolescencia de Alejandro y la presenta —como Eliano— como una «joven tesalia de Larisa»; por lo que respecta al color con el que la había pintado Apeles aclara que «no es exactamente sonrosado, sino ‘sanguino’, es decir, que se nota que la sangre fluye por las venas y le da a la piel un tono lozano y vital».

<sup>8</sup> A partir del relato de Luciano, Rafael había ofrecido un dibujo de la boda de Alejandro y Roxana, ahora perdido; Giovanni Bazzi, *il Sodoma*, pintó la escena (1516-1517), presentando a Roxana —además de sentada en el lecho— rodeada de pequeños cupidos o amorcillos tanto en el cuello como en los pies; Alejandro, por su parte, de perfil, le tiende la mano derecha (véase S. J. Freedberg: *Pintura en Italia. 1500-1600* (Madrid: Cátedra, 1973), p. 118).

caución de no acercarse a Roxana antes de su celebración, a pesar del verdadero amor que le profesaba<sup>9</sup>.

En una de sus canciones, Gabriel Bocángel —cuyo padre ejerció como médico de cámara tanto de Felipe III como de Felipe IV— recrea la escena entre Apeles y Campaspe a partir de materiales que hacia 1637 estaban ya resueltamente configurados, especialmente por Lope de Vega y por Calderón de la Barca, a los que añade ingredientes propios —aunque no siempre exclusivos— del barroco. Antes de abordar el estudio de la canción del poeta madrileño, conviene estudiar con cierto detalle las posibles fuentes que éste pudo llegar a utilizar, sin duda en la convicción de que su conocimiento ha de contribuir a despejar las muchas y serias dudas que suscitan alguno de sus versos. El episodio interesó especialmente a los autores del barroco, quienes, gracias a él, pudieron recrear —con todas sus variantes— un motivo que les resultaba enormemente grato: los problemas a los que debe hacer frente un pintor cuando asume el reto de retratar a una bella dama; y, más concretamente, las dificultades de ofrecer —en la medida de lo posible— una reproducción fotográfica del modelo, siempre factible en función de la menor o mayor perfección de éste y de la subjetividad o sentimiento que haya dejado escapar o aflorar aquél, en una concepción —que no técnica— realmente impresionista del retrato. En ese aspecto, los materiales que vamos a someter a una severa revisión desvelan un interés por la pintura que exigen algunos conocimientos al respecto. Más secundariamente el episodio puso de moda otro tema que había sido habitual desde el Renacimiento: las relaciones —casi siempre de carácter amoroso— entre el pintor y la modelo, elegida para posar desnuda entre las prostitutas o cortesanas romanas de mayor nivel social (la «honesta meretrix»)<sup>10</sup>.

En *La quinta de Florencia*, compuesta hacia 1600, Lope pone en boca del protagonista, el duque de Florencia Alejandro de Médicis, la referencia al homónimo emperador, del que recuerda —en relación a Campaspe— un dato que se nos antoja bastante exacto, si bien no menciona el nombre de la «amiga»: el macedónico Alejandro entregó a Campaspe, después de haberla gozado («Si a Apeles Alejandro dio su amiga, / no hizo mucho, pues la había gozado»); y, por supuesto, Alejandro debió tener relaciones sexuales con su concubina, especialmente —siempre, como veremos, según Plinio— cuando se decidió a compartir con el artista no sólo su amor sino también su lecho («nec torum tantum suum, sed etiam adfectum donavit artifici...»), si bien en las tres comedias castellanas nunca llega a acostarse con ella y, por tanto, entrega virgen a Campaspe; en *La quinta*, Lope intenta eximir la actitud de su protagonista (como en

<sup>9</sup> Plutarco, *Vida de Alejandro*, ed. cit., p. 93; en relación con su fama de dipsómano, Alejandro decidió encender el palacio de Jerjes, a sugerencia de Taíde, amante de Tolomeo, una de las muchas cortesanas que acompañaban al emperador durante una noche en que éste se había entregado a la bebida junto a sus hombres de mayor confianza (Plutarco, *op. cit.*, pp. 82-83).

<sup>10</sup> Véase Rosanna Barbiellini Amidei: «L'íconografia: la figura», en *Raphael Urbino. Il mito della Fornarina* (Milán: Electa, 1981), pp. 13-15; y G. Mason: *Cortigiane italiane del Rinascimento* (Roma, 1981).

*Peribañez*), no la de Alejandro de Médicis, sino la de su secretario, César, al presentarlo inexorablemente enamorado del personaje femenino (en semejantes tesisuras, el amor, al menos durante el Renacimiento, se había considerado como un atenuante dentro de la jurisprudencia civil). César se enamora primero de la imagen de Venus que aparece en un cuadro de su casa en las afueras de la ciudad; y, entre las matronas florentinas, pretende hallar su equivalente. Al no encontrarlo, se dispone o bien a recortar la imagen del lienzo o bien a intercambiar la suya por la de Adonis, que se deja ver en compañía de la diosa. Pero, por azar, contemplando las aguas de una fuente cercana a su quinta, el joven noble ve brotar entre ellas la imagen de una labradora (por más señas, Laura) que se le antoja una reproducción exacta de la diosa Venus:

Viendo, pues, que no podía  
hallarla ni estar sin ella,  
volví triste a mi quinta  
a contemplar su belleza.  
Mil veces con celos quise,  
aunque el lienzo se perdiera,  
cortar el Adonis todo:  
¡mirad si amor tiene fuerza!  
Otras veces en su rostro  
retratar el mío quisiera,  
porque pintura a pintura  
gozara de lo que pudiera.  
Al fin, más triste que nunca,  
me salí al campo una siesta,  
por la margen de un arroyo,  
y el toldo de una alameda.  
Los ánades que en él vía  
iba apartando con piedras,  
que, enamorado del aire,  
el aire me daba ofensa.  
Llegué a una fuente nativa,  
que entre dos pintadas peñas  
formaba aquel manso arroyo,  
bullendo el agua en la arena.  
Y vi... ¿reiráste si digo  
lo que vi?  
[...]  
Estaba una labradora  
de rodillas en la tierra  
dando con un paño golpes  
en una nevada piedra<sup>11</sup>.

<sup>11</sup> *La quinta de Florencia*, ed. Bienvenido Morros Mestres, en *Comedias de Lope de Vega. Parte II*, coordinación a cargo de Silvia Iriso (Lérida: Milenio, 1998, vol. III), p. 1594.

La escena, como recuerda el propio Alejandro de Medicis, parece adaptar la atribuida al emperador homónimo de Macedonia, quien, en un gesto de generosidad, cedió Apeles a una de sus concubinas, llamada Campaspe o Pancaspe, de la que el pintor se enamoró mientras la retrataba desnuda y en la que se inspiró para plasmar en el lienzo la figura de Venus: «Quamquam Alexander honorem ei clarissimo perhibuit exemplo. Namque cum dilectam sibi e pallacis suis praecipue, nomine Pancaspen, nudam pingi ob admirationem formae ab Apelle iussisset eumque, dum pareret, captum amore sensisset, dono dedit ei, magnus animo, maior imperio sui nec minor hoc factum quam victoriam aliam, quia ipse se vicit, nec torum tantum suum, sed etiam adfectum donavit artifice, ne dilectae quidem respectu motus, cum modo regis ea fuisset, modo pictoris esset. Sunt qui Venerem anadyomenen ab illo pictam exemplari putent», 'aunque [a pesar de su temperamento colérico e irascible], Alejandro lo superó con un distinguidísimo ejemplo. En efecto, cuando mandó a Apeles pintar desnuda a su amada, la principal entre sus concubinas, a causa de la veneración que rendía a su belleza, y, mientras el pintor obedecía, Alejandro lo vio arrebatado por el amor y se la dio como ofrenda, demostrando grandeza de ánimo, mayor dominio de sí, no siendo menor con este hecho que con otra victoria, porque se venció a sí mismo, y no sólo entregó la mujer con la que se acostaba, sino también a la que amaba, sin tener en consideración los sentimientos de la dama, cuando ella ora fue de un rey ora de un pintor. Hay quienes piensan que la Venus pintada se inspiró en aquel modelo' (Plinio, *Historia natural*, XXXV, xxxvi, 86-87)<sup>12</sup>; Alejandro de Medicis, al creer a su secretario enamorado de

<sup>12</sup> En las traducciones castellanas de la *Historia natural* se interpreta algún pasaje de manera sólo ligeramente distinta: «aunque Alejandro le hizo honra con un clarísimo ejemplo. Porque habiendo mandado que retratase Apeles a una de sus concubinas, la que más amaba, llamada Campaspe, desnuda por admiración de su hermosura, sintiendo que el mismo Apeles estaba cautivo con igual amor, se la dio haciéndole gracia della. Grande fue en ánimo y mayor en el imperio que tenía de sí, y no fue menor con este hecho que con cualquiera de sus victorias, porque se venció a sí mismo, y no solamente dio su cama, sino su afecto y amor al artifice. Ni le movió el respeto de la que amaba, para que aquella que había sido del rey lo fuese ahora de un pintor. Algunos dicen que la Venus Anadiomena fue pintada por aquel original» (trasladada por Jerónimo de Huerta, Madrid, 1624, fol. 1095 a y b). A partir de Plinio, Pedro de Mexía introdujo la anécdota en la *Silva de varia lección* (II, 18): «Y en otra cosa mostró Alejandro el amor que tenía a Apeles; y fue que le mandó sacar al natural, desnuda, una muger que tenía por amiga, llamada Campaspe, por ser en todo de estremada perfección; de lo qual acaesció que el Apeles se enamoró della y, sentido por Alexandro, determinó de dexalla por dársela a Apeles, como se la dio, por muger: que no es de contar por la menor de sus victorias, pues venciendo su voluntad y apetito, queriéndola y pareciéndole muy bien, la quitó de sí para dársela. Y dizen que al natural de esta Campaspe pintó Apeles a la diosa Venus» (ed. Antonio Castro (Madrid: Cátedra, 1989, vol. I), pp. 647-648). La historia, por otra parte, en la antigüedad, también fue recogida por Claudio Eliano, *Varia Historia*, XII, [35], p. 197 («De Pausaniae et Apellis amoribus»): «Cum multis veterum amores memoriae literisque proditi sunt, tum prae caeteris hi. Pausanias uxorem suam uehementer amauit. Apelles uero concubinam Alexandri, nomine Pancastam, genere Larisseam, cum qua primum Alexander rem habuisse dicitur» 'No sólo las memorias de viejos amores han sido transmitidas por muchas obras, sino incluso frente a estas otras. Pausanias había amado a su mujer vehementemente. Apeles, en verdad, a la concubina de Alejandro, llamada Pancaste, nacida en Larisa, con la que primero se dice que Alejandro había tenido algo'. En cuanto a las tres formas que

una dama florentina, Antonia, por la que él experimenta un evidente amor, decide obrar como el emperador y dejársela a César, quien sin embargo niega el sentimiento que le atribuye su señor (obstinado en pensar que su privado obra así en sacrificio suyo), se disculpa ante la dama (al perder por culpa suya el favor del Duque) e insiste en ocultar la existencia de la mujer a quien ama, dada su baja condición social.

En *El libro del Cortegiano* (1528), a propósito de la nobleza de la pintura, Baltassar Castiglione, con claras reminiscencias de Plinio, aduce la amistad que los grandes reyes y emperadores habían profesado a sus artistas, como Alejandro a Apeles, a quien cedió a la mujer que le había mandado pintar desnuda: «Y así se lee que Alexandre amó tanto a Apeles Efesio que, habiéndole hecho sacar al propio una amiga suya toda desnuda y conociendo que el buen pintor así pintándola su poco a poco se había enamorado en extremo della, sin considerar ninguna otra cosa más, se la dio. Liberalidad verdaderamente de Alexandre, no sólo dar sus tesoros y sus tierras, mas aun su propria afición y deseos»<sup>13</sup>; y, al aludir a la conveniencia del cortesano de tener noticia del pintar, en tanto puede abrir su juicio para escudriñar la belleza humana, establece una diferencia entre Alejandro y su pintor por lo que respecta a la perfección y reconocimiento de la hermosura de Campaspe, y por ello considera que el emperador se decidió a desprenderse de su concubina para entregársela a un artista, mucho más sensible que en él en esa faceta: «Y así, tornando a nuestro propósito, pienso que mucho más se holgaba Apeles mirando la hermosura de Campaspe que no Alexandre. Por eso se puede bien creer que el amor de entrambos procedía solamente de la hermosura della, y que quizá determinó Alexandre por este respecto dalla a quien él sabía que más perfectamente la pudiera conocer» (ed. cit., pp. 199-200). En *Las grandezas de Alejandro*, atribuida a Lope, Apeles llega a esgrimir esta idea para hacerse acreedor de Campaspe ante su emperador, quien, a diferencia de Castiglione, se resistía a aceptar semejante planteamiento, poniendo como ejemplo la percepción de la belleza de Dios, inalcanzable y nada asequible para la mente humana.

En el soneto 192 de las *Rimas humanas* (1602), Lope se dirige a un pintor, a quien considera mejor que Apeles, Zeusis, Parrasio y Metrodoro, en la misma medida que el oro vence al plomo; pero, tras atribuirle cierto arrebató mientras pinta a su dama (en cuya acción exige el decoro, consistente en reproducir correctamente el blanco de los «jazmines» y el rojo de los «claveles»), no se siente digno de representar a Alejandro Magno, al negarse a concederle su «celestial Campaspe», si bien reconoce en el emperador la grandeza de la que fue merecedor, aunque, por el contrario, estima en poco su amor hacia la concubina:

---

han conservado los manuscritos —al margen de las importantes ediciones de los humanistas— sobre el nombre de la concubina (Pancaspe, Pancaste y Campaspe), en los siglos XVI y XVII parece haber predominado la tercera, Campaspe, no sólo en España, sino en toda Europa.

<sup>13</sup> Baldassare Castiglione: *El cortesano*, vers. castellana por Juan Boscán, ed. Mario Pozzi (Madrid: Cátedra, 1994), pp. 196-197.

Que si sois de ser Apeles dino,  
 yo para dar a mi celestial Campaspe,  
 de ser Magno Alejandro soy indino;  
 que fuera desatino daros yo su belleza,  
 y en él fue poco amor, si fue grandeza <sup>14</sup>.

Al margen de los datos que se añadieron a la noticia original (como la enfermedad de amor de Apeles y su boda final con la concubina de Alejandro), difundidos a través de diversos dramas (especialmente el de *Alexander and Campaspe* de John Lyly, publicado en 1581<sup>15</sup>), Lope pudo conocer la historia —aunque muy someramente— a través de la *Officina* de Ravisius Textor, quien presenta a la concubina del emperador como suya, quizá dando a entender el tipo de relaciones que existían entre amante y amada: «Campaspe Alexandri quam Alexander ipse muneri dedit Apelli pictori. Plin., lib. 35, cap. 10», 'Campaspe de Alejandro a quien Alejandro dio como regalo al pintor Apeles...' (fol. 111 vo)<sup>16</sup>. En uno de sus sonetos, dirigido a Virginio Orsini, Torcuato Tasso podía aludir al cuadro que Apeles forjó de la Venus marina tomando como modelo a Campaspe:

La bella donna, che nel fido core  
 stile amoroso del pensier dipinse,  
 co' dolci nodi pria così l'avvinse  
 che al laccio suo lo tien sospeso Amore.

<sup>14</sup> Lope de Vega: *Rimas humanas y otros versos*, edición y estudio preliminar de Antonio Carreño (Barcelona: Crítica, 1998), p. 365; Carreño aduce a Ravisio Textor para documentar los cuatro pintores citados en el primer cuarteto, y sin embargo no lo tiene presente para investigar la posible procedencia de la generosidad de Alejandro al entregarle a Campaspe como esposa.

<sup>15</sup> Parece difícil saber hasta qué punto pudo influir la obra del dramaturgo inglés en la literatura española, cuando parece incuestionable la dependencia inversa, sobre todo de Antonio de Guevara en la célebre novela *Euphuus* de Lyly, cuyo título llegó a dar nombre a un estilo y a un grupo de autores que lo imitaban, el *euphuismo* (véase José María Cossío, ed., fray Antonio de Guevara, *Epístolas familiares* (Madrid: Real Academia Española, 1950, vol. I), pp. xvii-xxiv). Sin embargo, ambos Lyly y el autor de *La mayor grandeza de Alejandro* podían haber partido de forma independiente del texto de Plinio citado arriba (en el drama mencionado de Lyly, Campaspe aparece como una prisionera del rey macedónico, mientras en las comedias castellanas se presenta bien como una dama huérfana —quizá, cazadora— o bien como una dama de la corte; en el primero Alejandro, después de conceder a Campaspe a Apeles, busca consuelo en la misión política, mientras que en las segundas no se desahoga de ninguna manera, si bien en *Las grandezas de Alejandro* acomete otras empresas, todas de carácter militar y al margen del episodio inicial. En esa línea —aparte de otras muchas obras francesas e italianas sobre el tema— cabe situar *Alessandro vincitor di se stesso* (1651) de Sborra.

<sup>16</sup> Sobre la influencia de Ravisio Textor en la obra de Lope, véase A. S. Trueblood: «The *Officina* of Ravisius Textor in Lope de Vega's *Dorotea*», *Hispanic Review*, XXVI (1958), pp. 135-141; Aurora Egido: «Lope de Vega, Ravisio textor y la creación del mundo como obra de arte», en *Fronteras de la poesía en el barroco* (Crítica, Barcelona, 1990), pp. 198-215; y Bienvenido Morros: «La enfermedad de amor y la rabia en el primer Lope», *Anuario Lope de Vega*, III (1997), pp. 211-254.

Ma voi per consolar l'aspro dolore,  
che per troppa dolcezza alfin lo strinse,  
quale Apelle la diva in carte finse,  
tal l'avete per man d'altro pittore.

E l'imagin mirate al collo appesa  
d'aurea catena, e quando Amor v'assale,  
dolce vendetta agguaglia a fera offesa.

Ahí, non è pari il gioco o pari il male,  
né giusta legge in sì gentile impresa  
far sordo smalto a vivo cuore eguale.

Para aliviar su dolor, Tasso aconseja a Orsini mandar a un pintor sacar un retrato de su amada, al igual que Apeles había hecho con la diosa, a la que pintó en un naípe; y, una vez ante el cuadro, lo invita a contemplar la imagen con una cadena colgada en el cuello para, de esta manera, vengarse de ella, atribuyéndolo un yugo similar al lazo y nudos en que lo tiene suspendido amor, si bien al final reconoce no ser igual la ejecución de la venganza en el sordo esmalte de la pintura (que en el vivo corazón del amigo). En la mención de Apeles, Tasso parece dar a entender que el pintor ha inmortalizado a la diosa Venus a partir de una dama de carne y hueso (esto es, Campaspe); y, en el retrato de la amada de Orsini, imagina un collar de oro, muy parecido al que exhibe Campaspe en la mayoría de pinturas más o menos contemporáneas, según veremos a continuación (especialmente en la de Francesco Morandini). En la referencia a la «carta», papel o naípe, Tasso podría hacerse eco del material que, de acuerdo con la literatura, Apeles solía utilizar para retratar a Campaspe (y el calificativo de «sì gentile impresa» para la imagen de la amada de Orsini sugiere una metamorfosis afín a la de la concubina de Alejandro).

### *Las manifestaciones más importantes de la anécdota en la pintura*

Al margen de las misceláneas citadas y las referencias literarias, Lope de Vega, Calderón y Bocángel no debieron de ser ajenos a los testimonios ofrecidos por los libros sobre pintura y por los cuadros que representaron la anécdota, ya en el siglo XVI, ya, de forma más especial, en los siglos XVII y XVIII. En cuanto a los libros sobre pintura, en *Il Riposo* (1584), muy difundido en la época entre los artistas españoles, como, por ejemplo, en Francisco Pacheco, Raffaello Borghini recoge la escena a partir de la obra de Plinio, de la que extrae otras noticias sobre Apeles, si bien pone énfasis en el enamoramiento del pintor: «Grandissimo segno di liberalità e di beneuolenza fu quello d'Alessandro verso questo pittore; perciocché, auendo egli una sua bellissima femina e da lui molto amata detta Campaspe, & auendola ad Apelle fatta ritrarre ignuda, accortosi che nel ritrarla egli sene era fieramente innamorato, spogliandosi della cosa amata e non auendo rispetto a lei, che di dona d'un tanto Re d'un pintore

diuenir douea, gliele fede libero dono»<sup>17</sup>. Por lo pronto, Borghini ha suprimido el dato final y lo ha reconvertido, totalmente desligado de Campaspe en una entre las muchas menciones de las distintas Venus que había pintado Apeles: «Di sua mano fu quella celebrata Venere, che uscita del mare, che da quell'atto fu chiamata Anadiomene, la quale Augusto Imperatore dedico nel tempio di Cesare suo padre» (ed. cit, p. 276); y relaciona el amor que experimenta el artista con el fiero o bestial, en afinidad con los «desmayos» que padece en la canción de Bocángel, además de presentar al emperador un tanto arbitrario al desprenderse de su amada, a la que no trata de concubina. Asimismo ha omitido cualquier referencia a la victoria cosechada por Alejandro, especialmente en el dominio de sus pasiones. En cuanto a la forma del nombre de la concubina, Raffaello Borghini debe haberse inspirado en *Le Vite* (Florencia, 1550) de Giorgio Vasari, quien recuerda la generosidad de Alejandro para con su pintor, en clara conexión con el tema de Pigmalión: «E quando questa non serva né si truovi prezzo maggiore, come sarebbe facil cosa a chi volessi diligentemente considerarla, truovino un prezzo maggiore, come sarebbe facil cosa a chi volessi diligentemente considerarla, truovino un prezzo maggiore del meraviglioso, bello e vivo dono, che alla virtuossima et eccellentissima opera di Apele fece Alessandro il Magno donandoli non tesori grandissimi o stato, ma la sua amata e bellissima Campaspe; et avvertischino di più, che Alessandro era giovane, innamorato di lei e naturalmente a gli affetti di Venere sottoposto, o re insieme e greco, e poi ne faccino quel giudizio che piace loro. Agli amori di Pigmalione e di quelli altri scelerati non degni più d'essere uomini, citati per pruova della nobilità della arte, non sanno che si rispondere se da una grandissima cecità di mente e da una sopra ogni natural modo sfrenata libidine si può fare argomento di nobilità»<sup>18</sup>. A diferencia de Borghini, Vasari destaca la capacidad del emperador macedonio de refrenar y superar las propias pasiones, especialmente al entregar al artista a la mujer de la que estaba muy enamorado, no en una época de su vida de decadencia, sino de juventud, la época más propicia para el amor y más difícil para el autocontrol (con ese detalle el pintor añade mayor mérito a la acción del héroe macedonio).

En el Barroco, por ejemplo, seguía despertando admiración — más allá de la curiosidad de identificar a la modelo— la *Fornarina* Rafaello, de la que Tizio destacaba no sólo su valor pictórico, sino su capacidad de comunicar sensaciones, que llegaba a superar la figura de Campaspe pintada por Apeles, elevada a la categoría de la belleza más incontestable: «Primus occurrit nobis Raphaël, inspiciendamque offert nobis nobilissimam tabulam, in qua dimidiatam pulcherrimae faeminae figuram depinxit, lineamentis, atque coloribus, tam artificiose animatam, ut profecto dixeris, e tabula prosilire, non modo vi-

<sup>17</sup> Raffaello Borghini: *Il Riposo. Saggio bibliografico e Indice analitico a cura di Mario Rosci*, edición facsímil (Milán: Labor, 1967), vol. II, p. 275.

<sup>18</sup> Giorgio Vasari: *Le Vite de piú eccellenti architetti, pittori et scultori italiani*, proemio, eds. L. Bellosi y A. Rossi (Turín: Einaudi, 1986).

ventem, sed blande exanimantem incaute eam intuentes; cui plane nec Campaspem illam ab Apelle depictam praefendam existimaveris» ‘Primero se nos presenta Rafael y nos ofrece la tabla que debe examinarse atentamente, en la cual pintó partida por la mitad la figura de una mujer bellísima, tan artificiosamente animada con líneas y con colores, que verdaderamente se podría decir que quiere salir hacia fuera de la tabla, no solo a una persona con vida, sino a una persona a quien se le corta la respiración si incautamente se la mira; respecto a la cual tú juzgarás que se ha de preferir a aquella Campaspe pintada por Apeles’ (*Aedes Barberinae ad Quirinalem*, Roma, 1642, pp. 153-154)<sup>19</sup>. La *Fornarina*, pues, constituyó punto de referencia fundamental para desvelar las claves sobre el cuadro de Campaspe, no sólo por el desnudo (más integral en ésta que en aquélla), sino también por la postura de la mano, colocada entre los pechos, apuntando al corazón, en una manifestación de la amistad, de acuerdo con el sentido que un gesto así se le había otorgado en la iconografía; *La Fornarina*, además, contribuyó a plantear un tema grato a los pintores del Renacimiento, como el amor que en ellos habían despertado sus modelos; y la dama que la había inspirado («la mezza venere nuda con occhi e capelli negri, nel braccio sinistro della quale, in un braccialetto è scritto Raphael Vrbinas»<sup>20</sup>), una mujercita cualquiera (*mulierculae cuiusdam*) o una prostituta de poca monta (*meretriculae*), ejerció una gran influencia en la vida del artista, de suerte que se la consideró causa directa de su muerte<sup>21</sup>: Rafael, pues, se en-

<sup>19</sup> Véase Alia Englen: «Le vicende storiche: le fonti», en *Raphael Urbinas. Il mito della Fornarina*, pp. 30-31.

<sup>20</sup> Véase Alia Englen, art. cit., p. 30.

<sup>21</sup> En un primer momento, Giorgio Vasari menciona a una dama a la que Rafael amó hasta la muerte y de la que pintó un retrato muy especial: «Fece poi Marco Antonio per Raffaello un numero di stampe, le quali Raffaello donò poi al Baviera suo garzone, ch’aveva cura d’una sua donna, la quale Raffaello amo sino alla morte e di quella fece un ritratto bellissimo che pareva viva, il quale è oggi in Fiorenza appresso il gentilissimo Mateo Botti...» (*Le vite*, III, 11, 54, p. 658); y, a propósito de su muerte, la justifica por una desmesurada práctica de la actividad sexual (origen de unas importantes fiebres), además de aludir a la decisión que había tomado el artista moribundo, consistente en echar de casa a su amada, aunque en una situación económica que le permitiera vivir honestamente: «Però egli di nuovo in luogo importante andava nascosto a’ suoi amori. E così continuando fuor di modo i piaceri amorosi, avvenne ch’una volta fra l’altre disordinò più del solito, perché a casa se ne tornò con una grandissima febbre e fu creduto da’ medici che fosse riscaldato. Onde non confessando egli quel disordine che aveva fatto, per poca prudenza, loro gli cavarono sangue; di maniera che indebilito si sentiva mancare, là dove egli aveva bisogno di ristoro. Per il che fece testamento e prima come cristiano mandò l’amata sua fuor di casa e le lasciò modo di vivere onestamente» (III, 11, 85-86, p. 670). La leyenda sobre los amores entre Rafael y la Fornarina continuó enriqueciéndose de conjeturas no demostrables; y, en ello, contribuyó de manera decisiva la apostilla cincuecentista aparecida en una edición de *Le vite* de Vasari de 1568, perteneciente al notario romano Giuseppe Vannutelli, en que se daba el nombre de Margarita como el de la amada del pintor. En Roma, además, existía una tradición oral sobre la casa donde habría vivido la dama en cuestión: la primera junto a la esquina entre la calle S. Dorotea y la puerta Settimiana, en una planta baja; la segunda en el callejón del Cedro (antes calle del Merangolo), próximo a la iglesia de S. Egidio en Trastevere; la tercera en el palacete Sassi in Parione, en la calle del Governo Vecchio 48. A partir de un documento publicado por A. Valeri en el siglo pasado, se estableció la identificación

moró de alguna dama cortesana —cuya identidad sigue perteneciendo a un misterio por ahora insondable, a pesar de las numerosas conjeturas al respecto—, que la convirtió en diosa por el poder definitivo y absoluto del arte.

Por lo que concierne a los cuadros, los pintores del Renacimiento y del primer Barroco intentaron plasmar en el lienzo los detalles ofrecidos por Plinio, destacando habitualmente un aspecto sobre otro, siempre en función de sus intereses estéticos. Entre los artistas que más nos interesan (por razones obviamente cronológicas), conviene tener en cuenta a los siguientes, ya sean italianos, flamencos o alemanes: Francesco Primaticcio, Giorgio Vasari, Francesco Morandini (conocido como il Poppi), Raffaellino da Reggio (también llamado Motta), Josse van Winghe, Jan Wierix, Francesco Badens, Sebastián Vrancx, Brüsseler Wandteppich, Willem van Haecht, etc.<sup>22</sup>. No hemos podido localizar todas sus pinturas sobre el tema, al tratarse de pintores de segunda fila, salvo Giorgio Vasari y Francesco Morandini; y por ello nos detendremos en el análisis de los más importantes, insertando de forma excepcional descripciones de autores posteriores, como Giovanni Battista Tiepolo y Nicolas Vleughels, cuyas obras nos pueden brindar algún punto de referencia para la interpretación de la canción de Bocángel. En todos ellos, salvo la pintura de Giorgio Vasari, aparece Campaspe desnuda, de pies a cabeza, aunque —no siempre— con un velo tapando sus partes pudendas.

En su oval fresco como decoración de la cámara de Madame d'Etampes en Fontainebleau, a donde marchó en 1532, Francesco Primaticcio no se atiene demasiado al relato de Plinio, al presentar a Apeles de espaldas dibujando a varias damas desnudas sentadas en el lecho (en segundo plano puede reconocerse otra tumbada en él y, más al fondo, asoma detrás de una cortina una cuarta, de color, con una especie de turbante blanco, en un rasgo orientalizante que se había introducido en la pintura italiana a través de Rafael), entre las cuales se nos antoja difícil identificar a Campaspe, especialmente por su actitud aparentemente lasciva<sup>23</sup>; entre la tela y el pintor se introduce la figura de un niño que lo coge por la cintura (y que quizá podría representar a Cupido, aunque no posee ninguna de sus propiedades, en un intento de poner de manifiesto el amor que afectaba al artista). Giorgio Vasari, por su parte, sitúa la acción de la anécdota en la fase final (y en eso y en algún detalle más debió de inspirar a

---

precisa de la Fornarina con Margarita Luti, al señalar el presunto retiro de la dama en el Convento de S. Apollonia en Trastevere, cuatro meses después de la muerte de Rafael: «al dì 18 agosto 1520. Oggi è stata ricevuta nel nostro Conservatorio M. A. Margherita vedova figliuola del quodam Francesco Luti de Siena» (véase Lorenzo Mochi Onori, «Il personaggio», en *Raphael Vrbinas. Il mito della Fornarina*, pp. 20-22).

<sup>22</sup> Los pintores mencionados aparecen (salvo alguna excepción) en A. Pigler, *Barockthemen. Eine auswahl von Verzeichnissen zur ikonographie des 17. Und 18. Jahrhunderts* (Budapest: Kiadó, 1974, vol. II), pp. 366-368; a pesar del título, su autor recoge —quizá con menos rigor— referencias del siglo XVI, como la de Francesco Primaticcio, contemporáneo de Garcilaso, si bien un poco más joven y mucho más longevo.

<sup>23</sup> Véase Paul S. Wingert: «The funerary urn of Francis I», *The Art Bulletin*, XXI (1939), p. 393.

Morandini), al recoger el momento en que Apeles —doblando la pierna izquierda— se dispone a entregar el cuadro a Alejandro y a recibir, a cambio, a Campaspe, ubicada detrás del pintor, completamente vestida, con la mirada puesta en el suelo y con los brazos cruzados (indicando con ambos gestos la aceptación de las órdenes del emperador); el retrato que el pintor ofrece a Alejandro sólo reproduce el busto de la concubina (la cabeza y la parte superior del tórax), con los pechos cubiertos por algún tipo de vestido; Alejandro, por su parte, aparece sentado, alargando la mano hacia el cuadro, ante un Apeles con aspecto bastante anciano<sup>24</sup>. Se trata de una iconografía que Vasari había pintado para la Sala del Trionfo della Virtù de su casa de Arezzo. En ella el pintor también incluye otra obra que encaja mejor con la anécdota que venimos estudiando y que reproduce un tema bastante afín: el pintor en su estudio, rodeado de muchachas desnudas, de las que una, de pie, sosteniendo una lanza, se halla posando para el artista, quien a su vez la está dibujando al tamaño natural; la modelo tiene el cabello recogido, como sus compañeras; el artista, que dirige la mirada hacia la parte (el ombligo) que en ese momento se halla pintando, utiliza un pincel y una paleta (ha dejado otra paleta y otros cuatro pinceles en los dos escalones sobre los que sostiene la tela), y en el cuadro ha introducido un detalle que no aparece en el original, una media luna que emerge de la cabeza, con la que habitualmente solía caracterizarse a Diana (Vasari ha convertido a la honesta cortesana en la diosa de la castidad).

En su cuadro, Francesco Morandini, *Il Poppi*, que tuvo como modelo a Vasari en algunos aspectos, a pesar de las notables diferencias entre uno y otro, centra su atención en el episodio de Apeles y Campaspe, aunque no desdeña otros elementos de la vida cultural del emperador, referida por Plinio, como, por ejemplo, el privilegio que aquél había concedido al pintor Apeles, al entallador Pirgoteles y al escultor Lisipo: «Idem hic imperator edixit ne quis ipsum alius quam Apelles pingebat, quam Pyrgoteles scalperet, quam Lysippus ex aere ducere, quae artes pluribus inclaruere exemplis» ‘Este mismo emperador ordenó que ningún otro que el mismo Apeles podía pintarlo, que ningún otro que el mismo Pirgoteles cincelarlo y que ningún otro que el mismo Lisipo moldearlo en bronce: estas artes fueron ilustres gracias a muchos ejemplos’ (*Naturalis Historia*, VII, xxxvii, 125)<sup>25</sup>. Morandini, que había dejado la carrera de notario para entregarse completamente a la pintura, fue alumno de Pietro Vasari, hermano de Giorgio; y su cuadro sobre el emperador y Campaspe —junto

<sup>24</sup> El cuadro se halla reproducido en *Giorgio Vasari. Principi, letterati e artisti nelle carte di Giorgio Vasari. Pintura vasariana dal 1532 al 1554* (Arezzo, 26 Settembre-29 Novembre 1981), ed. S. Francesco (Florenca: Edam, 1981), núm. 36.

<sup>25</sup> Jerónimo Huerta lo había traducido con bastante fidelidad, salvo en la adaptación del nombre del entallador: «Este mismo emperador mandó que no le pintase nadie sino Apelles, ni le esculpiese sino Pragoteles, ni le vaciase de metal sino Lisipo, las cuales artes fueron famosas por muchos ejemplos» (ed. cit., p. 334); en sus *Rime*, por ejemplo, N. da Correggio los interpela —junto a Zeusis— para retratar a su amada: «Zeusi, Lisippo, Percotile o Appelle./ che avuto avesse a ritrar questa in carte./ dovendo in lei mirar ciascuna parte/ e la grazia che è puoi mixta con quelle...» (189, 1-4).

a otros dos— perteneció al gran duque Francesco, según el testimonio de Raffaello Borghini: «Ha di sua mano il Gran Duca Francesco un quadro in cui son figurati gli anni dell'oro, un'altro di lastra genovese fintoui l'arte del fondere & un ovato in cui si vede Campaspe donata ad Apelle da Alessandro Magno» (ed. cit., p. 642); y Borghini, que tenía una copia de la obra de Plinio, en una carta dirigida el 5 de octubre de 1570 a Giorgio Vasari, ya había ofrecido las claves fundamentales del oval del Poppi: «quelle delle medaglie di bronzo non vorrei far una zecca, ma una bella stanza, dove fussi Alessandro Magno a seder' con quel pictore, scultore, intagliator' intorno, a quali solo per privilegio era permesso ritrarlo o in pictura o in bronzo o in medaglia et marmo; ch'avessino que' sua ritratti et gliene mostrassino con quelle sue gente intorno»<sup>26</sup>. Morandini introduce distintos planos, en el que ocupa el primero y central la donación de Campaspe a Apeles por parte de Alejandro, quien aparece —sobre cuatro escalones, en el que figura el nombre del autor—por encima de otros personajes, pertenecientes al mismo plano. Por detrás de Campaspe y Apeles, Il Poppi ha pintado a Pírgotele con una poblada barba y sosteniendo una bandeja de monedas junto a Lisipo, quien, con el aspecto de un joven, lleva bajo el brazo un busto de Alejandro con yelmo; y, con estos tres episodios que configuran el primer plano, Morandini pretendía celebrar el mecenazgo del príncipe y ejemplificar la recompensa destinada al arte. En un segundo plano, sobre el fondo de la actividad de pintores y escultores ligados a la corte del rey macedónico, incluye a dos hombres que transportan —atravesando la plaza—una estatua —del propio emperador, y no del *David* de Donatello, según habían conjeturado algunos críticos— con yelmo y el brazo derecho apoyado sobre el flanco en la posición de vencedor. En un tercer plano, en la parte superior de un pórtico o logia cincuecentista, reproduce la escena de un pintor (el propio Apeles) que parece estar trabajando en un retrato de Alejandro, de quien —en la parte inferior, a la izquierda— sitúa una estatua al natural, con loriga y yelmo, tal y como aparece en la escena principal. En ese mismo nivel, más a la derecha, coloca otras dos estatuas, una ecuestre en movimiento y otra de tres hombres en lucha, uno de ellos en pie blandiendo un palo contra el resto, agazapados (la primera reproduce la estatua de Vincenzo Danti erigida en 1565 con motivo de la entrada de la princesa Giovanna de Austria en la plaza de San Apollinare, mientras que la segunda se ha relacionado con el *Sansone che uccide il filisteo* de Giambologna<sup>27</sup>). En todos los planos, pues, Morandini rinde homenaje al arte a través de Alejandro Magno (omnipresente en cada uno de ellos); y, al igual que ocurre en literatura, concede mayor importancia —por su trascendencia—al episodio de su pintor y concubina, en el que recoge elementos de Giorgio Vasari a la vez que aporta otros bastante novedosos.

<sup>26</sup> La monografía más reciente sobre el pintor se debe a Alessandra Giovannetti: *Francesco Morandini detto il Poppi* (Florenca: Edifir, 1995), pp. 84-85.

<sup>27</sup> Sobre todos estos datos, véase Alessandra Giovannetti, *Op. cit.*, p. 85.

Para empezar, Morandini caracteriza a Alejandro con el mismo aspecto juvenil —cabellos rubios y rizados— que en el retrato del hermano de su maestro, además de con idéntica loriga y yelmo, en el que sólo ha introducido un penacho de plumas, de las que hablaremos más abajo; detrás suyo ha colocado la estatua de un león (símbolo de su aspecto físico) sobre cuya cabeza tiene posada la mano derecha; junto a él ha situado a un niño bajando las escaleras y cogiendo las cadenas de los cachorros de un tigre y de un león (podría tratarse de la inserción de elementos exóticos para caracterizar la corte oriental del emperador); presenta a Campaspe medio desnuda, con una larga capa que le cubre los hombros, la espalda y prácticamente todo el brazo izquierdo, con collares que no le ocultan los pechos y con sedas que resguardan sus partes más íntimas (se trata de una serie de joyas que le confieren una elegancia excéntrica, además de un lujo que demuestra su importancia social): la ha reproducido con semejante atuendo para dar a entender que la concubina acaba de posar desnuda para el pintor; al igual que Vasari, ha caracterizado a la muchacha carizbaja y con mirada melancólica, quizá expresando su obediencia al emperador al tiempo que el amor que le profesa (la describe con la mano izquierda por debajo del pecho, a diferencia, por ejemplo, de la *Fornarina* de Rafael, con la derecha sobre el pecho, apuntando hacia el corazón, como símbolo de la amistad, según se da en la iconografía del Ripa<sup>28</sup>): en el cuadro, ubicado detrás de Apeles y sostenido por un niño (posiblemente el mismo que aparecía ante el pintor en Primaticcio), Campaspe se nos muestra en todo su esplendor, con la cabeza levantada, toda ella desnuda, con un manto de seda de color rosa que le cae por las espaldas y que sostiene con ambas manos (una levantada a la altura de los cabellos y otra extendida en paralelo al torso). Como en Vasari, Apeles no se halla trabajando en su estudio —según suele estarlo en la mayoría de pinturas sobre el tema—, y no exhibe síntomas de haber padecido importantes perturbaciones por el amor que ha sentido hacia la modelo: tiene un aspecto joven, barbiponiente, a diferencia de la facha decrepita y anciana que muestra en Vasari, y lleva unos vestidos de notable colorido, con evidentes contrastes tonales, con el amarillo, azul y rojo.

En la segunda mitad del siglo XVI, el pintor flamenco Josse van Winghen —perteneciente a la «escuela de Amberes», empezada a forjar a principios de siglo— ofrece una versión con ingredientes bien tomados de otros cuadros —Primaticcio y Vasari—, bien introducidos como novedad en consonancia con los datos aportados por Plinio<sup>29</sup>. En cuanto a la tradición, sitúa la acción en el estudio de Apeles, y en ese sentido se deja influir por Primaticcio y Vasari (no en su pintura sobre la anécdota, sino en otra que reproduce el tema tan aborda-

<sup>28</sup> Véase Rosanna Barbiellini Amidei: «L'iconografia: la figura», en *Raphael Urbinas. Il mito della Fornarina*, p. 14.

<sup>29</sup> El cuadro y algunos comentarios sobre él pueden verse y leerse en «Considérations sur les manières flamands», *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, XXIX (1960), pp. 94-97 (y especialmente p. 95).

do en la época sobre el pintor y sus modelos): con respecto al primero, por ejemplo, coincide en la introducción del niño, acomodado precisamente delante de Apeles, sentado debajo del caballete, con las manos extendidas hacia él, aunque con la mirada puesta en la concubina (en semejante actitud, el niño podía representar el genio artístico, si bien podía encarnar a Cupido, quien enciende de amor al pintor y, con los ojos dirigidos hacia ella, a la modelo<sup>30</sup>); con respecto al segundo, concuerda con el escenario y con los elementos que lo configuran (pintor, pinceles, tela, caballete y modelo), si bien disiente en un aspecto fundamental, como la presentación de Apeles no trabajando en el dibujo de Campaspe, sino después de haberla pintado, sentado hacia atrás, con los dos brazos abiertos, mirando tanto su obra como a la modelo, en actitud de admiración, dando claras muestras de la influencia que ha ejercido sobre él la dama y su imagen, tal como recoge Plinio. Van Winghen, sin embargo, no incluye a Alejandro como testimonio de la escena y del arrebato que experimenta su pintor tras acabar su encargo, y, en su lugar, introduce a un personaje exótico, de color negro, empuñando una suerte de bastón y contemplando fijamente a Apeles, hacia quien parece extender la mano derecha, como intentando prestarle algún tipo de auxilio: en ese aspecto, pues, el artista flamenco pudo brindar un modelo próximo al que quizá tuvo Bocángel como punto de referencia para su canción (el semidesmayo de Apeles, así, evocaría los desmayos que le atribuye el pintor madrileño). En la caracterización de Campaspe, van Winghen no se atiene a Primaticcio, sino, más bien, a Morandini (y al oval de Vasari), al pintar a la concubina con los ojos cerrados, carizbaja y con cierto aire de melancolía (posiblemente en relación con la actitud de Apeles, absolutamente, como hemos dicho, embelesado por ella): la presenta inclinando todo el cuerpo sobre la mano izquierda apoyada en algún tipo de mueble, con la izquierda protegiendo las partes pudendas merced a un paño (por detrás aparece una muchacha sosteniéndole un pequeño manto de seda).

En los siglos posteriores, los pintores aumentaron su interés por la anécdota, aunque no aportaron demasiadas novedades, y suelen coincidir en situarla en el estudio de Apeles, que tiende a ocupar la parte central del cuadro. Así, por ejemplo, Nicolás Vleughels dota a Apeles de una indumentaria moderna, lejos de las utilizadas por sus antecesores; y le atribuye un comportamiento profesional, en el que no interviene ningún sentimiento hacia la modelo, a la que dibuja con una pasmosa tranquilidad, acomodado en su taburete impertérrito y con cierta elegancia<sup>31</sup>. El pintor alemán presenta a Campaspe sentada en el borde de una cama, desnuda, aunque algo más tapada que en otras ocasiones (una sábana puesta debajo del ombligo y otra que, con la ayuda de la mano izquierda, le cubre el pecho de ese lado): tampoco en su rostro introduce ninguna expresión especial, si bien la dibuja con los ojos abiertos y con la mi-

<sup>30</sup> Los niños o amorcillos solían usarse como figuras que acompañaban al personaje femenino en las bodas, como, por ejemplo, en la de Alejandro y Roxana, según veremos más adelante.

<sup>31</sup> La pintura aparece reproducida por A. Pigler: *Barockthemen...*, vol. II, fig. 298, p. 279.

rada algo perdida, mostrando cierta indiferencia hacia la situación que protagoniza. Giambattista Tiepolo, en cambio, no restringe la escena al estudio de Apeles, sino la combina con otras estancias, en que destaca la presencia de una estatua de Hércules, admirada por soldados del ejército del emperador (aunque éstos tienen una gran semejanza con los romanos). En su composición, de hacia 1720, Tiepolo podría estar imitando —y en el fondo—parodiando las *Meninas* de Velázquez, al reunir en ella diversos personajes pertenecientes a la corte en que se concede relevancia al artista y su obra a la vez que se expresa la absurdidad de su función<sup>32</sup>: Campaspe, por ejemplo, aparece también sentada, vestida y de espaldas, si bien con el rostro de perfil; detrás de ella, se sitúa a Alejandro, con el aspecto de un emperador romano, como la ambientación de todo el cuadro, muy pendiente de la imagen que está pergeñando su pintor; y Apeles se halla trabajando, en una postura bastante incómoda: a la vez que pinta (y sostiene con la mano izquierda un puñado de pinceles) rota la cabeza casi noventa grados para contemplar a la modelo; apoyado en el caballete se deja ver un joven de color, quizá inspirado en una figura semejante que van Wingen incluye como novedad con respecto a las otras versiones, con un significado que no acaba de quedar claro, más allá del exotismo que aporta un personaje de tales características.

### *La anécdota en el teatro del Siglo de Oro*

En *La mayor hazaña de Alejandro Magno*, comedia compuesta hacia 1614, aunque de dudosa autoría<sup>33</sup>, se describen distintas hazañas del héroe epónimo, como la rendición de Tebas y la conquista del reino persa de Darío; y, entre todas ellas, destaca su renuncia al amor de Campaspe —a quien halla al principio de la obra cuando persigue un jabalí— en beneficio de Apeles, totalmente enajenado por la bella amante de su señor. A propósito del *ménage a trois* entre Alejandro, Campaspe y Apeles, la comedia presenta pasajes muy interesantes, como el encuentro de los dos primeros, quienes se enamoran a través de las imágenes que contemplan en las aguas de una fuente. Así, Campaspe reconoce en ellas la figura de Alejandro, cuyo efecto —además de por su belleza— lleva a compararla con la de Narciso (al estar enamorándose de lo que mira en una fuente):

CAMPASPE. Casi al salir no me atrevo.  
¡Válgame, Febo divino!

<sup>32</sup> Véase Svetlana Alpers y Michael Baxandall: *Tiepolo and the Pictorial intelligence* (Londres: Yale University Press, 1994), pp. 10-12.

<sup>33</sup> Véase S. Griswold Morley y Courtney Bruerton: *Cronología de las comedias de Lope de Vega. Con un examen de las atribuciones dudosas, basado todo ello en un estudio de su versificación estrófica* (Madrid: Gredos, 1968), pp. 506-507.

En este orbe cristalino  
se ve un hermoso mancebo.  
¡Qué bizarro! Clara fuente,  
¿quién en tus ondas pintó  
este Narciso? Mas no,  
comparación no consiente.  
Ya me espanto, que temor  
no tengo con lo que veo;  
mas se me ha quitado, creo,  
el temor con el amor.

La joven doncella comprueba cómo desaparece la imagen para volver a reproducirse otra vez en las ondas de la misma fuente; y Alejandro, entre tanto, sin percatarse aún de la presencia de Campaspe, intenta alcanzar a un jabalí que ha herido con uno de sus venablos (y, tras la huida del animal, al que no había conseguido matar, el rey macedonio decide dirigir sus pasos hacia una casería en medio de una floresta y junto a una fuente fría para pasar en ella el rigor del mediodía):

CAMPASPE. Parece que ya se fue.  
Ya vuelve. Si es ilusión  
de mi loco pensamiento.  
Pero ¿qué miro o qué intento?  
¿Qué me quieres, corazón?  
Si intenta el sol luminoso,  
que mis tristes penas siente,  
mostrarme en aquesta fuente  
quien tiene de ser mi esposo,  
venturosa yo sería  
si este mancebo lo fuera<sup>34</sup>.

Alejandro, pues, cuando se propone beber de las aguas de la fuente —a las que teme tocar al considerarlas de cristal por su claridad y quietud—, ve reflejada en ellas la figura de Campaspe, quien se había acercado al lugar buscando la imagen que había descubierto antes; el emperador pondera la belleza de la muchacha tratándola de una nueva Venus, que la fuente ha forjado, como una joya dentro de un diamante (y, en ese sentido, el héroe macedonio, al igual que Narciso, tarda en identificar la imagen que reproducen las aguas como el reflejo de una mujer de carne y hueso):

ALEJANDRO. ¡Válgame Júpiter santo!  
Blasona, pues que me espanto,

---

<sup>34</sup> Lope de Vega: *Obras dramáticas*, en *Obras*, vol. II (Madrid: Real Academia Española, 1916), p. 399; todas las citas de esta obra corresponden a esta edición.

suprema mujer, de verte.  
 ¿Eres Venus que te cría ['crea']  
 otra vez aquesta fuente  
 para matarme? Detente.  
 Yo me rindo, fuente fría:  
 de entre hielo salió fuego  
 para abrasarme de amor.  
 [...]  
 Ya de amores estoy ciego.  
 no es bien, fuente, que me espante,  
 pues tanto amor la apoya,  
 que esté tan divina joya,  
 engastada en un diamante.  
 En el alma te engastara,  
 mujer, si viva te viera,  
 y aun no digno engaste fuera  
 para joya que es tan rara.  
 [...]  
 No me espanto: yo estoy ciego;  
 que no te abraze mi fuego  
 si estás en el agua fría...

Alejandro, después de tan emotivo encuentro, delega en Apeles el cuidado de Campaspe mientras se ocupa de someter la ciudad de Tebas; y el pintor, tras comprobar la belleza de la joven cazadora, enferma de amor por su nueva señora («¿Qué bien le llaman al Amor locura,/ instantáneo furor, fuerte accidente./ Cogióme una belleza de repente./ no pude discurrir en mi cordura...»): Campaspe —ante la afición que le muestra Apeles— decide no desengañarlo del todo, temiendo un cambio de sentimientos en Alejandro (porque prefiere ser mujer de un pintor que no simple amante de un emperador). Darío, por su parte, antes de enfrentarse a él, pretende conocer mejor a su enemigo contemplando un retrato de Alejandro, cuyo talle acaba comparando con el de Adonis («Para un Adonis amante/ tiene traza...»), y de cuya figura se enamora Felicia, la mujer del rey persa, al igual que Primaleón del mármol al que estaba dando forma («¿Divina tabla, celestial pintura/ de aquel original del alma mía.../ ¿Quién, como aquel que al mármol adoraba,/ fuera dichosa cuando amarte vengo?/ ¿Quién en original te convirtiera,/ tabla de aquel que tanto deseaba?/ ¿Quién pudiera infundirte ésta que tengo, porque a los dos un alma nos rigiera?»)<sup>35</sup>. De alguna manera, los distintos personajes de la comedia han recons-

<sup>35</sup> El episodio parece ampliar el narrado por pseudo-Calístenes, quien presenta a los embajadores de Darío haciéndose con los *servicios* de un pintor griego para retratar a Alejandro y llevar el cuadro —junto al mensaje del emperador— a su rey, a la sazón impresionado por la figura de su enemigo, quien no sólo había exonerado a los macedónicos del pago de los tributos a los persas, sino incluso había obligado a éstos a rendirle semejante vasallaje: «Los embajadores dieron una cantidad de plata a un pintor griego amigo suyo, y él les hizo un pequeño retrato de la figura de Alejandro. Y

truido a partir de sus protagonistas el cuadro que tanto admiraba y del que aspiraba a formar parte César en *La quinta de Florencia*: el de Adonis y Venus, encarnados por Alejandro y Campaspe, respectivamente; y, hacia el final de la obra, Apeles retrata a Campaspe por mandato de Alejandro, quien —a pesar del amor que siente por ella y parece negarle Lope en el soneto citado de las *Rimas humanas*— se la entrega al pintor como ejemplo de su generosidad y magnanimidad, concibiendo —como reza el título de la comedia— como mayor hazaña vencerse a sí mismo, sobreponerse —en definitiva— a su propio apetito, en este caso en beneficio de otro (al que recompensa porque Apeles nunca ha intentado traicionarlo), tal como lo había puesto de manifiesto Pedro de Mexía por influencia de Plinio: «[Alejandro] determinó de dexalla [a Campaspe] por dársela a Apeles, como se la dio por muger: que no es de contar por la menor de sus victorias, pues venciendo su voluntad y apetito, queriéndola y pareciéndole muy bien, la quitó de sí para dársela» («...captum amore sensisset dono dedit ei, Magnus animo, maior imperio sui nec minor hoc facto quam uictoria aliqua. Quippe se uicit...»). En la comedia, el autor —al igual que Bocángel— concentra la atención por captar la belleza de Campaspe, así como por presentar al emperador enamorado en la misma medida que generoso: con semejantes argumentos, pondera los sentimientos que despierta la doncella huérfana, domeñables solo por un espíritu superior al resto de los mortales. Alejandro, pues, encarga a Apeles el retrato de su amada, cuya belleza concibe —siguiendo una *quaestio* muy zarandeada en literatura y medicina desde muy antiguo— como inabarcable para su pecho, al igual que para los de todos los demás: «Aunque es tanta su grandeza [la del pecho de Alejandro],/ es tan grande tu belleza,/ mi bien, que [mi pecho] te viene estrecho./ No cabrá nadie contigo» (p. 422b)<sup>36</sup>. El pintor, en un primer momento, parece embobado, al menos a

---

se lo llevaron a Darío a Babilonia, al tiempo que iban a comunicarle lo dicho por Alejandro» (*Vida y hazañas de Alejandro Magno*, I, 23; vers. castellana por Carlos García Gual (Madrid: Gredos), p. 71); la mujer de Darío estuvo presa en la corte de Alejandro, si bien en lugar apartado de sus soldados, en estricta custodia de su integridad física, al igual que la de su suegra —cabe suponer, en menos peligro— y la de sus hijas; Darío, en cambio, logró escapar y huir, según atestiguan todas las fuentes, y en él debió causar mella no sólo el retrato sino las noticias que llegaban sobre el comportamiento de Alejandro, siempre respetuoso con las mujeres, especialmente si se trataba de cautivas. En cuanto al nombre de la mujer del rey persa, Plutarco, por ejemplo, la llama Estatira, como a la hija mayor (*Alejandro*, 30, p. 72).

<sup>36</sup> En el libro *De oculis* atribuido a Galeno se plantea la cuestión como el objeto sensible —mayor que el ojo— puede penetrar a través de él e instalarse en el corazón o en el alma: «Si ergo ad visum ex re videnda aliquid dirigitur... quomodo illum angustum formaen intrare poterit?»; y, en términos muy claros, la resolvía Avicena en su paráfrasis del *De senso et sensibilibus* de Aristóteles: «La opinión de los que dicen que las formas de los objetos sensibles se imprimen en el alma con una impresión corporal se destruye... también por el hecho de que los cuerpos más grandes son comprendidos por la vista, aunque ésta sea tan pequeña...; por eso se dice que estos sentidos no comprenden las intenciones de los objetos sensibles sino abstraídos de la materia». En literatura aparece ya abordada por Giacomo Lentini: «Or come pote si gran donna entrare/ per gli occhi mei, che si piccioli sone?»; en una de las parodias del amor cortés, se atribuye al chocarrero Sempronio, cansado de oír el nombre de Melibea en boca de su amo: «Como Melibea es grande, no cabe en el corazón de mi

juzgar por las indicaciones de la dama invitándolo a echar mano del pincel («Vuelve al pincel. Ten cordura»); y, en ese embelesamiento súbito, no atina a reconocer los colores: «Aún no distingo el color,/ que me ciega el resplandor/ de tu divina hermosura». Apeles persiste en la misma actitud, alienado, sin quitar ojo a Campaspe, a quien pretende contemplar en sí misma como única manera de poder plasmar su belleza en el lienzo y superar, así, a naturaleza (sus pinceles han de rendirse al del pintor): «Por merecer bien la palma,/ en mí te quiero mirar,/ que te quisiera pintar/ como te tengo en el alma./ Que si en aqueste nivel/ retratara tu belleza,/ rindiera naturaleza/ los suyos a mi pincel»; y, aplicado al uso del pincel, lo lanza —cual flecha de amor— hacia la dama y, por un efecto *boomerang*, lo recibe en otras condiciones, como si se tratara de una flecha de plomo arrojada por Cupido: «De flecha sirve el pincel,/ que, arbolado con mi amor,/ le tiro a tu resplandor/ y a mí se vuelve cruel». Por indicación de Felicia, enamorada de él a través de un retrato de Apeles, Alejandro se acerca al lugar en que el pintor retrata a Campaspe, y en principio —a falta de otros comentarios más reveladores— sólo presta atención a dos cosas antes ya puestas de manifiesto por Apeles: el respeto y la fidelidad de los colores con los del original (y en ello da la impresión de retratarla con el alma, al ofrecer posiblemente una versión del modelo superior a la real, porque de él ha captado *intenciones*, no formas);

ALEJANDRO. Que viniese a la oficina  
 donde tiene sus pinceles  
 el diestro pintor Apeles  
 dijo Felicia. Divina  
 está Campaspe. ¡Qué atento  
 color Apeles ofrece  
 a su rostro, que parece  
 que la pinta el pensamiento!  
 Clavados, por más grandeza,  
 tiene, de sus resplandores  
 el pincel en los colores,  
 los ojos en su belleza (p. 424a).

Apeles, que antes se ha confesado completamente enajenado («que cuando te miro a ti/ no estoy, mi Campaspe, en mí»), reclama la mirada de la joven cazadora, sintiéndose a la vez arder por los espíritus en forma de rayos que la dama le envía a través de los ojos: «Y más me admiras./ Si esos dos rayos me tiras, ¿no has de abrasarme de amor?»; y, en semejante situación, no puede perfeccionar una obra objetiva, sino, más bien, un dibujo en que se reflejan los sentimientos de su autor, nunca sin embargo en detrimento del arte: «Como adagio

---

amo, que por la boca le sale a borbotones» (*La Celestina*, I); y, en el siglo XVI, se hace eco de ella Garcilaso de la Vega: «En esto 'stoy y estaré siempre puesto,/ que aunque no cabe en mí cuanto en vos veo,/ de tanto bien lo que no entiendo creo...» (soneto V, vv. 5-7).

suele ser/ el pintar como querer,/ te pinto como te quiero» (se trata de un adagio castellano, recogido, por ejemplo, en el *Dicc. de Autoridades*, donde se aduce el testimonio de Alonso de Salas Barbadillo, *Coronas del Parnaso*, V: «Cúmplesse en mí el adagio castellano,/ pintar como querer, que aun más sucinto/ que él nos lo dice, como quiero pinto») <sup>37</sup>. Al oír las palabras de su pintor favorito (y quizá después de contemplar el cuadro, como ocurre en el poema de Bocángel), Alejandro se percata del amor que Apeles profesa por Campaspe; y, por ello, aun a costa de su vida, al comprobar que ni él lo ha traicionado ni que ella le corresponde, pretende dársela: «¡Bien ha pagado mi amor/ Campaspe! ¡Qué justamente/ de mi poder eminente/ su belleza hago señor!/ Como sin vida ha quedado/ mi Apeles. Dársela quiero./ Mas ¡ay de mí!, que ya muero/ sólo de haberlo pensado» (p. 424b). Apeles, por su parte, se deja vencer por su locura y tiene el propósito de confesarse ante Alejandro, esperando recibir por su osadía el castigo de la muerte: «Ya estoy sin seso./ Loco estoy. Quiero que cese/ hoy mi amor, locura y vida,/ pues de todo es al fin la muerte./ A Alejandro he de decille/ que así Campaspe me tiene,/ que la adoro y que me mate» (pp. 424b y 425a). Para la comprensión de la canción de Bocángel, conviene no olvidar la subjetividad con que Apeles pinta a Campaspe, en cuyo rostro Alejandro reconoce el amor de aquél por ella, en la misma medida que lo advierte en *Las grandezas de Alejandro*, si bien no a partir de la subjetividad, sino, como veremos, del dolor y el sufrimiento que el pintor plasma en el rostro de su modelo. En ese sentido, y a diferencia de *Las grandezas de Alejandro*, nadie en la obra ha denunciado la falta de parecido que el cuadro presenta con el original; y Campaspe, tras verlo, no hace más que reconocer las cualidades estéticas de la pintura, al pedir un premio para su autor («Premio merece el retrato»). La *mayor hazaña de Alejandro Magno*, de dudosa atribución, parece, pues, elaborada a partir de la anécdota narrada por Plinio (y traducida por Pero Mexía), a la que incorpora —como marco histórico— dos de las gestas más importantes del protagonista.

En *Las grandezas de Alejandro*, datada entre 1604 y 1608 <sup>38</sup>, el episodio de Apeles y Campaspe aparece al principio de la obra, y de él ya no se vuelve a hablar <sup>39</sup>. En esta comedia —centrada en otros eventos atribuidos al protagonista— Campaspe se presenta como una dama de la corte a la que sirve el futuro rey de Macedonia, quien llega a serlo después que Pausanias haya matado a Fi-

<sup>37</sup> En el diccionario académico se ofrece una explicación del adagio distinta a la que se da en la comedia: «Frase con que se explica que alguno, sin fundamento ni solidez, se adula el gusto, persuadiéndose a que alguna cosa tendrá el efecto que él se figura y que le conviene»; y Correas consigna el refrán «Pintar como querer, matar moros en la pared», sin ninguna aclaración al respecto. En *La batalla del honor*, Lope utiliza el adagio con la acepción recogida por el *Dicc. de Autoridades*: «Parte, necio, que esta cifra/ es pintar como querer./ ¿No sabés tú que el poder/ todas las cifras descifra?» (ed. Robert Spaulding, Madrid, 1934, p. 81).

<sup>38</sup> S. Griswold Morley y Courtney Bruerton, *Cronología...*, pp. 332-333.

<sup>39</sup> Véase Francisco Pejenaute Rubio: «Notas a las *Grandezas de Alejandro* de Lope de Vega», *Archivium*, XXXIV (1984), pp. 165-181.

lipo, con la connivencia de Olimpia, al mismo tiempo que la reina ha convenido a su hijo de descender, no de su esposo, sino de Júpiter<sup>40</sup>. Ante tales circunstancias, Alejandro, proclamado nuevo rey de Macedonia y coronado con laurel, tras la visita de Campaspe, seguramente vestida para la ocasión, pretende inmortalizarla, al hilo de unas observaciones de Hefestión, quien la encarece en términos metafóricos, considerando la alegría que la dama exhibe como parte importante de sus encantos: «y [la alegría] baña en claveles rojos/ y pura nieve la cara./ y como en mañana clara/ relumbra el sol»; y, ante tales elogios, Campaspe sugiere retratarse, con el propósito de ofrecer al nuevo emperador «de mi alegría un traslado»; y éste, siguiendo con las metáforas de su hombre de confianza, afirma que lo ha ser de «jazmines y claveles», dando enseguida instrucciones de llamar a Apeles y a Lisipo para encargarle a uno un retrato de la dama y al otro una escultura de mármol o jaspe. Alejandro previene a Apeles de la empresa, en la que, además de procurarse fama eterna, el pintor habrá de rivalizar con la misma naturaleza: «No hay qué advertirte:/ hoy las estrellas, las flores/ pintas al cielo y al suelo./ hoy al mismo sol retratas:/ tu fama, Apeles, dilatas/ con admiración del cielo./ Hoy de la naturaleza/ has de ser competidor» (p. 344b); Apeles, antes de sentarse para empezar el cuadro, se halla fascinado, al comprobar el caudal de belleza con que el cielo ha regalado a Campaspe: «Suspenseo estoy, gran señor./ de contemplar su belleza./ Nunca tan pródigo vi al cielo de su hermosura»; y, en ese sentido, atribuye a la pintura cierta vergüenza, dada la imposibilidad de sus colores por competir con los de la dama, y presenta su mano —como su arte—atenazados por el miedo que inspira la presencia de Campaspe, por la que se siente abrasado, al igual que Faetón cuando decidió conducir el carro del sol: «Está la pintura/ corrida de verse aquí./ Las colores no podrán/ competir con las que ven;/ el arte y mano también/ cobardes de verla están./ ¡Cielos, pintores divinos!/ Es, Prometeo, mi fama,/ que os pretendo hurtar la llama:/ ¡muerto soy! ¡Qué desatinos!/ No creo que más turbado/ con el carro del sol fue/ Faetonte, que aquí se ve/ mi pensamiento abrasado» (pp. 344b y 345a). Antes de poner de manifiesto su incapacidad de plasmar en el lienzo toda la belleza del original, Apeles intenta arrogarse un privilegio sólo propio de pintores virtuosos, como el de la captación de la hermosura cuya intelección se resiste al resto de mortales (se trata, posiblemente, de una artimaña del pintor, quien pretende reunir los méritos suficientes —frente a los de su señor— para convertirse en digno amante de Campaspe; Alejandro, en principio, desarma a Apeles alegando que a Dios se le quiere con la misma intensidad, a pesar de no llegar a entenderlo, porque ésa es una misión más que imposible):

<sup>40</sup> Pausanias había herido a Filipo con la intención de raptar a Olimpiade, de la que se había enamorado; y, al poco, fue capturado por Alejandro, quien lo entregó a su padre Filipo, depositándolo en su mano para que éste lo pudiera degollar antes de morir. El episodio parece una invención del pseudo-Calístenes: *Vida y hazañas de Alejandro Magno*, vers. castellana por Carlos García Gual (Madrid: Gredos, 1977), pp. 71-73.

- APELES. Digo, señor,  
Que de una rara figura  
Nadie entiende la hermosura  
Como un perfecto pintor.
- ALEJANDRO. Yo sabré quererla más  
Si tu entenderla sabrás.
- APELES. Y tú la quisieras más  
Si la entendieras también.
- ALEJANDRO. Basta al bien, para quererle,  
Ser bien si no le entendemos;  
Que también a Dios queremos  
Y es imposible entenderle (p. 345a).

A pesar de semejante alarde, Apeles ha de rendirse ante la evidencia y, a modo de excusa, debe conceder su limitación en los conocimientos de su oficio, frente a los sólidos de su señor en la ciencia de filosofía, al no haber tenido un maestro como Aristóteles: «Rindo la ignorancia mía;/ que ya sé que tu maestro/ Aristóteles más diestro/ te dejó en filosofía/ que en las colores el mío./ ¡Cielos, no acierto a pintar!» (p. 345a). Apeles, en principio, haciendo gala de una petulancia que engrandece todavía más la figura de su señor, quizá también ajeno a los términos en que amor se había apoderado de su alma, llega a señalarse entre quienes en equidad pueden aspirar al amor de Campaspe; pero, desbordado por la pasión, en un claro síntoma de experimentar una patología amorosa —en lugar de conseguir la tranquilidad del alma, sólo compatible con un amor intelectual, de carácter platónico—, debe resignarse a admitir la desorientación producida por la fuerza del amor, muy superior en este caso al del arte: «En vano porfío./ ¿Qué importa poner aquí/ toda la fuerza del arte,/ si está amor por otra parte/ haciendo burla de mí?» (pp. 345a y b). Al percatarse de la turbación de su pintor, Alejandro acomete su primera grandeza —antes de empezar las militares, como su enfrentamiento contra Darío— casando a su amada con Apeles, a pesar del amor que confiesa sentir por ella: «La belleza/ que te he dado es la grandeza/ que hasta agora hice mayor:/ riquezas y estados di,/ sin haberlas heredado;/ pero el alma no la he dado,/ Apeles, sino es a ti»<sup>41</sup>. En esta comedia, sin embargo, el episodio parece relegarse a un segundo plano, y en él no se encarece —como en el otro, que vertebraba toda la trama— tanto el amor de Ale-

<sup>41</sup> Lope de Vega: *Comedias mitológicas y comedias históricas de asunto extranjero*, ed. Marcelino Menéndez Pelayo, Biblioteca de Autores Españoles (Madrid: Atlas, 1966), p. 346; su editor consideró la obra como una «desatinada pieza, en que el autor, siguiendo a escape la narración de Quinto Curcio o de otro cualquier otro autor de los más conocidos...» presenta «los hechos sin la menor trabazón dramática y del modo más informe y grosero que puede imaginarse. Es una de las pocas obras enteramente malas que nos ha dejado Lope» (p. 287).

jandro por Campaspe, quizá más en la línea del soneto mencionado. En cuanto a su incapacidad para consumir el encargo del rey, Apeles confiesa que el arte —frente al amor— carece de cualquier fuerza o poder; en su impotencia y desolación, se exhorta a sí mismo para pintar su propia belleza, quizá porque, como subraya a continuación, ya tiene en su alma grabada la de Campaspe:

Pinta tu belleza, Apeles,  
en este naípe, y amor  
al alma con tal rigor,  
que hace las flechas pinceles.

Sin embargo, también podría aludir a la belleza del modelo, que se impone pintar mientras amor reproduce en su alma la figura de Campaspe, utilizando sus habituales flechas en lugar de pinceles; y, en semejante caso, cabría entender una posible errata de «tu» por «su», posiblemente con ese alta («*¡u*»): «Pinta su belleza, Apeles...»; y, dado el impacto que le ha producido la contemplación de Campaspe, Apeles ha pergeñado una figura que en nada se parece al original: «Extraña desdicha ha sido,/ que en el que vengo a hacer/ ni te puedas parecer/ por lo que me has parecido» (en la ejecución del encargo, no puede conseguir una representación ni pizca semejante al modelo, a causa de la impresión que ha recibido, la imagen de la dama que se ha adueñado de su alma, en relación absolutamente alicuanta a la que es capaz de ofrecer a través de sus pinceles). Al esforzarse por reproducir la imagen impresa en su alma, sufre la ablación de alguno de sus sentidos o la suspensión temporal de sus funciones (al apropiarse de cada una de las partes de la amada, en una elemental e íntegra transformación en su ser, al plasmarla en el lienzo, se desprende de ella y, por ende, se siente víctima de alguna minusvalía): «Si pinto los ojos, ciego;/ si la boca, mudo estoy» (p. 345b). Alejandro, por su parte, confiesa que Amor ha arrebatado los pinceles a su dueño: «Amigos, perdido soy;/ por la luz conozco el fuego./ ¡Vive Júpiter sagrado/, que, de retratar Apeles/ a Campaspe, los pinceles/ el ciego amor le ha tomado!/ Y le ha pintado en su cara,/ de suerte que he visto en ella/ que está muriendo por ella» (p. 345b); y que, en tal tesitura, Apeles no podrá terminar el retrato que ha comenzado, resaltando también el escaso parecido con el modelo, cuya reproducción fiel podría lograr si trasladase al lienzo la imagen que el pintor ha grabado en su alma: «Muestra a ver: no le parece;/ mas no es mucho si se ofrece/ aquí como niebla oscura;/ porque si el alma te viera,/ adonde la has retratado,/ Apeles, con más cuidado,/ yo sé que se pareciera» (pp. 345b y 346a). En cuanto al primero de los dos últimos pasajes, Alejandro confiesa haberse dado cuenta del «fuego» de amor que abrasa a Apeles mediante la luz o brillo que deben emanar de sus ojos (en una posible alusión a los espíritus visivos de amor); y reconoce, no sin cierta ambigüedad, haber reparado en semejante circunstancia merced al «ciego amor», al no saber en cuya cara lo ha pintado Apeles, si en la suya o en la de Campaspe. De admitir la primera interpretación, hay que conceder a «pintar» un valor

traslaticio, al margen del sujeto o el complemento que se le asigne, el mismo Apeles o el «ciego amor», con una diferencia morfológica fundamental, como un leísmo, por otra parte habitual en la lengua de Lope ('Y [el ciego amor] le ha pintado [a Apeles] en su cara...', o bien 'Y [Apeles] le ha pintado [el ciego amor] en su cara...'). De aceptar la segunda interpretación, debe darse a «pintar» un sentido literal, con un sujeto claro, Apeles, y con un complemento de persona, Campaspe, y otro implícito de cosa, el «ciego amor»: 'Y [Apeles] ha pintado [a Campaspe el ciego amor] en su cara...' (en el rostro de la dama macedónica, pues, Apeles habría plasmado su propio sufrimiento; y ese dato puede resultar clave para la cabal comprensión de la canción de Bocángel). En ese aspecto, Alejandro parece corroborar esta última hipótesis, al convenir que de fijarse tanto en el cuadro (más probablemente que en Apeles) y de prestarle tanta atención ha debido renunciar a lo que más ama: «De parar y reparar,/ he perdido, con mirar,/ lo mejor del corazón» (p. 345b; «lo mejor del corazón» debe identificarse con Campaspe, en aplicación de una idea manídisima según la cual la amada es la mejor parte de nuestra alma o del corazón); y, en su generosidad, ordena a Apeles la interrupción del retrato, en la convicción de que mientras siga enfermo no podrá satisfacer su petición («deja, Apeles, el retrato», «[APELES] Pues ¿no quieres que le acabe?/[ALEJANDRO] No sabrás»); por ello, cuando ya ha tomado la decisión de entregársela (como hace Seleuco renunciando a Estratonice a favor de su hijo Antíoco), le manda que pinte a la que va ser su mujer; y Apeles, ahora ya sin ninguna dificultad, en menos de un credo, pone en práctica lo que antes no había podido cumplir por culpa de su enajenación mental: «Mira si soy liberal,/ y no a tu pincel ingrato,/ pues que te pago el retrato/ con darte el original./ Allá despacio procura/ retratarla, que ha de ser su mujer» (p. 346a).

Gracias a la terapia de Alejandro, Apeles pinta —como en Plinio— el cuadro y, una vez terminado, lo podrá colocar junto a otros que le han hecho famoso: «Cuelga esa rica pintura/ entre tus cuadros, ¡oh Apeles!», según dispone un resignado emperador, preparado ya para otro tipo de empresas. En el citado soneto 192 de las *Rimas humanas*, Lope se dirige al pintor, a quien también atribuye cierta incapacidad cuando le pide un descanso en su trabajo al verlo embelesado por la belleza de la dama («suspended las colores y pinceles,/ pues os suspende el alma el bien que adoro»); y, en igual sentido, el poeta suplica al pintor una correcta utilización de sus instrumentos (el «tiento») para reproducir como se merece la figura de su amada, atendiendo a los colores blancos y rojos que le son propios, guardando en ese sentido el *decoro* artístico o la relación armónica entre todos los elementos del cuadro («y no perdáis el tiento en su decoro,/ pues imitáis jazmines y claveles»); el «tiento» era una varilla o bastoncillo que los pintores usaban para apoyar el pincel, dotado, en el extremo, de un botoncillo de borra para no estropear el lienzo. Las afinidades entre el soneto y el pasaje de *Las grandezas de Alejandro*, en principio, no deben aducirse para defender la paternidad de la comedia. En la *Arcadia* de Lope, Benalcio,

a instancias de Celso, refiere la fábula en que Júpiter —para recompensar a los dioses que le habían proporcionado la ayuda de los gigantes— manda a Momo a la tierra con el propósito de reclamar a los animales lo mejor de cada cual; y, de todos ellos, el ser humano le entregó un lienzo de los pintores más famosos, incluyendo uno de Apeles, a quien se identifica por la anécdota que estamos estudiando en el presente trabajo: «El hombre le ofreció un lienzo de pintura de los más célebres maestros que pudieron hallarse desde Cleoneo, el que halló las sombras y dobleces del vestido, y hasta Apeles, a quien dio Alejandro a la hermosa Campaspe, en cuyas figuras animales y flores parecía hacer hecho lo posible en competencia de naturaleza»<sup>42</sup>.

En la comedia *Darlo todo y no dar nada*, Calderón convierte a Apeles y Campaspe en protagonistas de una obra más sobre la personalidad de Alejandro, en la que se utiliza al filósofo Diógenes —cuyo encuentro con el emperador se cuenta en muchísimos lugares desde la *Vida de Alejandro* de Plutarco— como parte fundamental de la trama, al concederle un papel semejante al de los médicos Erasístrato, Hipócrates y Galeno —de quienes hemos hablado al principio— cuando —por mandato de Alejandro— debe diagnosticar el origen de la locura de Apeles, descrita en términos muy afines al *Orlando furioso* o a *La quinta de Florencia*. La comedia se publicó por primera vez en la *Octava parte de comedias nuevas escogidas* (Madrid, 1657); pero ya se había representado en 1653 para «la fiesta de los años, del parto y de la mejoría de la Reina nuestra señora, del accidente que le sobrevino estando el Rey nuestro señor en las Descalzas; y con su presencia volvió del desmayo»<sup>43</sup>. Calderón pretende ofrecer la misma moraleja —aunque no con tanta insistencia— que la del autor de *La mayor hazaña de Alejandro Magno*, y además se esfuerza por presentar al emperador macedónico y a Campaspe como acaparadores del protagonismo de la obra: la segunda, en principio, acata la generosa decisión del primero, si bien aparenta desdén hacia Apeles, porque desea deslucir la acción de Alejandro, en cuya renuncia a favor del pintor no cree reconocer la concesión de su mejor don, al interpretar que en esa entrega el emperador solo da su cuerpo y no su alma (darlo todo para, en el fondo, como reza el título, no dar nada); Alejandro, cuando ha decidido casarse con la infanta Estatira, minimiza la actitud de Campaspe, entregada ahora también en alma a Apeles, porque considera que ya lo estaba mucho antes, en el momento en que éste le salva la vida (por ello, en ese punto, Campaspe, al creer darlo todo tampoco da nada).

Respecto a las comedias atribuidas a Lope, Calderón introduce algún cambio importante, como el encuentro entre Campaspe y Apeles, en nada relacionado con el oficio del segundo. En cuanto a la protagonista, Calderón la presenta como hija de una matrona griega, Timoclea, quien se la llevó consigo a

<sup>42</sup> Lope de Vega: *La Arcadia*, ed. Edwin S. Morby (Madrid: Castalia, 1975), p. 116.

<sup>43</sup> Véase Ignacio Arellano, Celsa García Valdés, Carlos Mata y María Carmen Pinillos, eds., *Comedias burlescas del siglo de oro. El Hamete de Toledo, El Caballero de Olmedo, Darlo todo y no dar nada, Céfalo y Pocris* (Madrid: Espasa Calpe, 1999), p. 24.

los montes después de enviudar y quien la crió hasta el día de su muerte, no sin antes cambiarle el nombre, de Timoclea por el de Campaspe, pensando en el ambiente campestre en que se había desenvuelto la niña (y, por ahí, sugiere una posible etimología paronomástica del nombre)<sup>44</sup>: «Último don de mi madre,/ no sin jactancia al oírle,/ me trocó en el de Campaspe,/ como quien dice campestre...»<sup>45</sup>. Por lo que concierne a Apeles, Calderón lo dota de unas cualidades militares, que seducen a la cazadora, a quien el pintor —arriesgando su vida y exhibiendo un valor insólito— libra del acoso de los soldados de Alejandro, que la perseguían al creer que ella había matado a su capitán Teágenes. La montañesa Campaspe se refugia —amparándose en la inmunidad de que gozaban los prisioneros de guerra, además de una importante libertad de movimientos— en la quinta de Estatira, de donde ésta no podía salir, al igual que sus tres hermanas, Siroes, Clori y Nise<sup>46</sup>, salvo por sus alrededores más inmediatos, al ser el botín máspreciado de Alejandro, quien se las había arrebatado al rey persa Darío, el padre de las cuatro. En el relato histórico, tras la huida de Darío, Alejandro había capturado su carro, donde estaban la esposa, madre e hijas del rey persa; y, en ese caso, por más que difundido, Calderón parece seguir un texto próximo al de Plutarco, quien se refiere al trato generoso que las hijas de Darío, junto a su madre y esposa, disfrutaron durante su presidio: «Sin embargo, la más hermosa y regia merced que disfrutaron de parte de Alejandro estas mujeres fue que tratándose de personas nobles y prudentes que habían llegado a ser esclavas, no tuvieran que oír nada, sospechar, ni tener motivo de temer nada vergonzoso, sino que como si estuvieran no en un campamento enemigo, sino custodiadas en templos y santuarios de vírgenes, siguieron un tipo de vida apartado y fuera de las miradas de los soldados. Y eso que se decía que la mujer de Darío era con mucho la más bella de todas las reinas...»<sup>47</sup>. El tiempo de la acción, pues, en que transcurre la obra se entiende como un pequeño paréntesis entre la victoria del emperador macedónico sobre Darío y su inminente cam-

<sup>44</sup> En cuanto al nombre de Timoclea, Calderón parece tomarlo de una dama homónima de la ciudad de Tebas, a quien los tracios habían arrebatado sus bienes, después de violarla y vejarla; ante Alejandro, a cuya presencia había sido llevada por los tracios, afirmó tratarse de la hermana de Teágenes, general queronense que se había enfrentado a Filipo y rendido la vida en defensa de los griegos: el emperador ordenó dejarla en libertad junto a sus hijos (Plutarco, *Alejandro Magno*, ed. cit., p. 46-47; y *De claris mulieribus*, XXII, vers. latina por Alamano Rainutio Florentino, Basilea, 1554, fol. 33 vo. y 34 ro.). De este mismo episodio, Calderón estableció la vinculación entre Campaspe y el general Teágenes, convertido en capitán en su comedia.

<sup>45</sup> Pedro Calderón de la Barca: *Comedias*, vol. III, Biblioteca de Autores Españoles (Madrid: Atlas, 1945), p. 143.

<sup>46</sup> En los textos históricos sólo se menciona a dos hijas de Darío: Estatira, la mayor, y Dripetis, la menor, a quien Alejandro otorgó a Hefestión (Diodoro Sículo: *Biblioteca histórica*, XVII, 107; ed. cit., pp. 257-258); véase A. B. Bosworth: *Alejandro Magno*, p. 210. Dripetis seguramente murió junto a su hermana arrojada a un pozo por orden de Roxana, quien contó con la connivencia de Perdicas (Plutarco, *Alejandro*, 77, 6-7; ed. cit., p. 129).

<sup>47</sup> Plutarco/ Diodoro Sículo: *Alejandro Magno*, ed. de Antonio Guzmán Guerra (Madrid: Akal, 1986), p. 59.

pañá por el Peloponeso; y, en la trama amorosa, Alejandro, ya mostrando un interés especial por Campaspe, al enterarse que ésta ha salido de caza junto a las hijas de Darío, pide un caballo para ir tras ellas, y, salvado por la cazadora, cuando cabalgaba desbocado hacia un animal salvaje, manda —a modo de recompensa, al creer que había conjurado su mal agüero por haber roto el nudo gordiano<sup>48</sup>— retratar a su benefactora, quien sólo ha visto pinturas de paisajes y batallas, nunca de seres humanos: «Pintura ya sé que sea;/ que en el templo he visto tablas,/ que de colores compuestas,/ ya representan países,/ ya batallas representan,/ siendo una gran mentira de la naturaleza;/ pero retrato no sé/ qué es...» (p. 148b); y, con ese propósito, hace llamar a Apeles, a quien da instrucciones sobre lo que debe de pintar, aunque sin revelar el nombre del modelo o de la modelo: «Por mí/ hoy has de hacer un retrato/ de tan hermoso sujeto,/ que no hayas menester,/ como en el mío, poner/ perfil a ningún defeto»; al principio de la comedia, Alejandro, antes de elegir a su pintor oficial (o de cámara) entre Zeuxis, Timantes y Apeles, los somete a una prueba, consistente en el retrato de su propio rostro: rechaza a Timantes por haber soslayado un defecto de la cara (no especificado); despide, en cambio, a Zeuxis por abultarlo o prestarle demasiada atención; y premia a Apeles, porque, al pintarlo de medio perfil, ha sombreado el otro medio, dejando el defecto en un segundo plano, aunque sin disimularlo<sup>49</sup>.

<sup>48</sup> El episodio del nudo gordiano —a propósito de la entrada del emperador en el templo de Júpiter— aparece extensamente narrado por Quinto Curcio, *Historia de Alejandro Magno* (III, 14-18), así como por Arriano, *Anábasis de Alejandro Magno* (II, 3). En el carro en que había sido transportado Gordio, padre de Midas, había un yugo amarrado con gran cantidad de nudos entrelazados; existía el oráculo según el cual llegaría a ser rey de toda Asia aquel que soltara el lazo inextricable. Alejandro intentó deshacerlo, pero, al no poder con semejante maraña, decidió cortar con la espada todas sus correas, sin saber si había burlado la predicción del oráculo o le había dado cumplimiento. En la comedia de Calderón, el emperador, con semejante actitud, está pensando en la primera interpretación.

<sup>49</sup> Este episodio parece reelaborar el que el mismo Plinio atribuye a Apeles, aunque no como pintor de Alejandro, sino de Antígono (conocido con el sobrenombre *el Cíclope*, por haber perdido un ojo durante un combate), general del emperador macedónico y rey de los territorios de Asia Menor y de Siria que éste no había conquistado: «Pinxit et Antígoni regis imaginem altero lumine orbatí primus excogitata ratione vitia condendi; obliquam namque fecit, ut, quod deerat corpori, picturae desse potius videtur, tantumque eam partem e facie ostendit, quam totam poterat ostendere» (Plinio, *Historia natural*, XXXV, xxxvi, 90); Jerónimo de Huerta lo traduce así: «Pintó también la figura del rey Antígono, ciego de un ojo, imaginando primero el orden para encubrir su defeto: porque le puso de lado, para que aquello que faltaba al cuerpo antes pareciese que faltaba a la pintura» (p. 1095 b); y, en ese sentido, introduce una nota al final, en que la presenta con otros protagonistas, en coincidencia —eso sí— con el planteamiento de Calderón: «Protógenes ganó la gracia del rey Antíoco por haberle retratado al natural, encubriendo su defeto con pintarle de lado, y la perdieron Diocles y Scopá, el uno porque le aduló, mintiendo, poniéndole con dos ojos, y el otro porque le pintó como estaba, sin el uno» (p. 1098 a). En el capítulo dedicado a Apeles, traducido a partir de Plinio, Pedro Mexía omite la anécdota, en beneficio de la brevedad: «Otras cosas maravillosas pintó Apeles, que sería muy largo de contar» (ed. cit., vol. I, p. 648). En *Origen e ilustración del nobilísimo y real arte de la pintura* (1656), Lázaro Díaz del Valle, a la vez que recomienda no disimular los defectos en los retratos, recuerda el episodio de Apeles: «Las faltas no se han disimular en los retratos, aunque es alabado Apeles en haber retratado de medio rostro al rey Antígono, que era ciego de un ojo, poniendo-

A propósito del retrato de Campaspe, Apeles, según se lo ha presentado su señor, cree que no va a tener ninguna dificultad: «Mas poco haré en eso yo,/ para lo mucho que escucho» (p. 450b); y Alejandro, sin embargo, a pesar de la sencillez y naturalidad del modelo, pide a Apeles una dedicación absoluta y un cuidado exquisito en la ejecución de su obra: «Aunque es poco, importa mucho/ que todo tu estudio no/ perdone al arte este día/ la elegancia con que suele/ esmerar de tus pinceles/ la gala y la valentía./ Una mujer has de ver,/ y esta me has de retratar/ con tal alma, que el hablar/ le falte, por no querer.../ Pues bien puedes prevenir/ pinceles, tablas y colores,/ aunque mejor a las flores/ se los pudieras pedir,/ pues todas los dieran fieles,/ mezclando a tan altos fines/ entre rosas y jazmines/ azucenas y claveles.../ Y tú, porque sea mejor/ el primor de tu pintura,/ píntame a mí su hermosura,/ y píntala a ella mi amor...» (p. 450b y c). En los dos últimos versos, Alejandro, quizá, sugiere a Apeles, no hablarle del amor que aquél le profesa, sino, de alguna manera, reflejarlo en el retrato, en el rostro de Campaspe. El pintor, pues, se traslada a la quinta donde están recluidas las hijas de Darío, y, una vez allí, pondera la belleza y perfección de Estatira, a quien confunde con la dama de la que su señor desea un retrato: «Como pintarse no pueden/ las perfectas hermosuras,/ sin que el crédito se arriesgue./

---

lo de la parte del sano» (Francisco Calvo Serraller, ed.: *Teoría de la pintura del Siglo de Oro*, p. 444); en los *Dicerie sacre* (I, 1), con idéntico motivo, lo aduce G. B. Marino: «Così raccontasi ch'Apelle ritreando il re Antigono, il qual d'un occhio era scemo, lo ritrasse in fianco, accioché il difetto del corpo no fusse a mancamento della pintura attribuito»; y otro tanto hace, en *La reazione del savio* (I, 8), D. Bartoldi: «ma in profilo, celandone la metà del viso, cioè il suo deforme: nella maniera che Apelle, per nasconder la cecità dell'un occhio che mancava ad Antigono re, il ritrasse, 'excogitata ratione vitia condendi. Obliquum namque fecit ut quod corpori deerat picturae potius deesse videtur'». Quintiliano aduce parte del ejemplo para ilustrar cuestiones de estilo: «Habet in pictura speciem tota facies: Apelles tamen imaginem Antigoni latere tantum altero ostendit, ut amissi oculi deformitas lateret» (*Institutio oratoria*, II, xiii, 12). Alejandro no tuvo ningún defecto en el rostro, solo Lisipo captó su característica inclinación del cuello hacia la izquierda, además de unos ojos brillantes y tiernos, en tanto Apeles lo pintó moreno y oscuro, cuando el emperador tenía la tez blanca: «Las estatuas que con mayor exactitud representan la imagen de su cuerpo fueron las de Lisipo, el único por quien Alejandro se dejó modelar, pues fue este artista quien con mayor detalle se percató del ligero escorzo de su cuello hacia el lado izquierdo y de la ternura de su mirada... En cambio, Apeles al pintarle portando un rayo, no acertó con el tono del colorido, sino que lo reprodujo más moreno y oscuro de tez, siendo él, según dicen, de pez blanca que se sonrosaba especialmente en torno al pecho y la cara» (Plutarco, *Alejandro*, ed. cit., p. 35); según otras fuentes, Alejandro tenía los ojos de distintos color (uno de tonos oscuros y otro glauco; o, en otras versiones del mismo texto, uno negro y el otro blanco), y estas facciones asimétricas revelaban cierto poder demoníaco: «La figura tenía de hombre y la cabellera de león; los ojos, de distinto color: el derecho, de tonos oscuros, y el izquierdo, glauco; los dientes, aguzados, como de serpiente, y en su marcha se reflejaba el coraje de un león» (Pseudo-Calístenes: *Vida y hazañas de Alejandro de Macedonia*, vers. castellana por Carlos García Gual, Madrid: Gredos, 1977, p. 55); «El un ojo ha verde e el otro vermejo,/ semeja osso viejo quando echa el cejo...» (*Libro de Alexandre*, 150 a y b; ed. Jesús Cañas, Madrid: Cátedra, 1988, p. 162). Sobre el aspecto físico de Alejandro, véase A. B. Bosworth: *Alejandro Magno*, vers. castellana Carmen Francí Ventosa (Cambridge: Cambridge University Press, 1996), pp. 24-26. Calderon, en cambio, le atribuye un defecto físico no especificado; y Lanini, en su versión burlesca, lo presenta tuerto, al igual que Antígono, seguramente ofreciendo una interpretación disparatada de la comedia seria, quizá a través de alguna fuente que había difundido la anécdota de Apeles.

Cuando en un rostro hay lunar/ o desproporción que acuerde,/ cuando se mira el retrato,/ de su dueño las especies,/ es fácil el retratarle;/ mas cuando es tan excelente,/ que no hay término en sus partes/ que, desordenado, deje/ especies a la memoria,/ no se imita fácilmente;/ y así habréis de perdonarme,/ cuando el retrato no acierte,/ si está en vuestra perfección,/ y no en mí, el inconveniente» (p. 451b). En estas palabras, Apeles se contradice con las dirigidas antes a Alejandro, cuando pretendía tranquilizarlo sobre el éxito de su empresa, al retratar el rostro de una dama perfecta, sin ningún defecto físico; en esta ocasión, considera mucho más factible la reproducción de una dama con alguna deficiencia, ya sea en forma de lunar, ya sea con la ausencia de la simetría (aunque haya concordancia entre sus partes), al ser perfectamente asimilable por el alma sensitiva a través de las imágenes (o «especies») que percibe del objeto (al ser, pues, mucho más fácil memorizar una imagen con alguna tara, asimismo no entraña —al hallarse impresa en el alma— ninguna dificultad plasmarla en el lienzo; por el contrario, si la imagen del rostro no presenta ninguna parte fuera del lugar que le corresponde, se hace más difícil su memorización y, por ende, su reproducción en un retrato<sup>50</sup>). A la galantería del pintor, Estatira previene al pintor que hallará más obstáculos al ser la dama que debe pintar mucho más hermosa y perfecta que ella (por esa razón, cree que el retrato correrá el riesgo de no parecerse al original): «y si viene/ a estar en lo más hermoso/ el riesgo al no parecerse,/ es más hermosa que yo,/ con que vuestro empeño tiene/ más que

<sup>50</sup> En los tratados sobre pintura solía reservarse un capítulo para la memorización del rostro que se debía retratar, en el que se recomendaba, además de una gran atención, la reproducción en una libretita de sus facciones más importantes. En *El tratado de la pintura*, por ejemplo, Leonardo de Vinci incluye uno sobre el «Modo de conservar en la memoria la forma o fisonomía de un semblante», sugiriendo tomar como punto de referencia un rostro estándar: «Para conservar con facilidad en la imaginación la forma de un rostro, es preciso ante todas las cosas tener en la memoria multitud de formas de boca, ojos, nariz, barba, garganta, cuello y hombros, tomadas de varias cabezas» (Madrid, 1784, p. 88). En sus *Diálogos de la pintura* (1633), Vicente Carducho distingue dos tipos de pintores, que deben concurrir en todo cuadro: el exterior («buen práctico»), en alusión al hábil manejo de su mano en el ejercicio de la pluma y el pincel; y el interior («docto» o «gran teórico»), en referencia a los sentidos internos, especialmente la memoria o imaginativa, donde el pintor almacena la imagen recibida a través del sentido común y, si es necesario, la corrige de acuerdo con sus conocimientos. A ese propósito, Carducho trae a colación el ejemplo de un pintor en predomina el primer tipo sobre el segundo: «Púsose un pintor indocto y buen práctico a copiar del natural una cabeza desproporcionada y mala en todo o en parte, como sucede de ordinario. Entraron aquellas especies por los sentidos a la memoria, sin más reparos que el dio el objeto. El excelente práctico la copió con puntualidad, pero fue forzoso que saliese aquella copia con las imperfecciones que tenía el original, lo cual no sucediera si el pintor fuera docto, porque corrigiera y enmendara el natural con la razón y docto hábito del entendimiento que poseía. Y esta es la causa, sin duda, por qué los grandes y eminentes pintores no fueron retratadores, pues el que lo ha de ser, se ha de sujetar a la imitación del objeto malo o bueno, sin más discurrir ni saber, lo cual no podrá hacer sino con mucha violencia de su Mierva el que tuviere habituado el entendimiento y vista a buenas proporciones y formas» (Francisco Calvo Serraller, ed.: *Teoría de la pintura del Siglo de Oro*, p. 285). En ese aspecto, Carducho alude a la facilidad con que el pintor indocto puede reproducir los defectos de los originales, al desconocer los postulados sobre la belleza humana, en virtud de los cuales debe primero componer en su imaginativa los rasgos ideales —que no reales— del modelo antes de plasmarlos en el lienzo.

vencer; y, porque/ lo veáis, yo haré que en breve/ venga a veros más airosa/ y más prendida [‘con más prendas’] que suele./ porque tenga en sus adornos/ yo alguna parte...» (p. 451b). Con todos los elementos necesarios, preparados por su criado Chichón («caballete,/ pinceles, lienzo, paleta,/ colores, piedra y aceite»), Apeles espera a la dama que ha de pintar, y, tras aparecer Campaspe, vestida de gala, no como una cazadora, se percata de que la mujer a la que Alejandro le tiene afición no es otra que la doncella por quien él mismo ha arriesgado su vida; y, de forma un tanto críptica, le revela su desilusión, al proponerse duplicar su hermosura por temor no a perderla una vez sino dos: «Yo soy, señora..., el que a copiar viene/ vuestra hermosura, porque/ como el que una carta teme/ que se pierda y la duplica,/ yo así es forzoso que intente/ duplicar vuestra hermosura,/ con temor que se pierde.../ Fuera fácil con saber/ que, en mi desdichada suerte,/ quizá el hacer de una dos/ es porque os pierda dos veces» (pp. 452b y c).

En este caso Apeles no parece demasiado alterado, en tanto procede —sin mayores dilaciones— a ejecutar la orden de Alejandro aplicándose con gran profesionalidad a su trabajo, pidiendo, por ejemplo, a su modelo estarse quieta, quizá para captar mejor todos sus rasgos y tomar las medidas del rostro, buscando hacerlo en una única postura, y no en varias, además de en un mismo lugar (al parecer, alguna estancia de la quinta de Estatira): «[APELES] No hagáis/ mudanza para que llegue/ a coger más fijo el aire./ [CAMPASPE] ¿Qué no haga mudanzas quieres?»/ [APELES] Es fuerza que si la háceis/ todo lo que pinte yerre» (p. 452c)<sup>51</sup>; la pintura depende del color ambiente, que el artista puede establecer calculando la distancia entre él y el objeto. Al tiempo que la retrata, Apeles hace saber a Campaspe que si Alejandro ha decidido tener de ella una pintura es porque sin duda la ama; y, al acabar, el pintor arroja los pinceles, maldiciendo su habilidad en el arte que desempeña, en tanto contribuye —por necesidad de contemplarla con mayor atención— a magnificar más la be-

<sup>51</sup> En cuanto al dibujo de la cabeza, en *Origen del nobilísimo y real arte de la pintura* (1656), Lázaro Díaz del Valle precisa la hora en que debe hacerse, entre las nueve y las doce de la mañana, y la distancia del pintor con respecto al modelo: «Hase de tomar, primero, el largo del rostro con un compás y, estando alta la luz y las sombras no muy fuertes, puesto el pintor en distancia proporcionada ni muy cerca ni muy lejos, pero de suerte que se pueda desviar a menudo a ver el natural y su pintura observará con atención si tira el rostro a largo o a redondo y qué forma guarda el todo y sus partes y con el yeso mate, hecha una larga punta, hará las líneas de afuera, con tanta destreza y propiedad, como si hubiese de quedar así. Y no se pase adelante hasta estar el pintor satisfecho que se parece mucho a su dueño en los perfiles y, si es posible, se examine antes de templar los colores, porque no tengo por seguro librar lo parecido a los pinceles, queriendo ir ganando poco a poco al bosquejo y acabado»; también sugiere tomar las medidas y el aire («coger el aire» en Calderón) a partir de distintas posturas, sobre todo en la pintura de todo el cuerpo: «Acabado la cabeza a satisfacción de todos, estando la persona retratada en pie se ha de dibujar el cuerpo, tomando las medidas y el aire del mismo natural, no siempre de una manera, sino con variedad y posturas diferentes, porque hay algunos que parecen esparcirlos por unos mismos perfiles y que los retratos en el movimiento van contrahaciéndose unos a otros, como quien toma lición de danzar, descuido en que caen muchos» (Francisco Calvo Serraller, ed.: *Teoría de la pintura del Siglo de Oro*, pp. 442-444); la relación entre la pintura y la danza aparece establecida en la comedia burlesca de Francisco Lanini.

lleza de la cazadora: «Siendo áspides para mí,/ las puntas de los pinceles,/ que, entre flores de matices,/ su mortal veneno vierten./ ¡ Mal haya, digo otra vez,/ habilidad que me fuerce/ a que estudie tus facciones,/ para que en cada una encuentre/ otra perfección que diga!:/ ¡Cuán bella, oh Campaspe, eres,/ ya dos veces a mis ojos,/ porque te pierda dos veces!» (p. 453c). Campaspe, después de levantarse de donde se hallaba sentada, no puede contener su admiración al comprobar la exactitud y el realismo con que Apeles la ha pintado, por cuanto ya no sabe si está contemplando un lienzo o un espejo: «¡Qué es lo que miro! ¿Es por dicha/ lienzo o cristal transparente/ el que me pones delante?/ Que mi semblante me ofrece/ tan vivo, que aun en estar/ mudo también me parece,/ pues, al mirarle, la voz/ en el labio se suspende/ tanto, que aun el corazón/ no sabe cómo la aliente» (p. 453c y 454 a); y, tras oírse tratar como divino por parte de la cazadora, quien le reprocha haber engendrado para la copia de la mujer que ama, Apeles no puede más que aceptar la voluntad de su amo y despedirse para siempre de ella: «Dueño de mi dueño eres./ Para siempre adiós, Campaspe» (p. 454a). Preocupado por la actitud de su pintor, Alejandro interroga a Chichón sobre la causa o el origen de su enfermedad: «que quiero/.../ saber de ti/ qué extraño accidente ha sido/ este que oigo que le ha dado» (p. 454b); y el gracioso, además de criado de Apeles, confiesa no saber nada, si bien enumera varios de los síntomas que padece su amo: «Pues ¿quién bastará a decirlo,/ si nadie basta a saberlo?/ Lo primero, anda aturdido,/ tanto, que con nadie habla,/ señor, que no sea consigo./ Lo segundo, si se viste,/ es con tan gran desaliño,/ que ni es él ni su figura./ Lo tercero: su retiro/ son estas montañas, donde/ solo se sale a dar gritos./ Su llanto es cosa de risa;/ su risa cosa de vicio;/ su comer cosa de juego [‘burla’]; su llorar cosa de niños;/ su dormir cosa de locos;/ y nada cosa de juicio» (p. 454b). Todos estos síntomas permiten descubrir fácilmente la enfermedad del pintor, que sufre una obvia patología amorosa, con una mezcla de melancolía y cólera (la famosa *melancolía adusta*, tan característica de personajes de la literatura, desde Orlando al Quijote, consistente en un calentamiento excesivo de la bilis amarilla, cuyas cenizas, en que se acentúa el color negro, producto de la mencionada combustión, acaban esparciéndose por todo el organismo); la de Apeles se trata de una conducta típica del licantrópico, que suele buscar la soledad de las montañas para vivir como un animal —de ahí, el torpe aliño indumentario— y desahogarse gritando como un auténtico lobo; tampoco parece ajeno a las risas y lágrimas convulsivas, propias de la histeria en el sentido más lato. En tanto delega en Diógenes la averiguación de los males del pintor, Alejandro pretende seducir a Campaspe, concibiendo dos tácticas, la segunda por si falla la primera, en las que en un caso desea valerse de sus presuntos encantos y en el otro de la fuerza física (se trataría de raptarla, acusándola de la muerte del capitán Teágenes, para forzarla, una vez llevada a su casa). Antes de poner en ejecución sus planes respecto a Campaspe, el emperador habla con Apeles, a quien Diógenes, de forma disimulada, observa con atención para poder ofrecer un diagnóstico de mal que pa-

dece; y, a medida que el pintor va respondiendo a las preguntas de su señor, formuladas con esa intención, Diógenes desgrana cada uno de los colores que descubre en los distintos pliegues de su corazón<sup>52</sup>: la «cólera» y la «ira», el «nocivo veneno», el «hechizo», el «delirio», la «rabia», «desesperación», los «celos» y, en definitiva, el «desordenado amor»<sup>53</sup>; el filósofo ha aceptado, pues, el desafío de Alejandro, quien —tras describirle la transformación experimentada por Apeles— lo había exhortado a escudriñar su patología, cuando ya la ciencia médica —representada por los aforismos— lo había dado prácticamente por desahuciado:

Padece un grave accidente;  
y tal que, siendo entendido,  
hábil, galán y discreto,  
en pocas días le admiro  
alterada la razón,  
prevaricado el sentido,  
necio, inútil, desairado,

<sup>52</sup> A ese propósito, Calderón —por boca de Diógenes— describe el corazón del hombre como un «animal de pliegues», amparándose en la autoridad de Aristóteles: «Que es el corazón del hombre/ animal de pliegues, dijo/ Aristóteles, mostrando/ que es de un color si encogido/ está; y, así está dilatado,/ de muchos...» (p. 455a); Aristóteles describe el corazón desde el punto de vista anatómico en *Investigación de los animales* 496a, en *Parte de los animales* 665b9 y *Sobre la respiración* 478a26; y, en la segunda de ellas, reivindica el mencionado órgano como fuente de las sensaciones, criticando a quienes la localizan en el cerebro (véase Elizabeth Sears, «Sensory perception and its metaphors in the time of Richard of Fournival», en *Medicine ant the five senses*, eds. W. F. Bynum y Roy Porter (Cambridge: Cambridge University Press, 1993), pp. 21-25). En esa línea, combatida ya por Galeno, se manifiesta Plinio, quien atribuye al corazón un movimiento animal, además de ubicar en él la razón y referir sumariamente sus partes: «Éste [el corazón] tiene principal calor y palpitación, y muévase como otro animal, cubierto con una tela blanca y firme...; allí habita la razón. Tiene dos concavidades... Iten las once membranas que llaman tricúspides...» (*Historia Natural*, XI, 7; trasladada y anotada por Francisco Hernández... y por Jerónimo Huerta, Madrid, 1624, pp. 553-554); y, a mediados del siglo XVI, frente a posturas como la de Huarte de San Juan (véase Guillermo Serés, ed., *Examen de ingenios*, Madrid: Cátedra, 1989, pp. 277-292, con las imprescindibles notas al pie de página), siguiendo a los anatomistas de la época, Pedro Mexía alude a las «pasiones» del corazón, además de presentarlo como principal sede del alma, aduciendo varios lugares bíblicos y otro del Venerable Beda: «Y como del corazón sale la risa y alegría, así mismo procede la tristeza y nascen los buenos y malos pensamientos... Y el Venerable Beda, escribiendo sobre san Marcos, la nota para esto, diciendo desta manera: 'El lugar principal del ánima no es el cerebro, como quiere Platón [fundamentalmente en el *Timeo* 44 d], sino el corazón como muestra Cristo'» (ed. Antonio Castro, *Silva de Varia lección*, I, 7, vol. I (Madrid: Cátedra, 1989), pp. 22-226). En el *Libro de la Anothomía del hombre* (Valladolid, 1551), Bernardino Montaña de Monserrate, médico de Felipe II, atribuye al corazón los «accidentes del alma», en tanto sede de los apetitos: «Demás de la dicha calentura se atribuyen al corazón accidentes del alma, lo cuales por otro nombre se dicen pasiones del corazón, que son placer y tristeza, y otros seis géneros de accidentes que nascen dellas, los cuales son el temor, ira, esperanza, desesperación; cogoja y vergüenza» (fol. Lvo).

<sup>53</sup> Era idea bastante común en la época, a pesar de la extrañeza de Alejandro, quien no establece una relación clara entre todas estas pasiones y el «desordenado amor»: «La raíz de todas las pasiones es el amor. Dél nace la tristeza, el gozo, la alegría y la desesperación» (Lope de Vega, *La Dorothea*, ed. Edwin S. Morby (Madrid: Castalia, 1980), p. 124).

sin discurso y sin aliño.  
Nadie de su mal conoce  
la causa, ni él ha sabido  
decirla a nadie, de suerte  
que, dándose por vencidos,  
de la sabia medicina  
los más doctos aforismos,  
se dejan morir, sin que  
le hagan ningún beneficio.  
Yo, viendo la obligación  
en que te pone el retiro  
que profesas de saber  
el secreto escondido  
de la gran naturaleza,  
quiero ver cómo haces juicio  
de este accidente; y, así,  
que le asistas determino  
unos días, para que,  
si averiguas el principio  
de su mal, sepa que sabes,  
y, si no, sepa que ha sido  
locura tu ciencia, pues  
para nada es de servicio.

Tras la primera impresión, Diógenes, quizá en una parodia del personaje que representa, se atreve a preguntar —ya a solas con él— al propio enfermo sobre el origen de las penas que padece; y, al no contar con su colaboración al respecto, le previene de sus poderes, capaces de escudriñar las profundidades de cualquier alma: «Pues guardáos de mí; que yo/ he de saber lo escondido/ de vuestro pecho; después/ no digáis que no os lo aviso» (p. 456b).

Apeles sólo comparte sus males con Campaspe, a quien ha causado una enorme inquietud al revelar el interés del emperador hacia ella (ya que la cazadora —alertada sobre los propósitos de éste— intentará evitarlo e incluso huir de él); Alejandro, por su parte, acaba incorporándose al diálogo entre el pintor y su amada, alegrándose de la recuperación del primero y aprovechando la ocasión para asediar y requebrar a la segunda; y, en ese sentido, el pintor se las ingenia para alejar a su señor de Campaspe, haciéndole creer a cada momento que se acerca alguna de las hijas del rey Darío (Siroes y Estatira): en cualquier caso, la huérfana cazadora —después de oír las palabras de amor de Alejandro, sobre cuyas intenciones ya estaba prevenida— le declara abiertamente a la vez que lo invita a marcharse que no se rendirá a sus encantos. Alejandro, sumamente contrariado, concibe poner en ejecución la segunda táctica, dando órdenes a sus soldados de que irrumpen en la quinta de Estatira para llevarse presa a Campaspe, con la excusa de que ha llegado un hijo de Teágenes pidiendo justicia por la muerte de su padre; y, al acatar la acusada el mandato del em-

perador, a pesar de haber transgredido éste la inmunidad que a ella le asistía, Apeles se desespera y, viendo a su amada en manos de su señor, da claras muestras de una locura súpita y más aguda que la anterior, que no pasa desapercibida a Estatira, quien ya ha visto en el rostro del pintor los signos de amor por Campaspe: «que, aunque al vivo la pintáis,/ pintáis su amor más al vivo», y, más adelante, a propósito del síncope que sufre Apeles, «¿Ahora suspendido/ las articuladas voces/ trocáis en mudos gemidos?/ ¿Qué pasmo fue, qué letargo/ el que yerto, helado y frío/ os ha dejado?» (p. 459a y b). El pintor se siente abrasar, y por ese motivo decide desnudarse, imitando la conducta del Orlando y de César<sup>54</sup>: «¿Qué es esto que mis sentidos/ ha turbado de manera/

<sup>54</sup> En el *Orlando furioso* de Ariosto, por ejemplo, el protagonista ilustra la típica conducta del caballero salvaje o animal tras tener constancia de la traición de su amada; contempla grabados en los árboles por donde pasa los nombres de Medoro y Angélica; y, a la entrada de una gruta, el caballero descabalgó para leer algunas palabras que había estampado en árabe Medoro, en las que se hacía alusión a las delicias que su autor había disfrutado en brazos de la hija de Galafión. Orlando, después de releer tres, cuatro y seis veces el texto escrito, se quedó inmóvil, con los ojos fijos en la peña:

Tre volte e quattro o sei lesse lo scritto  
 quello infelice, e pur cercando invano  
 che no vi fosse quel che v'era scritto;  
 e sempre lo vedea più chiaro e piano:  
 ed ogni volta in mezzo il petto afflitto  
 stringersi il cor sentia con fredda mano.  
 Rimase al fin con gli occhi e con la mente  
 fissi nel sasso, al sasso indifferente.

Al cabo de un rato, después de recuperarse algo, Orlando, porque ya anochecía, se dirigió hacia las cabañas de unos pastores de donde salían espirales de humo; y, con el ladrido de los perros y el balido de los rebaños, llegó a la puerta de una cabaña, donde pidió alojamiento, pero donde no pudo aliviar su dolor, al percatarse —a través de diversas inscripciones en las puertas, ventanas y paredes— que allí habían estado Medoro y Angélica. El pastor de la cabaña, al ver al paladín tan apesadumbrado, intentó distraerle un poco, refiriéndole la historia de los dos amantes, que se unieron en matrimonio; y, para certificar la veracidad de su relato, le enseñó la joya que la doncella le había regalado como recompensa a la hospitalidad recibida. Las palabras del pastor aún sumieron a Orlando en una mayor desesperación; y, al imaginarse que la cama en que yacía debía de ser la misma en que Angélica habría dormido más de una vez con su amante, el joven conde llegó a aborrecerla de tal manera, que decidió levantarse de ella y salir de la cabaña en dirección al bosque, donde empezó a prorrumpir en aullidos y gritos, dando suelta a su inmenso dolor: «per mezzo il bosco alla più oscura frasca;/ e quando poi gli è aviso d'esser solo,/ con gridi e urli apre le porte al duolo» (XXIII, cxxiv, 6-8). Desde ese momento, Orlando no dejó de lamentarse, rehuendo las ciudades y buscando la soledad de las selvas, donde dormía a la intemperie sobre el duro suelo; y, al igual que Albanio, en la égloga II de Garcilaso, tiene la convicción de tratarse de un mero espíritu que, separado de su cuerpo, marcha errante entre sombras: «Io son lo spirito suo da lui diviso,/ ch'in questo inferno tormentandosi erra,/ acciò con l'ombra sia, che sola avanza,/ esempio a chi in Amor pone speranza» (XXIII, cxxviii, 5-8). Al volver a la fuente donde halló las primeras inscripciones de Medoro y Angélica, arrebatado por la rabia y la furia, propio del temperamento colérico, la descargó rompiendo las piedras en que se leían sus nombres y arrojando ramas y troncos sobre las aguas de las fuentes, de suerte que perdieron su primitiva claridad; y, al final, agotado, cayó desplomado sobre la hierba, exhalando hondos suspiros, con la mirada inmóvil, fijada en el cielo, permaneció allí por el espacio de tres días con sus respectivas noches:

que ni oigo ni hablo ni miro?/ ¿Qué espero? Piérdase todo,/ pues que todo se ha perdido./ ¡Fuego, fuego! ¡Que me abraso,/ que me ahogo, que me aflijo!»; y, preguntado por todos los presentes sobre lo que está haciendo, el pintor responde: «Arrojar la ropa,/ viendo arder en tan activo/ incendio de mi cadáver/

---

Tagliò lo scritto e 'l sasso, e sin al cielo  
a volo alzar fe' le minute schegge.  
Infelice quell'antro, ed ogni stelo  
in cui Medoro e Angelica si legge!  
Così restar quel dì, ch'ombra né gielo  
a pastor mai non daran più, né a gregge:  
e quella fonte, già chiara e pura,  
da cotanta ira fu poco sicura;

che rami e ceppi e tronchi e sassi e zolle  
non cessò di gittar ne le bell'onde,  
fin che da sommo ad imo sì turbolle  
che non furo mai più chiare né monde.  
E stanco al fin, e al fin di sudor molle,  
poi che la lena vinta non risponde  
allo sdegno, al grave odio, all'ardente ira,  
cade sul prato, e verso il ciel sospira.

Afflito e stanco al fin cade ne l'erba,  
e ficca gli occhi al cielo, e non fa motto.  
Senza cibo e dormir così si serba,  
che'l sole esce tre volte e torna sotto.  
Di crescer non cessò la pena acerba,  
che fuor del senno al fin l'ebbe condotto.  
Il quarto dì, da gran furor commosso,  
e maglie e piastre si stracciò di dosso.

En la égloga II de Garcilaso, Albano, como ya ha señalado la crítica, adopta una actitud semejante, aunque bastante más moderada; el pastor, después de haber derramado muchísimas lágrimas, a consecuencia de la huida de Camila, parece caer de espaldas, dirigiendo la mirada hacia el cielo, sin moverse ni comer ni dormir durante cuatro días (Orlando despierta al cuarto día, como hemos visto arriba), trastornada su capacidad de percepción:

Fijos los ojos en el alto cielo,  
estuve boca arriba una gran pieza  
tendido, sin mudarme en este suelo;  
y como d'un dolor otro s'empieza,  
el largo llanto, el desvanecimiento,  
el vano imaginar de la cabeza,  
de mi gran culpa aquel remordimiento,  
verme del todo, al fin, sin esperanza,  
me transtornaron casi el sentimiento.  
Cómo deste lugar hice mudanza  
no sé, ni quiéme d'aquí me condujese  
al triste albergue y a mi pobre estanza.  
Sé que, tornando en mí, como estuviese  
sin comer y dormir bien cuatro días,  
y sin que el cuerpo de un lugar moviese...

todo el humano edificio./ ¡Piedad, cielos divinos!/ Mas ¡ay!, que más que apague el llanto mío,/ el aire encenderá de mis suspiros» (p. 459b). Al emprender todas las mujeres la huida, ante la amenaza que entraña la proximidad de un loco (y tal vez menos por su exhibicionismo), Diógenes, que había visto el comportamiento de Apeles, detenido por la presencia de mucha gente, aprovechando su estado de locura, aún no irreversible, se propone sonsacarle lo que no

---

Las reacciones en ambos personajes al ver contrariados sus sueños de amor resultan afines; y, desde luego, la de Orlando influyó parcialmente en la de Albano, quien al principio de la égloga, como hemos analizado más arriba, alude a la pérdida de claridad de la fuente donde se había declarado a Camila; Orlando, por su parte, ensucia y oscurece la fuente, no la que había compartido con Angélica, sino a la que había llegado, por puro azar, en busca de Mandricardo, después de despedirse de Zerbino e Isabel de Galicia, cuando se disponía a volver a París a luchar junto a su tío; y, como símbolo de los amores desleales de su amada, la enturbia para siempre, en una acción no sólo producto de su cólera, sino también con el objetivo de destruir uno de los lugares donde Angélica y Medoro habrían contemplado sus respectivas imágenes, de acuerdo con el poder que se le atribuyen en las novelas de caballerías, especialmente en el *Amadis de Grecia* de Feliciano de Silva y en el *Platir*. En un conducta posterior, Orlando decidió desprenderse de sus armas, destrozarse sus ropas, arrancar los árboles, abalanzarse sobre los pastores y sus rebaños, a los que mordía, arañaba y hacía pedazos como si se tratase de un perro rabioso:

Signor, ne l'altro canto io vi dicea  
che'l forsennato e furioso Orlando  
trattessi l'arme e sparse al campo avea,  
squarciati i panni, via gittato il brando,  
svelte le piante, e risonar facea  
i cavi sassi e l'alte selve, quando  
alcun' pastori al suon trasse in quel lato  
lor stella, o qualche lor grave peccato.  
[...]

Il pazzo dietro lor ratto si muove:  
uno ne piglia, e del capo lo scema  
con la facilità che torria alcuno  
da l'arbor pome, o vago fior dal pruno.

Per una gamba il grave tronco prese,  
e quello usò per mazza adosso al resto:  
in terra un paio addormentato stese,  
ch'al novissimo dì forse fia desto.  
Gli altri sgombraro subito il paese,  
ch'ebbono il piede e il buno aviso presto.  
No saria stato il pazzo al seguir lento,  
se non ch'era già volto al loro armento.

Gli agricoltori, accorti algi altru' esempli,  
lascian nei campi aratri e marre e falci:  
chi monta su le case e chi sui templi  
(poi che non son sicuri olmi né salci),  
onde l'orrenda furia si contempli,  
ch'a pugni, ad urti, a morsi, a graffi, a calci,  
cavalli e buoi rompe, fraccassa e strugge;  
e ben è corridor chi da lui fugge.

pudo hacer cuando el pintor estaba en sus cabales: «Atiende, discurso mío:/ quizá dirá su locura/ lo que su razón dijo» (p. 459b); y, tras dejar hablar a Chinchón con su amo, perplejo y estupefacto por el estado en que éste lo ha hallado, achacándolo a alguna actividad específica («¿Cómo desnudo te miro?/ ¿Has jugado a la pelota?/ ¿Vienes de nadar del río/ o vas a esgrimir?»), el filósofo —a quien el pintor ha cogido por el brazo, cuando lo ha sorprendido oculto— maldice haber abandonado la tranquilidad en la que vivía para ponerse en manos de un loco; y, así, sin proponérselo, oye por boca del propio Apeles la confesión que tanto había esperado: «¿Pensáis que no os he entendido/ que queríades saber/ que el sol que, idólatra, sigo/ es Campaspe, y que Campaspe/ a quien Alejandro quiso,/ a cuya causa, por no/ ofender al dueño mío,/ entre un amor y un respeto,/ falso amante, criado fino,/ me dejé morir, trocando/ sus favores [de Campaspe] a desvíos,/ sus agrados a desdenes/ y sus memorias a olvidos?» (pp 455c y 456a). De esta manera, pues, Diógenes, sin mayor mérito, por camino inesperado, ha alcanzado la verdad por la que tanto había suspirado Alejandro y, gracias ella, se la puede revelar al emperador, a quien —antes de que éste consuma la violación de Campaspe— recrimina su comportamiento, supeditado por las provincias de los sentidos, y no —como cabría esperar en él— por el imperio de la razón: «Como si antes de ahora/ no creía a quien contaba/ que esclavo de tus pasiones,/ la destemplanza te agrava,/ la lascivia te posee/ y la ira te arrebatara...» (p. 461c); y, por influencia de las reconvenções del filósofo, ante quien no quiere sentirse inferior, Alejandro decide vencerse a sí mismo («Ea, valor, la más alta/ victoria es vencerse a sí:/ no diga de ti mañana/ la historia, que toda es plumas,/ el tiempo, que todo es alas,/ que tuvo en su amor Apeles/ más generosa constancia/ que yo») y llama a Campaspe para casarla con Apeles, a quien se la entrega, ponderando su buena obra, al des-

---

En *La quinta de Florencia*, César regresa a la fuente en que había visto por primera vez a Laura, a quien reconoce desde lejos, experimentado el temblor típico en todo amante, al sentirse próximo a la amada; y, al llegar junto a ella, vuelve a requebrarla, dando a entender con sus palabras los deseos libidinosos que le embargan. Laura, por su parte, rechaza las ofertas del caballero —como si se tratara de una pastorela— y por momentos llega a temer por su integridad física, especialmente como doncella; al darle la cantarilla de agua —a instancias de él, halla la ocasión para emprender la fuga, aprovechando que su pretendiente tiene ocupadas las manos mientras está bebiendo. Ante huida tan repentina e inesperada, César desiste de correr tras ella, recordando la persecución inútil de Apolo; y, en un largo monólogo, acaba adoptando la decisión de desnudarse y acometer acciones que despierten la compasión: «Que me abraso, que me muero,/ piedad de mis dulces ojos,/ ¿tantos villanos enojos/ ha un alma de un caballero?/ Desnudaréme, haré cosas/ que muevan a compasión» (ed. cit., p. 1627). Con ese aspecto, no se dejar reconocer fácilmente, como le ocurre primero a Belardo, un molinero que trabaja para el padre de Laura, quien al acercarse a la fuente le ha costado identificar al señor de la quinta: «César no es aqueste? Sí,/ y desta quinta el señor./ Algún mal grave le ha dado» (p. 1628); y, más adelante, después de avisar Belardo a Teodoro, César vuelve a su casa, a la que han llegado sus amigos de Florencia, Otavio y Carlos, quienes no dan crédito al aspecto en que hallan al secretario de Alejandro, por quien sienten piedad y a quien sugieren el rapto y violación de la molinera: «[OTAVIO]. No hubiera yo venido, ni dejara/ que él viniera, Teodoro, si supiera/ que su mal se aumentara desta suerte./ [CARLOS]. A lástima notable me ha movido./ [OTAVIO]. Podrá mover, señores, a las piedras./ [CARLOS]. ¿Es aquél que allí está medio desnudo?» (p. 1630).

prenderse de la mitad de su alma y reitegrar la suya al pintor (de ahí se entiende 'dar todo de una vez'): «Y tú mira la distancia/ que hay de tu amor a mi amor,/ pues tú me la das pintada,/ y yo te la vuelvo viva,/ para que no diga la fama/ que lo di de una vez todo,/ pues di la mitad del alma» (p. 462b). De hecho, Plutarco ya se había hecho eco de esta victoria, no a propósito de Campaspe —a la que no mencionaba para nada—, sino con motivo de la mujer e hijas de Darío a quienes tuvo presas (a pesar de que acabó, como en la comedia de Calderón, casándose con la mayor, llamada Barsine) y de su celibato antes del matrimonio: «Por el contrario, Alejandro, según parece, considerando gesto más regio dominarse a sí mismo que vencer a los enemigos, jamás puso sus manos sobre ninguna de éstas, ni conoció otra mujer antes de casarse...»<sup>55</sup>.

En la versión burlesca, con el mismo título que la comedia de Calderón, publicada en la parte 36 de *Comedias escritas por los mejores ingenios de España* (Madrid, 1671), Pedro Francisco Lanini Sagredo aporta algunas variaciones de escaso interés, al atenerse a un género que convertía en puro disparate textos bastante serios (si bien, como hemos visto, el de Calderón contenía partes paródicas de episodios harto difundidos y conocidos más allá de la comedia). Lanini construye la suya casi punto por punto sobre la de Calderón, de la que suprime —por ejemplo— la noticia de la muerte de Rojana o la mención de las hermanas de Estatira. Por lo que respecta a la canción de Bocángel, Lanini —al igual que Calderón— pudo aprovecharse de algunos rasgos, y en ello debe de contribuir —con tales elementos que haya deslizado en su obra— a desenmascarar los pasajes más espinosos del poema que ha despertado nuestro interés y en torno al cual se centra este trabajo. En cuanto a los orígenes de la protagonista, Lanini convierte a su madre en una prostituta que —tras la muerte del marido, como Antona Pérez en el *Lazarillo*— se refugia en «colegio de estudiantes»<sup>56</sup> (p. 224); presenta la casa de Campaspe adornada con las «pieles y plumas» de los animales que la cazadora (a la que apoda «Calleja», quizá por su propensión a recorrer las calles) no acierta a matar, y que sólo han podido morir de hambre, al no impactar en sus cuerpos las flechas o venablos que ésta ha empuñado contra ellos (venablos demasiado «errantes» como para dar en el blanco). Lanini también pone en escena a Apeles —recuperado de sus heridas— enamorándose de Campaspe, ante quien, dormida en el bosque, exclama: «Hermosísimo imposible,/ permítame que en la hoguera/ de tu hermosura me abrase» (p. 250); la joven huérfana, que en este caso aparece roncando, responde aún sumida en su profundo sueño, del todo burlescamente premonitorio: «Aguárdate que me encienda» (p. 251). Asimismo nuestro dramaturgo introduce la petición de Alejandro a Apeles —aunque no a la misma altura del relato original, inmediatamente después de haberle salvado la vida la cazadora—

<sup>55</sup> Plutarco, ed. cit., pp. 59-60.

<sup>56</sup> Cito por la edición de Ignacio Arellano *et al.*, magnífica en todos los aspectos, especialmente en las notas, que descifran muy cabalmente el juego de obscenidades, burlas y disparates al que recurre en cada momento el autor.

sobre el retrato que el segundo debe sacar de Campaspe, de cuyo color el pintor parece hablar, cuando en principio no conoce la identidad de la dama a la que va a dibujar: «[ALEJANDRO] Un retrato para mí/ has de hacer de una persona.../ De Campaspe ha de ser... [APELES] Que será malo,/ porque gasta mucho negro.../ Pues sin pinceles groseros/ te la pondré acicalada» (p. 259); al margen de la incoherencia, no extraña dentro del género, el color de la cazadora podría explicarse por su continua exposición al sol y a la vida campestre (no haría sino confirmar la mala fama que se le achaca desde el inicio al emparentarla con la mujer morena, protagonista casquivana de la lírica tradicional).

En cuanto a la empresa que acomete Apeles, Lanini utiliza —al igual que a lo largo de la comedia— el léxico procedente del juego de los naipes, que pone en boca de Hefestión, al dar instrucciones a Estatira sobre su participación en la preparación del retrato: «Cocarte para que dejes/ que Apeles, pintor modorro,/ que está aquí afuera aguardando,/ juegue a las pintas el rostro/ de Campaspe, porque quiere/ Alejandro, tahúr loco,/ pararle todo tu amor/ en viéndola» (p. 262); el amigo y compañero del emperador está diciendo a la hija mayor de Darío que Apeles debe jugarse a las cartas el rostro de la concubina, y por la copia Alejandro invertirá (o apostará) todo el amor que le profesa su prisionera, Estatira (en ambas comedias, celosa de Campaspe), con la que al final se acaba casando. En el retrato, Apeles no sólo arriesgará el prestigio como artista, sino también su futuro personal, ya que podía perfectamente pintar la cara de la pastora en un naipe, como ocurre en *La mayor hazaña de Alejandro Magno* («Descúbrase una cortina donde estará Apeles retratando a Campaspe en un naipe o otra cosa semejante», p. 423 b); y, en él, el emperador reconocerá la *pinta* ('línea que identifica los diversos palos de cada carta', pero también 'pintura de Campaspe, las líneas que representan su rostro'), que habrá de otorgarle el triunfo final al pintor. En este caso Chinchón, en lugar de Estatira, describe las galas con que aparece Campaspe para ser retratada: «porque viene/ vertiendo dos mil colores/ Campaspe por el retrete» (p. 267); y Apeles, tras ponerse de la sorpresa de haber de pintar a la cazadora, le ordena la posición que debe adoptar para empezar el esbozo del dibujo, trazado con una pluma: «Yo no reparo en colores,/ póneos aquí porque empiece/ hacer el primer arañón...» (p. 268). Al igual que en la comedia de Calderón, el artista recomienda a su modelo no moverse, y sobre tal consejo la concubina introduce un juego de palabras, no relacionado con las veleidades del género femenino («Buen arte es el que no admite/ mudanzas en las mujeres»; p. 452 c), sino con los movimientos y pasos del baile: «Ponéos bien y estáos quedita.../ Sí, que sólo entre los artes/ no admite mudanzas éste.../ Póneos bien, para que llegue/ a coger más fijo el aire» (p. 269)<sup>57</sup>. Según los editores de la comedia burlesca, «aire» debe interpretarse como 'aspecto, peculiaridad de la figura' (*ibid.*, 1673); y, en ese sentido, Apeles, en un primer borrador tomado con pluma, pretende captar

<sup>57</sup> Las instrucciones de Apeles coinciden con las que da en la comedia de Calderón: «No hagáis/ mudanza, para que llegue/ a coger más fijo el aire» (p. 152 c).

los rasgos más genuinos de la dama, ofrecer un esbozo lo más parecido o semejante al original (y sólo podrá conseguirlo si la dama permanece quieta, sobre todo sin cambiar de postura). El retrato de Campaspe acabará rindiendo a cuantos se atrevan a mirarlo, según anuncia en la comedia un coro musical, que alude a la costumbre —anotada por los editores— de colocar pequeñas calaveras de oro para marcar cada diez cuentas del rosario: «La copia de Campaspe/ todos la temen,/ pues que para el rosario/ les dará muerte» (p. 270); y, en esa suerte de profecía, hay una primera alusión a Apeles, quien, como en la comedia original, pierde el juicio y obliga a su dueño —interesado por él— a recurrir a Diógenes a adivinar el mal del pintor «por arte mágica» (p. 281): entre las observaciones del filósofo, coincidentes con las de Calderón, aunque abreviadas, destaca la presunción de que el artista ha sido mordido por un perro rabioso, cuando éste ha declarado que no confía en nadie y que ha dado muestras desproporcionadas de su amor: «o le han dado algún bocado,/ pues de rabia está mordido» (p. 283).

A pesar de sorprender a su pintor y concubina abrazados, Alejandro todavía espera el veredicto de Diógenes, quien le confiesa que el primero padece bubas por culpa de la segunda, confirmando de este modo la caracterización de prostituta que desde el principio de la obra se ha brindado a Campaspe: «Tiene bubas,/ puesto que babeando anda» (p. 302); y Apeles, antes de recibir a la concubina de su amo, también se despoja de la ropa, al sentirse abrasado por las llamas del amor (y de los celos, cuando presencia el rapto de su amada por los soldados de Alejandro, cuya vera había intentado abandonar al verlo fultrear con la pastora, a punto «de dar algún vicio» con ella): «Es que el fuego a quemarropa/ ha disparado su tiro:/ toca a fuego que me abraso» (p. 295). En su enajenación, Apeles —si bien desnudo, aunque no a pelo— recoge su indumentaria para evitar que, como extraviada y sin dueña, la recojan para los necesitados de los hospitales: «Yo mis vestidos recojo/ no sea que por perdidos/ el Refugio al Hospital/ los lleve por malos vicios» (*ibid.*). Después de oponerse a la liberalidad de Alejandro para con Apeles, Campaspe se entrega al pintor, quien, al oír la exclamación de su nueva mujer («Tuya soy»), no puede reprimir una apostilla irónica: «Como de todos» (p. 309); y, en ese final, el emperador decide casarse con Estatira, quien se siente dotada de «alas», después de oír a éste hacerlo «para sacarla a volar» (p. 310). En semejantes palabras, aparte del interés de la dama presentada con plumas, cabe reconocer el mismo trato concedido para Campaspe: Alejandro convierte a Estatira en una «pájara», esto es, en una nueva concubina.

### *La canción de Gabriel Bocángel*

Con todos estos datos a propósito de la anécdota entre los protagonistas mencionados, nos será mucho más fácil —dentro de la enorme dificultad que presenta— desentrañar el sentido de la canción de Bocángel, alguno de cuyos

versos no se dejan interpretar en ninguna dirección. Bocángel, como advierte Trevor Dadson en el prólogo, corrigió los pliegos de su edición a medida que los iba recibiendo, si bien nunca se preocupó por revisar los que no llegaron a sus manos. En la primera estancia, el poeta aborda cuatro aspectos proverbiales en este tipo de composiciones: la ponderación de las habilidades del pintor, la caducidad de la belleza (sólo eterna en un cuadro), el amor del pintor hacia el objeto que ha plasmado en el lienzo y el traslado al alma de la imagen que se ha reproducido en el cuadro. En cuanto al primero, Bocángel introduce la metáfora del retrato como la manifestación de distintos colores inspirados en las flores (claveles y lirios, azucenas y rosas, etc) y la concepción del arte como imitación e incluso superación de la naturaleza (en este caso la habilidad de Apeles suscitó la envidia de la propia naturaleza):

En muda copia de confusas flores,  
remedos coloridos desataba  
el pintor que envidió naturaleza<sup>58</sup>.

En el *Poema de la pintura* (1604), Pablo de Céspedes describe el retrato humano como un microcosmos, en el que trata al pintor como Dios, confiriendo color a los vestidos y a la carne sonrosada, en una confusión muy cercana a la expresada por Bocángel: «Vistiólo de una ropa que compuso/ en extremo bien hecha y ajustada,/ de un color hermosísimo, confuso,/ que entre blanco se muestre colorada./ Como si alguno entre azucenas puso/ la rosa, en bella confusión mezclada;/ o d'el indio marfil trasflora y pinta/ la limpia tez con la sidonia tinta»<sup>59</sup>; en *Il Riposo*, Raffaello Borghini precisa el significado y los matices del color «encarnado», no sólo como expresión de belleza, sino también

<sup>58</sup> Gutierre de Cetina menciona las limitaciones del arte, incapaz de plasmar la belleza que ha creado Dios; y, después de quejarse de la falta de correspondencia entre la pintura y el original, invita a la dama a contemplarse en ella —difuntos ya los pintores/ escultores casi divinos como Fidias— y a reconocer sólo parte de sus encantos, falseados y menoscabados por el arte humano, a favor de las menos bellas: «Si el celeste pintor no se extremara/ en haceros extremo de hermosura,/ si cuanto puede dar beldad natura/ tan natural en vos no se mostrara,/ ni el retrato imperfecto se juzgara,/ ni me quejara yo de mi ventura,/ porque correspondiera la pintura/ al vivo original do se sacara./ Pero, dama, pues ya no vive Fidia,/ ni humano genio basta a retrataros,/ sin que quede confusa o falsa el arte,/ debéis, para que no mueran de envidia/ las menos que vos bellas, contentaros/ con ver de lo que sois sola esa parte» (*Sonetos y madrigales completos*, ed. Begoña López Bueno (Madrid: Cátedra, 1981), p. 127); el poeta, pues, aconseja a la dama ver solo la parte de lo que es, la parte, en definitiva, en que el arte queda confusa y falsa. Durante el Barroco italiano, N. da Correggio, por ejemplo, describe cada una de las partes de la amada para ponderar su belleza, incomparable con las magníficas obras de Apeles: «Fronte, occhi, naso, bocca, mento e gola,/ chiome ben nate in compagnia di loro,/ umeri, bracci, pecto e pomi d'oro/ da vincere Atalanta e Amor che vola,/ exemplo certo che natura sola/ ebbe per grazia del celeste coro,/ che facto non avria sì bel lavoro/ Apelle o altro di terrestre scola,/ formose membra, acto pudico e onesto/ che di due bianche man vi fate scudo,/ tanto vi par nostro veder molesto:/ se natura ve ha facto il corpo ignudo,/ scoprire a carco di Ciprigna il resto,/ che sì bel no l'ha lei, questo concluso».

<sup>59</sup> Véase Francisco Calvo Serraller, ed.: *Teoría de la pintura del Siglo de Oro*, p. 101.

de buena salud: «L'incarnato, che è molto simile alla rosa, è colore vago e bello, sicomé le vermiglie guance di giouane donna: è composto di rosso e di bianco; dimostra l'uomo di bona complessione, piaceuole, ardito e gentile» (ed. cit., p. 241). Por lo que respecta al segundo, nuestro poeta alude al carácter lascivo de todo el cuerpo, expresado a través de sus colores (como el rojo y el blanco), que reproducen con exactitud los de la carne desnuda de la concubina<sup>60</sup>, y lo presenta como testigo insobornable e implacable del paso del tiempo, salvado por el poder absolutorio del arte y su valor eterno (el contraste entre la belleza perecedera del ser humano con la eterna de la pintura):

Dando al bulto lascivo que copiaba  
eternidad süave con colores,  
redimía del tiempo su belleza.

Por lo que concierne al tercero, Bocángel describe al pintor enamorado de la figura que ha forjado en el lienzo, y no del modelo («y la imagen fingida»); y lo muestra, una vez ha acabado el retrato, empezando una copia —mucho más difícil— en su alma ejecutada a través de sus propios pinceles (los de las potencias sensitivas): la imagen del poeta muerto de amor contrasta con la imagen viva que aparece grabada en su alma (siempre se trata de una imagen a partir de otra imagen); también podría aludir a los términos con que Apeles acomete su obra más peliaguda, no sólo en razón a la modelo, sino al estado de ánimo («muerto de amor») con que la lleva a cabo (y por ello utiliza «pincel nativo», el correspondiente a los sentidos internos con los que ha magnificado a la dama —sobre todo, por influencia de la *virtus* estimativa, según aclarábamos al principio de este trabajo— y con cuya orientación habría confeccionado el retrato):

Muerto de amor empieza  
copia más ardua con pincel nativo,  
y la imagen fingida  
de pintor muerto fue prodigio vivo.

<sup>60</sup> En sus *Rime*, N. da Corregio apela a escultores (Fidias), pintores (Apeles) y poetas (Apolo) famosos para presentar a su amada Flora como una estatua de piedra en la que no puede hallar ningún tipo de compasión; y, al describirla, en su comparación con Venus, parece aludir a su recato, al mostrarla menos lasciva —seguramente vestida, y no desnuda, como Campaspe—, aunque más bella: «Non sia più chi sculpisca, pinga o scriva/ umane forme né divine ancora;/ copri pur, Fidia, Apollo e Apelle, Flora,/ ché moderna opra oggi de fama i priva./ Questa è una donna sculpta in pietra viva/ che natural vigor mostra di fuora,/ tal che se Cipro ancor Venere adora,/ dirà questa più bella e men lasciva./ Par ch'ella guardi e pur tien gli occhi bassi;/ par che si mova e pur tien fermo il pede,/ par che respiri e odorata aura passi./ ma vano è tutto quel che in lei si vede./ ché è pietra viva e fa de omni sassi,/ né in pietra credo io mai trovar mercede». En este caso, la dama se erige en mujer de carne y hueso a la vez que obra de arte, capaz de transformar a quienes la contemplan en el material de que parece compuesta.

En el último aspecto, el poeta refiere las sensaciones que despiertan en el pintor los colores con que ha retratado a la amada: el color blanco de la nieve equivale al recelo y temor que infunde en el alma del pintor la imagen de la amada (aparte de la inspiración de cierto deseo honesto, dada la simbología del color blanco), mientras la luz dorada de los rayos se corresponde con el fuego de amor que ha encendido su alma; pero también podría ofrecerse otra interpretación, basada en el *oxymoron* y la *antítesis*, teniendo en cuenta los sentidos de *colorida* (tanto ‘pintada’ como ‘coloreada, de color rojo’) y *esplendor* (en el de ‘resplandor’, sin descartar el más técnico, especialmente en pintura, de ‘color blanco, hecho de cáscaras de huevos, que sirve para iluminaciones y miniaturas’; *Dicc. de Autoridades*)<sup>61</sup>: la ‘nieve roja’ (en el que se compendia el ideal de belleza femenino, así como la frialdad o desdén que la caracteriza, al menos desde los manuales del Renacimiento sobre la figura del cortesano) produce en el pintor cierto escalofrío o estremecimiento, en tanto que el ‘blanco’, en una manifiesta *antítesis* (tampoco demasiado rara o insólita), le propaga el calor o el rojo de la pasión amorosa;

La nieve colorida  
iba imitando con respeto helado  
y el esplendor con fuego enamorado.

Bocángel, en cualquier caso, parece tomar el contraste de colores entre el rojo y el blanco de *La fábula de Polifemo y Galatea* de Góngora, con un trueque de atributos bastante afín (la «nieve roja» parece haber inspirado la «nieve colorida»), que sugiere la mezcla y matices de los dos colores en el cuerpo de Galatea, con independencia a las partes que de él se refiere, en términos generales a la tez sonrosada de su piel, no sólo de las mejillas:

Purpúreas rosas sobre Galatea  
la Alba entre lilios cándidos deshoja:  
duda el amor cuál más su color sea,  
o púrpura nevada o nieve roja.  
De su frente la perla es, eritrea,  
émula vana. El ciego dios se enoja,  
y, condenado su esplendor, la deja  
pender en oro el nácar de su oreja<sup>62</sup>.

<sup>61</sup> El *Museo pictórico*, Acisclo Palomino define la palabra como «lo más intenso de la luz o donde más de recto hiere a la superficie, que parece relucir o relumbrar, según la proporción y naturaleza del objeto, tocándole en las demás partes, más o menos de oblicuo; y es lo que vulgarmente llaman los pintores *realces* o *toques de luz*» (Francisco Calvo Serraller, ed.: *Teoría de la pintura del Siglo de Oro* (Madrid: Cátedra, 1981), p. 651).

<sup>62</sup> Véase José María Micó y Antonio Pérez Lasheras, eds., Luis de Góngora: *Poesía selecta* (Madrid, Taurus, 1991), p. 232; y Dámaso Alonso, *Góngora y el «Polifemo»* (Madrid: Gredos, 1994), pp. 478-480.

En el segundo cuarteto de la octava, Góngora presenta a Cupido enojado con la osadía de la perla del mar Rojo, a la que el dios de amor, habiendo condenado su resplandor, que en vano intentaba imitar el de la ninfa, castiga con colgar como zarcillo dorado de la oreja de Galatea (y, en ese aspecto, Bocángel no parece recurrir a la misma imagen, cuando describe la «nieve» colgando del «carmín», como si se tratara de dos partes distintas, y no de la misma carne en que se manifiestan los matices de los dos colores, sin alcanzar a saber, como en Góngora, cuál de los predomina en ella, si el blanco sobre el rojo o viceversa).

En ese sentido, en sus *Rime* (899), Torcuato Tasso había introducido un tema parecido, tomando como punto de referencia a Apeles, a quien no considera capaz de mezclar los colores con que naturaleza ha dotado a la amada: «La terra e 'l mare/ non ha color ch'esprima il puro lume,/ né'l tempreria, si rinascesse, Apelle» (vv. 9-11). En el primer cuarteto describe los de la cabeza, dividida en tres partes, los cabellos rubios, la roja mejilla y los labios semejantes al rubí: «Dipinto avevi l'or de' biondi crini/ e de le guance le vermiglie rose,/ e quella bocca in cui natura pose/ quasi caro tesoro perle e rubini»; en el segundo, se refiere al pecho y su escote, que dejan entrever unos confines que se le antojan dulces al poeta, quien menciona otras partes, que, si bien en un primer momento estaban ocultas, se revelan ahora como descubiertas: «e'l bianco petto e i suoi dolci confini,/ e mille vaghe altere e nove cose/ in prima non vedute, or non ascose,/ e volevi ritrar gli occhi divini»; y, en última instancia, Tasso recomienda a su interlocutor recurrir a las estrellas, al amor y al cielo para ofrecer un retrato cabal de ella, con especial hincapié en las plumas que ha de prestarle el santo amor: «Pur, chi formar li vuol, poggi a le stelle,/ ché santo Amor gli presterà le piume,/ e furi al ciel le fiamme sue più chiare».

En los primeros versos de la segunda estrofa, Bocángel introduce ideas y una sintaxis —con un doble acusativo— que nos permite barajar muchas posibilidades en cuanto a su sentido:

Pende confusa del carmín la nieve,  
y las plumas cambiantes abrasaba  
a tan nueva deidad la simetría...<sup>63</sup>

La «nieve» que cuelga mezclada («confusa») «del carmín» parece recrear una idea expresada con anterioridad: el color blanco y el rojo (en este caso intenso, como el del carmín) aparecen combinados en el rostro sonrosado de Campaspe<sup>64</sup> (y la ruborización, como ocurre en las mejillas de la *Fornarina*,

<sup>63</sup> Así aparece —sin ninguna variación— en la edición de 1637, fol. 172 ro., según me lo certifica Alberto Blecuá a través de su ejemplar.

<sup>64</sup> En su *Tratado de la pintura*, León Bautista Alberti distingue las diferentes tonalidades de la rosa: «En las rosas se puede experimentar lo mismo, pues algunas tienen el color tan encendido, que se aproximan mucho al carmesí, otras tienen el colorido de las mejillas de una doncella» (*El tratado de la pintura por Leonardo de Vinci y los tres libros que sobre el mismo arte escribió León Bautista Alberti*, traducidos e ilustrados con algunas notas por don Diego Antonio Rejón de Silva, Madrid, 1784, p. 207).

solía formar parte de la belleza femenina en sus representaciones plásticas); y, aunque en pocos casos descartable, no parece establecerse una diferencia entre el cuello (la «nieve») y los labios (el «carmín»), como sinécdoque del rostro<sup>65</sup>. En las *Soledades*, por ejemplo, Góngora invierte esta última imagen, a propósito del pavo real: «penda el rugoso nácar de tu frente/ sobre el crespo zafiro de tu cuello»<sup>66</sup>; y, por ello, respecto a Bocángel, la frente cuelga por encima del cuello. Conviene desglosar cada uno de los elementos de los otros dos versos para darles un sentido mínimamente coherente. Empezaremos por el sujeto de la oración, que, en casi todas las composiciones culteranas, en flagrante hipérbaton, suele relegarse al final. La palabra «simetría» no estaba demasiado arraigada en la lengua castellana, a pesar de muy esporádicos testimonios que ya la documentan en el siglo xv<sup>67</sup>; y, en la época, llegó a acaparar el centro de atención de las polémicas sobre las distintas concepciones de la belleza, divididas entre quienes la creían el resultado de una perfecta combinación de me-

<sup>65</sup> También podría pensarse en una ruborización de la dama, que confirmaría el amor que habría encendido su alma al contemplar su propia imagen; comp. Lope de Vega, *La Arcadia*: «Ella [Albania] con risa todo lo negaba./ cubierta de vergüenza y de claveles./ con que el nevado rostro matizaba» (ed. Edwin S. Morby, p. 287).

<sup>66</sup> Vv. 313-314; ed. Robert Jammes (Madrid: Castalia, 1994), p. 265.

<sup>67</sup> En una canción dedicada al poeta y pintor Juan de Jáuregui, Bocángel utiliza de nuevo el término, también a propósito de la pintura: «Tus milagros simétricos no escribo./ porque sabrá el menor eternizarte...» (ed. cit., p. 369); en el *Museo pictórico y escala óptica* (1715-1724), Acisclo Palomino de Castro y Velasco incluye la «simetría» como la cuarta parte de la pintura y la presenta indisolublemente ligada a la anatomía: «Ésta es la conmensuración y proporción de las partes entre sí, y del todo con sus partes, según la naturaleza de la figura, porque no todas tienen una misma organización y simetría, no sólo siendo las especies distintas, pero aun en individuos de una misma especie, como doctamente lo demuestra el diligentísimo Alberto Durerero; y, así, los más estudiosos no omiten la especulación de los mismos esqueletos para observar con puntualidad el infalible fundamento de la simetría, a que está anexa la anatomía, porque ésta enseña la figura de los miembros, así como aquélla el tamaño, celando cuidadosos esta proporción, aun con los mismos trazos de las ropas, que galanamente le apunten, no que sucintamente le opriman...» (Francisco Calvo Serraller, ed.: *Teoría de la pintura del Siglo de Oro*, p. 643); y en 1693, José García Hidalgo había compuesto unos *Principios para estudiar el nobilísimo y real arte de la pintura, con todo y partes del cuerpo humano, siguiendo la mejor escuela y simetría, con demostraciones matemáticas que ajustan y enseñan la proporción y perfección del rostro y ciertos perfiles del hombre, mujer y niños*; y, en ellos, presta atención a la cabeza, que considera dividida «en cuatro tercios, el más alto para el nacimiento del pelo, el segundo para la frente, el tercero para la nariz, el cuarto para la boca y barba» (ed. cit., p. 601), en términos que, por ejemplo, ya había establecido Pablo de Céspedes en su *Poema de la pintura*: «D'el alto de la frente, do el cabello/ se comienza a espesar obscurecido./ hasta donde adorna do de su bello/ el perfil de la barba es más crecido./ y do más bajo se avvicina al cuello/ en tres partes iguales dividido./ la medida será con que midieres/ grande o pequeña imagen que hicieres» (p. 105). En sus *Diálogos de la pintura* (1633), Vicente Carducho apela a su experiencia como dibujante, en el que ha prestado atención a la simetría: «Dibujé algunos años en la fe desta doctrina, observando cuidadoso el natural, meditando estatuas antiguas y modernas, dibujos y pinturas de hombres peritos... En la simetría trabajaba y en la fisonomía inquiría lo lícito y no excusado» (p. 271); y, a propósito de esa ciencia, menciona unos cuantos maestros: «Y para la simetría al docto y diligentísimo Alberto Durerero, Leon Bautista Alberti, Juan Pablo Lomazo, Pomponio Gaurico y algunos discursos manuscritos doctísimos de Miguel Ángel, de Leonardo de Vinci y otros observantísimos, que entendieron la simetría con eminencia» (p. 272).

didadas o números y quienes la consideraban producto de una oculta cualidad, procedente del cielo. Quevedo, por ejemplo, compone un famoso soneto para defender, con argumentos muy conocidos, que la hermosura de Floralba no procede de la simetría, como tampoco del número ni de su armonía (un edificio como el de la amada no debe entenderse como victoria de la concordancia de las partes que componen su cuerpo<sup>68</sup>):

No es artífice, no, la simetría  
de la hermosura que en Floralba veo;  
ni será de los números trofeo  
fábrica que desdeña al sol y al día.  
No resulta de música armonía  
(perdonen sus milagros en Orfeo),  
que bien la reconoce mi deseo  
oculta majestad que envía el cielo<sup>69</sup>.

A pesar de argüir contra ella, Quevedo no repara en construir el primero de sus versos con una perfecta simetría, dividiéndolo en dos partes equivalentes, de cinco sílabas («No es artífice» y «la simetría»), separadas por la partícula negativa «no», que aparece —de forma estratégica— en su centro; e introduce una referencia a los prodigios que Orfeo había logrado con su lira, insuficientes para dar cuenta cabal de la belleza de su dama. En *La Dorotea*, Fernando pregunta a Julio dónde «ha de haber hermosura» fuera de su amada; y el criado, alegando los *Diálogos de amor* de León Hebreo, responde que en cualquier parte donde haya armonía y proporción (y, en definitiva, simetría): «En todo aquello que tuviese proporción, que eso es hermosura. Porque como dijo en su *Filografía* León Hebreo, la forma que mejor informa la materia hace las partes del cuerpo entre sí mismas iguales con el todo, unificando el todo con las partes...»<sup>70</sup>. A propósito de la fábula, Aristóteles había concebido la belleza como la exacta proporción y ordenación de sus partes, de acuerdo con una disposición lógica, desde el principio al final: «nam pulchrum in magnitudine et ordine con-

<sup>68</sup> Así lo establece, por ejemplo, en sus *Principios para estudiar el nobilísimo y real arte de la pintura* (1693), José García Hidalgo: «La simetría de cualquier figura,/ hembra o varón, desnudos o vestidos,/ se dan ocho cabezas a su altura,/ que en diez rostros y medio repartidos,/ treinta y dos tercios es toda su altura,/ y con esta ordenanza divididos,/ bien colocados con destreza y arte,/ la cabeza ha de ser la octava parte» (Francisco Calvo Serraller, ed.: *Teoría de la pintura del Siglo de Oro*, p. 593).

<sup>69</sup> Véanse las magníficas ediciones tanto de Lía Schwartz e Ignacio Arellano: *Un Heráclito cristiano, Canta sola a Lisi y otros poemas* (Crítica: Barcelona, 1998), pp. 141-142, como de José María Pozuelo Yvancos: *Antología poética* (Madrid: Biblioteca Nueva, 1999), pp. 238-239.

<sup>70</sup> Edwin S. Morby: *La Dorotea* (Madrid: Castalia, 1980), p. 239; en nota a pie de página se identifica la cita de León Hebreo por la versión castellana de Garcilaso de la Vega, el Inca: «Porque la forma que informa mejor la materia hace las partes del cuerpo entre sí mismas con el todo proporcionadas y ordenadas intelectualmente, y bien dispuestas a sus propias operaciones y fines, vivificando el todo y las partes».

sistit» ‘en efecto, la belleza consiste en orden y magnitud’ (*Poética*, 1450b); y, en ese sentido, la mención de la «simetría» femenina presupone la reproducción íntegra del cuerpo de la concubina, de la cabeza a los pies, como en las pinturas que recogen la anécdota, según estudiaremos más arriba (en las comedias, en cambio, Apeles se limita a dibujar el rostro). Bocángel, pues, podría hacerse eco de dichas polémicas, al admitir que la simetría del rostro que está pintando Apeles enciende («abrasa») a la propia Campaspe, convertida en diosa, al constituir —según hemos visto— el modelo para el retrato de Venus: «abrasaba/ a tan nueva deidad la simetría»; y, en ese sentido, no debe sorprender que la dama acabe —cual otro Narciso— enamorándose de su imagen. Al respecto podrían aducirse muchos casos; pero por ahora sólo vale la pena aducir uno suficientemente revelador.

En el *Vergonzoso en palacio* de Tirso de Molina, Serafina, hija del duque de Avero, encarna la figura proverbial de la doncella zahareña y ajena a los sentimientos de amor; y, para representar una comedia (dentro de la comedia), se disfraza de hombre; y, en ese aspecto, la contempla a hurtadillas Antonio, el conde de Penela, quien ha mandado a un pintor sacar primero *in situ* un bosquejo para luego en casa ofrecer un retrato de ella tal y como aparece vestida, sin mudar el traje de hombre por el de mujer, cambiando solo su color, el negro por el azul. Ubicados detrás de un arrayán, entre jazmines y murtas, Antonio le confiesa al pintor sentirse ya abrasado por el retrato que ha sacado su entendimiento: «Pintores somos los dos:/ ya yo el retrato he copiado,/ que me enamora y abrasa» (vv. 665-667); y, más rendido cuanto más la mira, duda que éste acierte a copiar la singular hermosura de la que cree un ángel: «Suspenso, las gracias miro/ con que habla; a retratalla/ comienza, si humana mano/ al vivo puede copiar/ la belleza singular/ de un serafín» (vv. 793-798; p. 134). Juana, la prima del conde Antonio, que ha preparado la escena, entrega a Serafina un espejo, previniéndola del peligro que corre de enamorarse de sí misma: «Si te miras/ en él, ten, señora, aviso,/ no te enamores de ti» (vv. 802-804; p. 135); y se lo aparta diciéndole que con él estorba la visión de un pintor que se halla retratándola desde el jardín (y, ante la curiosidad de Serafina, Juana la tranquiliza, alegando que se trata del propio Amor, que, enamorada de ella, se esconde para pintarla). Antonio y el pintor, tras el sobresalto que les ha producido la broma de Juana, asisten, boquiabiertos, cuando el segundo ha terminado el bosquejo, a la escena en que Serafina interpreta el papel de un príncipe celoso con tal gracia, que incluso encandila al mismísimo pintor («Estoy mirándola loco./ ¡Donaire extraño!»). Al día siguiente, teniendo en su poder el retrato, Antonio se declara a Serafina, a quien revela como se ha convertido en secretario de su padre para poder gozar de su compañía; Serafina, afrentada por semejante osadía, le conmina a no permanecer ni un instante más en su casa, amenazándole de casarse con el conde Estremoz esa misma noche; Antonio, ante semejante muestra de ira y desdén, al igual que Eco con Narciso, la maldice deseando que ella llegue a enamorarse de sí misma («hágate amor Narciso,/ y de tu misma imagen

y hermosura,/ de suerte te enamores/ que, como lloro, sin remedio llores»); de inmediato el conde saca el retrato de su pecho y lo arroja al suelo, haciendo propósito de desterrar de su alma la imagen de la amada: «pues de tu vista hermosa me destierras,/ por quedar satisfecho/ desterraré tu imagen de mi pecho.../ Borrada, alma, el retrato/ que en vos pinta el amor, pues que yo arrojé/ aquéste por ingrato» (vv. 777-779 y 786-788, p. 184). Al ver el retrato en el suelo, ajena a la existencia de uno sobre ella, Serafina siente curiosidad por verlo y lo recoge, con el asombro de comprobar que la imagen corresponde a la de un hombre y guarda gran parecido a la suya, con la única —aunque importante— diferencia del color del vestido; se enamora de la figura que allí aparece, y por ello interroga a Juana sobre su identidad, sorprendida por el efecto que ha provocado en su alma y corazón, tan poco propensos a amor, si bien atribuye su cambio de actitud al respecto a las semejanzas físicas entre ella y la imagen del retrato: «Mas, aunque os haga favor,/ no os espante mi mudanza,/ que siempre la semejanza/ ha sido causa de amor» (vv. 902-905, p. 189). En confabulación y connivencia con su prima, Antonio improvisa una artimaña para gozar a Serafina, a la que recuerda la historia del duque don Pedro de Coimbra, quien, traicionado por su sobrino Vasco Fernández, hubo de abandonar Lisboa en compañía de su esposa y un hijo (la esposa había muerto durante el parto, pero el hijo, don Dionís de Coimbra, tendría a la sazón unos veinte años); Antonio finge que la figura del retrato pertenece a don Dionís, con quien se ha criado, al ofrecerle su padre amparo al de éste; y le confiesa que el tal don Dionís, disfrazado de pastor, hacía medio año que la rondaba por la villa, completamente rendido a sus encantos. De esta manera, Antonio —que en parte ha narrado la verdad— concierta una cita con Serafina, haciéndose pasar por Dionís, quien, como Mireno, ha acordado reunirse con Madalena —la hermana mayor de aquélla— en el jardín para poner fin a los temores del «vergonzoso en palacio». Gracias a ese ardid, Antonio posee sexualmente a Serafina y la convierte en su esposa; y así las dos hermanas se casan, no con quienes su padre, el duque de Vero, había convenido, sino con otros de los que —por procedimientos varios— han acabado enamorándose (en el caso de Serafina de sí misma, al igual que Narciso)<sup>71</sup>.

Resulta, por tanto, verosímil que uno de los complementos (y no el sujeto) de «abrasaba» sea «a tan nueva deidad»: su belleza física, cifrada, como en Fi-

<sup>71</sup> En el *Diálogo entre la naturaleza y las dos artes, pintura y escultura* (Sevilla, 1618), Juan de Jáuregui recuerda a las damas y galanes que han llegado a enamorarse con la contemplación de un cuadro: «Será ofendiendo mi fama:/ que en más de un galán y dama,/ sin conocimiento alguno o trato,/ Amor encendió su llama/ solo mirando un retrato» (en Francisco Calvo Serraller, ed.: *Teoría de la pintura del Siglo de Oro*, p. 153; y en Juan Matas Caballero, Juan de Jáuregui: *Poesía* (Madrid: Cátedra, 1993), p. 272); en otra canción, titulada «A Silvia gustando demasiado de verse al espejo», Bocángel aborda el mismo tema, seguramente exhortando a la dama a no desaprovechar los placeres de la vida, al perder la belleza original sus encantos incluso de manera más rápida que el reflejo de su imagen en el espejo: «Silvia, atenta a tu figura,/ vives de ella enamorada,/ que aún no está desengañada/ en Narciso tu hermosura./ ¿Ves cuán rápida y caudal/ huye tu impresión luciente?/ Pues, Silvia, más fácilmente/ perece el original» (ed. cit., p. 434).

chino, en el «splendor ipse in colorum linearumque decore» (‘el esplendor mismo en la gracia de los colores y de las líneas’)<sup>72</sup>, ha encendido su alma; pero, en esa complicada sintaxis, ¿qué papel y, especialmente, qué sentido le asignaremos a «las plumas cambiantes»? ¿Se trata de un acusativo griego, que sólo modifica parte de «a tan nueva deidad» (de la nueva diosa la simetría sólo abraza sus «plumas cambiantes»)? Por de pronto, el adjetivo «cambiantes» tiene un sentido específico en la pintura: «Dícese del efecto producido por un paño o vestido liso pintado de varios colores, generalmente dos, no mezclados, de los cuales uno da el tono general del paño y el otro y los otros el reflejo producidos por la luz al herir la superficie de la tela... Sedas con cambiantes se han pintado muchas y se pintan; pero no hay que confundir estos cambiantes con otros muy usados por Rafael y su escuela, que son frecuentes en tapices italianos, los cuales figuran que las partes de ropaje heridas de lleno por la luz tienen un color que se supone natural y la sombra otro, que es el cambiante. Este convencionalismo parece traer origen de los toques de oro con que se indicaban las luces en la tapicería de la época ojival. Los cambiantes rafaelescos son: para el rosa, verde; para el amarillo de Nápoles, azul; para el verde claro, rojo»<sup>73</sup>. El término llegó a usarse más en italiano, *cangiante*, con doble sentido: color que varía o bien en función del punto de vista o bien según la luz que se proyecte sobre él; y en castellano, si bien menos frecuente, también se documenta en esos sentidos, especialmente en la obra de Lope de Vega, hasta donde alcanzo por ahora<sup>74</sup>: «Dárele, Bato, un tesoro;/ dárele firmes diamantes,/ y menos firmes que yo,/ telas que Persia tejió/ de mil lustrosos cambiantes» (*La Arcadia*, II, 16<sup>75</sup>); «y coronado de diversos rayos de otras más sutiles, de varios cambiantes y tornasoles» (*La Dorotea*, IV, I, 334); y «Por las frentes de los montes/ vía, entre blancos cambiantes de nácar blanco y azul,/ la rosa aurora que sale» (*Los trabajos de Jacob*<sup>76</sup>). La perfección con que Apeles ha dibujado las facciones de Campaspe en el cuadro ha encendido a la nueva diosa (porque ella, según era fama, había servido de modelo para pintar a una determinada Venus); y la parte en que la concubina se nos ofrece más vulnerable —por ser más inflamable o más propensa a la ignición— se corresponde a la de sus vestidos, con todo tipo de galas (como en la obra de Calderón), en los que las plumas se mencionan —quizá en recuerdo a Ícaro, fácilmente presas del fuego solar— como ornamento característico de una concubina. En ese as-

<sup>72</sup> *Commentarium in convivium*, II, 9, Lión, 1548, fol. 262 a.

<sup>73</sup> J. Adeline: *Vocabulario de términos de arte*, traducido, aumentado con más de 600 voces y anotado por José Ramón Mérida, Madrid: La Ilustración Española y Americana, 1887, p. 106.

<sup>74</sup> En *El museo Pictórico* (1715-1724), Antonio Palomino recurre al término para designar el clarooscuro: «Resta ahora tratar de los paños cambiantes, que son aquellos cuyos claros son de un color y los oscuros o tintas rebajadas de otros» (V, 6).

<sup>75</sup> Lope de Vega, *Comedias escogidas*, ed. Juan Eugenio Harzenbusch, Biblioteca de Autores Españoles (Madrid: Atlas, 1857, XVI), p. 168 b; el pasaje corresponde al momento en que Olimpo utiliza a Bato, criado de Ergasto, para vencer la resistencia de Belisarda, a quien para ello le promete todas estas joyas.

<sup>76</sup> Biblioteca de Autores Españoles (Madrid: Atlas, 1963, CLIX), p. 52.

pecto, Lope de Vega había comparado una dama bella con un ave con alas, al cifrar su hermosura en los vestidos en un caso y en las plumas en el otro: «Que en la mujer suelen ser/ lo que en las aves las alas./ La hermosura más lucida/ sin las galas se acobarda;/ que no puede andar gallarda/ una mujer mal vestida» (*La mayor virtud de un rey*, I, p. 79c). En los *Diálogos de la pintura* (1633), dedicados a Felipe III, Vicente Carducho menciona las plumas entre los adornos del vestido, que dan un especial brillo y colorido al cuadro y que a veces pueden llegar a disimular los defectos del dibujo: «Considero la pintura colorida un cuerpo o persona humana los adornos de los vestidos: joyas, ricas plumas, volantes y afeites son los colores que le adornan, disimulando sus faltas con sus lisonjas...»<sup>77</sup>. Las «plumas» también podrían aludir al cuerpo de la dama, en el que se ponen de manifiesto la mezcla de colores detallada arriba (por ello son «cambiantes»); y así aparecen usadas por Góngora para describir a Galatea, con sus dos ojos que fulguran sobre su piel tan blanca como la pluma del cisne o con los ojos engastados en la pluma, al igual que, como veremos, el pavo real, que tiene ojos en las plumas de su cola: «Son una y otra luminosa estrella/ lucientes ojos de su blanca pluma:/ si roca de cristal no es de Neptuno,/ pavón de Venus es, cisne de Juno» (vv. 101-104).

Por lo que respecta a la de *La Dorotea*, que atestigua un uso de «cambiante» próximo al de Bocángel, la cita se enmarca en un amplio pasaje en que Lope por boca de Julio refiere la majestuosidad del ave fénix, en especial exteriorizada en sus plumas, tanto de la cola como de la cabeza: «En tiempo de Claudio (si no miente Plinio) trujeron a Roma un fénix, y dicen que era de la grandeza y proporción de un águila; el cuello dorado y resplandeciente, el cuerpo purpúreo, la cola cerúlea, distinta de rosadas plumas, o que en ellas estaban formadas como en la cola de pavón los ojos, y coronados de diversos rayos de otras más sutiles, de varios cambiantes y tornasoles»<sup>78</sup>; y el pasaje, salvo la comparación con el pavo real, procede de forma bastante literal de la fuente mencionada: «Aquilae narratur magnitudine, auri fulgore circa colla, cetero purpureus, caeruleam roseis caudam pinnis distinguentibus, cristis fauces caputque plumeo apice honestante... Allatus est et in urbem Claudii principis censura...»<sup>79</sup>. Se cuenta que tiene la magnitud del águila, con fulgor áureo alrededor del cuello...; en el resto del cuerpo, púrpurea, la cola de azul oscuro adornada por plumas rosas, las fauces con crestas y la cabeza embellecida por una corona de plumas... En la censura del principio de Claudio fue traída a Roma (Plinio, *Historia natural*, X, 2, 3-5)<sup>79</sup>. La referencia a la cola del pavo —con la descripción de los contrastes que en

<sup>77</sup> Francisco Calvo Serraller, ed.: *Teoría de la pintura del Siglo de Oro*, pp. 301-302, concibe los colores del cuadro como la materia del cuadro, mientras identifica al dibujo con su forma.

<sup>78</sup> Ed. cit., p. 334.

<sup>79</sup> La traducción de Francisco Hernández coincide en algún punto con el pasaje de *La Dorotea*, sobre todo en el comienzo: «Dicen ser de grandeza de águila, resplandor de oro en el cuello y, en lo demás del cuerpo, morada, salvo que varían y distinguen la cola (que por la mayor parte es de un azul oscuro) ciertas plumas de color rosado, y otras a modo de cresta adornan su cabeza y cara... Fue traída a Roma en la censura de Claudio César...» (ed. cit., pp. 483-484).

ella se producen, incluidos los agujeros a modo de ojos, como en Góngora—podría inspirarse en Plinio: «Gemmantes laudatus expandit colores adverso maxime sole, quia sic fulgentius radiant; simul umbrae quosdam repercussus ceteris, qui et in opaco clarius micant, conchata quaerit cauda, omnesque in acervum contrahit pinnarum quos spectari gaudet oculos»<sup>80</sup>. Alabado, [el pavo real] extiende sus colores brillantes cual piedras preciosas, principalmente contra el sol, porque despiden rayos de manera más resplandeciente; al mismo tiempo [el pavo real] logra, con la cola curvada como concha, algunas reflexiones de sombras para el resto de sus colores, que brillan más claramente en la oscuridad, y concentra amontonadas todos los ojos de las plumas, a los cuales gusta contemplar' (*Ibid.*, 22, 43-44)<sup>80</sup>; y, en esa conjunción, parece fácil documentar la expresión utilizada por Bocángel («plumas cambiantes»), después de discernir la sintaxis del pasaje de Lope, en la parte final: 'la cola cerúlea, distinta de ['adornada por'] rosadas plumas, o que en ellas [las plumas] estaban formadas como [lo están] los ojos [los agujeros que aparecen] en la cola de pavón, y [el ave fénix] coronado de diversos rayos de otras [plumas] más sutiles ['delgadas'], de varios cambiantes y tornasoles'; el ave fénix, pues, se caracteriza por las plumas de la cresta, que ofrecen distintos reflejos: «otras [plumas]... de varios cambiantes y tornasoles». En su canción, Bocángel podría identificar a Campaspe con el ave fénix, no porque éste mude sus plumas tras renacer de sus cenizas, sino por los reflejos que emanan de su cresta, que forman un espectáculo visual parecido al de la cola del pavo real; y, en ese aspecto, el poeta madrileño presentaría a la modelo abrasándose por el sol de la simetría de sus rasgos perfectos y, de alguna manera, sobreviviendo a su propio fuego, emergiendo—en definitiva— de sus cenizas, en los mismos términos en que de la dama ha brotado una imagen capaz de consumir—hasta su absoluta extinción— al que la contemple. En uno de sus sonetos, Bocángel conversa con un retrato suyo en el que el pintor, fray Agustín Leonardo, ha plasmado su desdicha amorosa («Nada de tu bulto de mi bulto ignora;/ firme semblante ofreces, y no acaso,/ porque retratas mi contraria suerte; vv. 8-10); y el poeta, al contemplar su figura con alma («bulto animado»; v. 1), se siente arder en un fuego en que muere al tiempo que le otorga nueva vida: «Tú callas, yo también, aunque me encienda/ un ardor en que me muero y me concibo» (vv. 7-8). Campaspe, al reconocerse en la pintura de Apeles, parece experimentar una sensación parecida, de concunción y renacimiento: como concubina arde en llamas que la hacen desaparecer, y de ellas emerge la misma imagen—a semejanza de la primera— elevada ya a la categoría de diosa Venus. Así la concubina habría ardido ante su propia figura y se habría renovado para asumir—a partir del mismo ser— su

<sup>80</sup> En la versión castellana recién citada, se alude también a los «rayos»: «Desparcen sus colores semejantes a los de las piedras preciosas, mayormente contra el sol, porque desta manera echan de sí más resplandecientes rayos, y procuran, con la cola encorvada a manera de concha, ciertos oscuros y reflexiones de sombras para los demás colores que se relievan y resplandecen más en lo obscuro; y juntan, amontonadas las plumas, todos los ojos que gustan sean vistos» (p. 493).

nueva condición divina (con la misma imagen habría cambiado de identidad). También podría entenderse que Campaspe, al enamorarse de su imagen, se halla condenada a revivir un suplicio que puede repetirse a modo de castigo: inflamada por el amor hacia sí, la joven muchacha se extingue, pero vuelve a nacer para someterse a idéntico proceso, como el propio Bocángel, que en un madrigal se presenta forzado a experimentar para siempre la metamorfosis del fénix: «Castígame el amor y el amor me inflama,/ siendo por tu desvío/ fénix eterno el precipicio mío». De hecho, Campaspe, al igual que Narciso, no puede satisfacer su amor, y, por ahí, desdeñada por su figura, se convierte en un ave fénix que se consume en cenizas de las que brota un nuevo ser con el mismo problema. En esta segunda interpretación, las «plumas cambiantes» se relacionan con la parte posterior de la concubina (los adornos de la cabeza, especialmente del sombrero, donde se concentran los del personaje representado por la pintura), y, en consecuencia, constituyen una perfecta metáfora del ornamento femenino por excelencia<sup>81</sup>, si bien podrían referirse a alguna prenda de vestir, cuya composición y colores produjeran semejante sensación. Resulta menos probable que las «plumas cambiantes» designen alguna parte anatómica de la dama, en concreto sus pestañas (quizá pintadas) y, por ahí, sus ojos, la parte más vulnerable de todo el cuerpo ante la belleza física y la parte a través de la cual se materializa el incendio mencionado; la sugerencia podría estar avalada por la identificación de la ‘nieve’ con el cuello (o, si se siguiera el esquema de Góngora, con la frente: ‘la nieve pende confusa sobre el jazmín’). En cuanto a la vinculación de «las plumas» con algún ornamento del vestido, cabe recordar que Apeles pinta a Campaspe completamente desnuda, como recuerdan Plinio y Luciano y constatan los pintores —con alguna excepción, como la de Giorgio Va-

<sup>81</sup> En la tradición platónica, la contemplación de la belleza produce un estremecimiento que da lugar a un calor desmesurado, que propicia el rebrote desde su misma raíz de las plumas que en otro tiempo habían cubierto el alma; y, en ese estado de agitación, semejante a la de salida de los dientes, el alma experimenta una gran alegría y, gracias a su plumaje, recupera su naturaleza alada, que le permite volar por todo el cielo: «Intuentem vero ipsum velut ex horrore permutatio, sudor & ardor insolitus occupat. Quando enim pulchritudinis influxum per oculos accipit, calefit, quo pennarum natura irrigatur; postquam vero incaluit, liquescunt quae ad pullulandum spectant, quaeque diu prae duritie compacta, exitum germinis cohibebant. Ubi autem influxerit alimonia pennarum germina iam ab ipsis radicibus tumescunt impetu quodam per anime speciem totam nituntur erumpere. Tota enim erat olim pennis suffulta»; y, por el contrario, cuando se halla separada de la belleza, al no recibir su emanación a través de los ojos, no se calienta y, al interceptarse el brote de las plumas, al cerrarse los orificios por los cuales salían, por la falta de calor, enloquece de dolor: «Cum vero procul abfuerit exarverintque meatus qua parte scaturire nititur ala, aridi & constricti, pennarum germen cohibent. Hoc intus una cum cupidineo illo influxu oclusum tumescuntumque more resiliens, ipsum sibimet suos meatus undique obstruit & pungitque» (*ibid.*). Campaspe, pues, al contemplar su belleza padece una sensación extraña, seguramente al secarse la plumas de su alma, que no han emergido de sus orificios, cerrados por no haber percibido la ola de deseo que los habría abierto. Al tratarse de una belleza sin alma, fría, resultado de combinaciones casi matemáticas, en el alma de la joven concubina no aparecen las plumas que le habrían permitido alcanzar una belleza más universal y trascendente: al sentirse abrasada por una imagen, Campaspe —sin las plumas de su alma— no puede remontar el vuelo en busca de la idea que quizá anhelaba.

sari—, si bien contradicen los dramaturgos, preocupados por cierto decoro, que quizá pudo compartir Bocángel. En los retratos que hemos estudiado, pues, Campaspe se ofrece casi siempre desnuda, con las carnes sonrosadas, con escasos adornos y con el cabello siempre recogido; y, en esa caracterización, no exhibe ningún ornameto susceptible de relacionarse con las famosas «plumas», a no ser los que descubre en la cabeza, a veces, al igual que en la *Fornarina* de Rafael, con galas exóticas como el turbante oriental, en el que destacan pinceladas de notables contrastes entre colores claros y oscuros.

No se agotan en éstas todas la interpretaciones del pasaje, en especial si tienen en cuenta los versos inmediatamente posteriores, en los que la mano del pintor y, por tanto, los instrumentos manejados con ella constituyen el centro de atención. Para introducir los colores en el lienzo y sus distintos matices se aconsejaba el uso de pinceles de seda y también de plumas; y, a juzgar por el contexto, en nuestra canción, Apeles se halla en la última fase de composición del cuadro, cuando ya ha trazado las líneas de la figura del rostro y las ha rellenado con los colores oportunos, antes de insertar las sombras y los reflejos: las «plumas cambiantes», pues, habrían de designar los ‘pinceles de plumas encargados de incluir los contrastes y sombras en el colorido del lienzo’. En tal caso, siendo respetuosos con el texto, la oración utiliza dos acusativos distintos: «las plumas cambiantes» y «a tan nueva deidad»; la «simetría» no sólo afectaría a la modelo (convertida en diosa por los motivos ya aducidos), sino también a los instrumentos del pintor, cuya misión —una vez terminado el cuadro— consiste en rematarlo con la introducción de los matices que precise: las líneas perfectas trazadas en el cuadro y que conforman la simetría encendían a la dama en la misma proporción que a los pinceles de Apeles con los cuales éste pretende —como culminación de su obra— incluir los reflejos y contrastes tonales (‘la simetría abrasaba a los pinceles que introducen los cambiantes a la vez que a la dama que —gracias al cuadro— se había convertido en una nueva diosa’). A modo de *lectio facilior*, cabría convertir «a tan nueva deidad», no en complemento de «abrasaba», sino en complemento del nombre de «simetría»: «y las plumas cambiantes abrasaba/ de tan nueva deidad la simetría»; pero, en ese supuesto, Campaspe no se sentiría enamorada al percibir las líneas que habrían representado la figura de su rostro o de su cuerpo (y, por ahí, la canción perdería parte de su gracia y complejidad). En cualquier caso, en atención al contexto, «las plumas cambiantes» deben de ser un sinónimo de «la mano» en tanto los dos sintagmas se hallan afectados —ya como complemento, ya como sujeto— por verbos con el mismo campo semántico: ‘la simetría abrasaba las plumas cambiantes...’ y ‘la mano ardía a causa del lienzo en que desataba variedades’. En la hipótesis más verosímil, a mi modo de entender, el cuadro acabado enciende tanto a Apeles (que sólo tiene el propósito de retocararlo) como a Campaspe, al pintor y a la dama pintada<sup>82</sup>: en algunos cuadros, como hemos

<sup>82</sup> En *La Dorotea* de Lope de Vega, la protagonista decide quemar todas las cartas de amor que había recibido de Fernando; y, en esa acción, no puede evitar, antes de darlas al fuego, la relectura de

visto, Apeles se siente sobrecogido cuando ha dibujado la dama casi por completo, al menos de cintura para arriba. El pincel con plumas («efecto plumeado») se había utilizado en el sur de Alemania (la llamada «escuela del Danubio») durante el Renacimiento y el Barroco para introducir pequeñas modificaciones en pinturas tanto al óleo como al temple<sup>83</sup>; y Bocángel, conocedor de esta técnica, si bien no demasiado difundida (quizá en el norte de Italia), habría convertido el pincel en protagonista importante de su canción, en la que presenta a los dos personajes de la famosa anécdota encendidos por un retrato casi terminado (y por ese motivo, como veremos a continuación, el pintor —mientras está llevando a cabo su trabajo— no llega a arder, a falta de la conclusión del cuadro; y, cuando ya lo ha acabado, se enciende de amor, al disponerse a retocar y rematarlo)<sup>84</sup>. Esta situación parece la más lógica en la canción, si bien —conviene reconocerlo— no hay demasiados testimonios sobre la técnica de la pintura con plumas (y, en esa dirección, no cabe descartar una alusión a los diferentes pinceles que Apeles podría tener en la mano o a su lado, frente al cuadro, según se detalla en los analizados). En ese supuesto, los pinceles tendrían la misma función que las plumas: la introducción de los reflejos y los contrastes de los distintos colores, siempre en función de la luz que ilumine el cuerpo.

En su pintura sobre *Alejandro y Campaspe* (1571), Francesco Morandini, il Poppi, ofrece una caracterización del emperador con un capacete que lleva por cimera un penacho de plumas (la concubina, semidesnuda, tiene el cabello recogido con diademas); y, con esa referencia, en el que aparece el cuadro de Campaspe (según describiremos con mayor detalle más abajo), al que en principio no presta ninguna atención el héroe macedónico, «las plumas cambiantes» podían identificarse con un elemento de Alejandro, y no de Campaspe o Apeles: la simetría, pues, de la figura que ambos contemplan llegaba a encender a Alejandro y a la propia Campaspe. En ese sentido, el emperador ratificaría su amor —ponderado por Bocángel en la estrofa siguiente— a través de la imagen que Apeles ha pergeñado. En el retrato de il Poppi, las plumas que exhibe

---

algunas, de las que destaca una en que éste —en el día en que debía presentarse Felipe de Liaño para pintarla— alude a la posibilidad de que tanto ella como el pintor acaben enamorándose, dada la belleza de una y el buen porte del otro: «Hoy dice Felipe de Liaño que irá a retratarte, y yo le digo que ¿dónde ha de hallar colores? No hay para qué avisarte que estás hermosa, que a todas horas está eso negociado. Pésame que este pintor sea tan gentilhombre que os retratéis el uno al otro» (ed. cit., p. 465).

<sup>83</sup> En el *Origen e ilustración del nobilísimo y real arte de la pintura* (1656), Lázaro Díaz del Valle atribuye a la técnica de la pintura al óleo mayores posibilidades, no sólo por la variedad de colores, sino la capacidad de retocarlos: «La pintura a olio es más acomodada a este género, porque se puede retocar muchas veces y subir con la fineza de los colores a la verdadera imitación de las flores naturales» (Francisco Calvo Serraller, ed., *Teoría de la pintura del Siglo de Oro*, p. 432).

<sup>84</sup> J. Adeline se hace eco de una técnica parecida practicada solo por unos cuantos: «Ciertos artistas, para obtener toques vigorosos, añaden a veces a los trazos que dan con las plumas ordinarias otros toques gruesos que dan con cañas talladas en punta, con gruesas plumas de ganso y aun con pinceles mojados en tinta» (*Vocabulario de términos de arte*, p. 429).

Alejandro Magno presentan dos tonalidades distintas, una más clara y otro mucho más oscura, y por ese motivo podían recibir el calificativo de «cambiantes»: ‘la simetría abrasaba las plumas de diversos tonos o relieves que exterioriza Alejandro...’. De aceptar esta hipótesis, Bocángel encarecería de forma especial la hazaña del emperador macedónico, al describirlo absolutamente rendido a la belleza de su concubina, quizá más evidente o magnificada en el cuadro por el pintor que en el propio original; el poeta madrileño, sin embargo, minimiza la acción de Alejandro, como veremos de forma inmediata, al atribuir a Apeles un papel decisivo en su gran victoria (y, en ese aspecto, cuadran mejor las interpretaciones anteriores).

En tanto el pintor engulle veneno a través de los ojos, su mano —perdiendo cualquier tipo de temor— daba rienda suelta al pincel, que retrataba a la dama bien en sus distintas partes bien reflejando los diversos colores —a los que con tanta insistencia ha aludido en la primera estrofa<sup>85</sup>—; y de esta manera demoraba la causa por la cual ardía en amores: al tardar en pintar a Campaspe, el artista no podía enamorarse, porque se enamora de la imagen del cuadro, no del original (y por ello hasta que no ha terminado el retrato no puede sucumbir a sus encantos). Sin embargo, en paralelo a una de las interpretaciones de los versos anteriores, podría postularse como sujero de «ardía», no a Apeles, sino a la propia Campaspe: la concubina no se enamora de sí misma en tanto no puede reconocerse en el cuadro (y sólo puedo hacerlo cuando éste se haya acabado). A su osadía o valentía la mano del pintor (v. 20) podría enfrentarse a una contingencia harto difícil de superar: el escamoteo al arte de los colores; pero, en semejante tesitura, contaría con el efecto que en él produciría la vergüenza por protagonizar un acto tan cobarde: la ruborización (quizá ya anunciada en el v. 14) y la devolución de los colores al cuadro o lienzo<sup>86</sup>. En tal caso, Bocángel podría estar recordando un pasaje de *Las grandezas de Alejandro*, en el que el artista —al igual que la pintura— se rinde al esplendor del modelo, cuyos colores no tienen par con los del arte: «Está la pintura/ corrida de verse aquí./ las colores no podrán/ competir con las que ven;/ el arte y mano también/ cobardes de verla están». En los tres últimos versos de la estrofa, Bocángel describe cómo el pintor no ha dibujado con los ojos —el principal de los sentidos externos— sino con sus sentimientos o con los sentidos internos del alma, y en esa dirección empieza por aclarar que «la vista» tarda en reaccionar,

<sup>85</sup> La imagen de la amada como veneno que engulle el amante aparece reiterada en *La Dorotea*: «Los hechizos de tu llanto/ divinamente me prenden,/ pues mis ojos de los tuyos/ veneno de perlas beben» (ed. cit., p. 117) y «porque parece que la naturaleza distiló todas las flores, todas las yerbas aromáticas, todos los rubíes, corales, perlas, jacintos y diamantes para confacionar esta bebida de los ojos y este veneno de los oídos» (p. 321).

<sup>86</sup> De hecho, el propio Bocángel había introducido un juego parecido en otra canción, en que la vergüenza provoca el intercambio de colores: «Pálido trocó el clavel/ sus colores al jazmín,/ porque les hizo el respeto/ colores nuevas salir» (ed. cit., p. 411). En cuanto al sentido de los colores (el clavel ruborizado), nuestro poeta establece unas claras equivalencias físicas: «Para hermosuras mortales/ pienso yo que el arte tiene/ un clavel para una boca/ y un jazmín para una frente» (p. 402).

porque los ojos sólo pueden entregarse a la contemplación de la imagen cuando la mano artificiosa la ha pintado hasta el último detalle (y nunca antes): «La vista admira tarde,/ pues [el pintor] dibujaba con el propio afecto» (vv. 24-25); y, en esa forma de proceder, el pintor casi ha insuflado vida a su pincel, al que llama «perfecto, porque éste ha reproducido la imagen de la dama de forma tan exacta, con tales simetrías, que incluso la modelo llegó a encenderse de pasión al verse a sí misma: «que casi aliento dio al pincel perfecto» (v. 26). El «aliento» ('espíritu vital'), que se renovaba por la respiración circulaba juntamente con la sangre a través de las arterias y se consideraba fundamental para cualquier operación de los sentidos exteriores e interiores<sup>87</sup>.

En la estrofa tercera, al margen de los habituales cambios de sujeto, Bocángel concentra la atención en el aspecto del pintor y en la acción de Alejandro. En cuanto a lo primero parece recordar la piedad de Seleuco para con su hijo Antíoco (en la *Celestina*, Calisto reclama a Pleberio la «piedad de Seleuco» o, según la tragicomedia, «piedad seleucal»); y, así, pondera el silencio que Apeles decidió guardar —como en todas la comedias estudiadas hasta aquí—, si bien alude implícitamente al aspecto físico y, quizá también, al comportamiento del artista, el cual resultaba muy revelador del mal que éste padecía y exigía, por tanto, una respuesta inmediata para combatirlo: «Piedad Apeles solicita mudo» (v. 27); y el poeta madrileño introduce una novedad —que más abajo la contradice— en relación a todas las fuentes, al presentar a Alejandro tan liberal y generoso, que le concede a su concubina antes de percatarse o darse cuenta de que Apeles se había enamorado de ella: «y, liberal primero que advertido,/ el franco Macedón se la concede» (vv. 28-29). En virtud de semejante liberalidad, Apeles consigue o alcanza la posesión más deseada, si bien nada esperada (pues, de acuerdo con la situación, enamorado de la concubina de su señor, el pintor no había concebido ninguna esperanza a ese respecto y no se había creído acreedor de tal mérito); y por ella expresa su gratitud hacia quien ha superado con creces incluso su conducta más propiamente suya, caracterizada siempre por su talante liberal: «Logra la posesión, donde no pudo/ esperanza caber, agradecido/ a aquel que de su propia acción se excede» (vv. 30-32).

A partir del verso 32, Bocángel introduce a Alejandro («aquel que») como sujeto implícito de todos los verbos hasta el final de la estrofa, y supedita, contradiciendo el v. 27, su acción a los desmayos que parece sufrir Apeles y, al dirigir su mirada hacia el cuadro, a la pasión amorosa que se deja sentir en uno de los dos, su pintor o la concubina (así como, por ejemplo, el niño —posible encarnación de Cupido— que en la pintura de Josse van Wingen extiende las manos hacia el pintor a la vez que no quita ojo a Campaspe): «y diferir no puede,/ contemplando de Apeles los desmayos/ y, la copia mirando/ cuál arde de

<sup>87</sup> Véase Guillermo Serés, ed., Huarte de San Juan: *Examen de ingenios*, p. 288-290, especialmente n. 28.

los dos a vivos rayos» (vv. 33-36). ¿Por qué Alejandro debe contemplar el retrato para cerciorarse del amor de Apeles? ¿Por qué, en el caso de hacerlo, alude a Campaspe? En ese sentido, Plinio había destacado la arbitrariedad de Alejandro al no consultar con la concubina sobre sus sentimientos; y, en esta canción, el emperador parece tener en cuenta a Campaspe, a quien —a través de la pintura— la reconocería enamorada, ya sea de sí misma, ya de Apeles, aunque parece más probable la primera hipótesis si recordamos los primeros versos de la segunda estancia. ¿Acaso Apeles habría captado en Campaspe el brillo de sus ojos, cuando la concubina se habría abrasado al reconocer en el cuadro sus perfectas y simétricas facciones? De haberse percatado de la filautía de su amada, ¿en qué medida Alejandro la habría considerado para entregarla al artista capaz de provocarla? ¿En qué sentido el emperador podía reconocer en los ojos de la imagen el fuego en que ardía su pintor? Para responder a esa última pregunta, se me ocurre otra interpretación del pasaje, quizá inadmisibles desde el punto de vista sintáctico: ‘y [aquel que] diferir no puede contemplando los desmayos de Apeles y [diferir no puede contemplando] cuál de los dos ardía a vivos rayos, al contemplar la pintura’. Según esta interpretación, Alejandro no habría contemplado el cuadro, sino habría prestado una directa atención a los ojos de Apeles y Campaspe cuando los dos lo estaban mirando (y, así, Apeles se hallaría más pendiente de la imagen que había dibujado que del mismo modelo). En las diferentes versiones de la anécdota, Campaspe no se muestra demasiado enamorada de Apeles y, por tanto, no muy entusiasmada de convertirse en su mujer. En la canción de Bocángel, sin embargo, tiene un papel activo al enamorarse de la imagen del retrato y, en ese sentido, al influir —aunque indirectamente— en la decisión del emperador. A ese propósito, Rafael se había enamorado de la Venus que encarnó la Fornarina, quien correspondió al amor del pintor, en cuya casa, según hemos visto, había vivido poco antes de la muerte de éste, ocurrida como consecuencia de una excesiva actividad sexual, sin duda practicada con ella. Bocángel, en definitiva, pudo haber dado al tema una versión en consonancia con los sentimientos que los pintores habían despertado en sus modelos, cuya protección y manutención aquéllos habían asumido, sacándolas del mundo de la prostitución en que éstas se habían desenvuelto hasta ese momento, a pesar de contar —en algunos casos— con el respaldo de un personaje importante de la realeza o de la clerecía (la Fornarina se ha identificado con varias y famosas cortesanas, bien con la amante de Lorenzo de Medici, bien con la de Agostino Chigi, Beatriz Ferrarese e Imperia, respectivamente<sup>88</sup>).

Como representante del manierismo tardío, Francesco Morandini, il Poppi, pinta, basándose probablemente en otro cuadro —como hemos visto ya— sobre el mismo tema de Giorgio Vasari, en 1571 *Alejandro y Campaspe*, en que

<sup>88</sup> Véase Lorenza Mocchi Onori: «Il personaggio», en *Raphael Urbino. Il mito della Fornarina*, p. 21.

aparece el emperador contemplando la figura de la concubina, prácticamente desnuda, con un velo transparente, con dos mujeres que le cubren la espalda con una suerte de capa; junto a ella se halla un joven y, en segundo término, un niño sosteniendo el retrato de una mujer desnuda, de los pies a la cabeza; bastante cerca del niño se sitúa un anciano, del que no puede verse todo el cuerpo, con el cabello blanco y con una poblada barba del mismo color, llevando una bandeja de monedas: se trata, según hemos visto arriba, del escultor Pirgoteles. A pesar del título que algunos críticos le han dado, la pintura presenta también a Apeles, curiosamente en la figura del joven que flanquea a la concubina y que contempla de reojo al emperador (en las otras representaciones se concede al pintor un aspecto menos juvenil y mucho más varonil)<sup>89</sup>; Campaspe está caracterizada con un semblante y una actitud melancólica, con la mirada perdida hacia el suelo, quizá en un ademán de resignación al escuchar las órdenes de Alejandro sobre su futuro, mientras el presunto Apeles parece tener la intención de postrarse de rodillas ante el emperador, anunciando un posible comportamiento suplicante, si bien no muestra en ningún momento el aspecto deplorable con que aparece caracterizado en las comedias y en nuestra canción (quizá porque ya se haya recuperado de sus «desmayos» al recibir la noticia de que Campaspe va a ser suya). El emperador, por su parte, contempla con atención a su concubina, con el brazo izquierdo extendido, apuntándole con el dedo, en una prueba de la determinación que está tomando sobre su pintor y concubina. En los últimos tres versos de la estrofa, el poeta madrileño pondera la acción de Alejandro, a quien presenta más liberal por esta acción que por cualquier otra, especialmente al entregar lo que más amaba, el valor máspreciado que había concebido como suyo o para sí mismo, no para otro: «Los dones despreciando,/ nunca fue liberal como este día,/ pues en Campaspe dio lo que quería» (vv. 37-39). En el verso 37 («Los dones despreciando...»), Bocángel se hace eco de una peculiaridad del carácter de Alejandro, quien para los filósofos y retóricos de épocas posteriores se convirtió en estereotipo de la arrogancia vana y del engreimiento, cuando solía burlarse de su autoridad y rechazar sus favores; y, en ese aspecto, nuestro poeta —al encarecer, como veremos, el protagonismo del pintor— pueda estar censurando esa prerrogativa de imponer su voluntad a los demás (en este caso su decisión incuestionable de entregar su concubina a Apeles, sin consultar previamente con los implicados, especialmente la dama que se erige en objeto de cambio y recompensa a un vasallo)<sup>90</sup>. En cuanto al rechazo de sus favores, por ejemplo, Alejandro repartía entre cada uno de sus compañeros la comida suculenta que sus criados le habían preparado especialmente para él: «Era morigerado ante los platos más exquisitos, de suerte que cuando le traían los más exóticos frutos y pescados de la costa, los distribuía a cada uno de los compañeros, sin dejar a menudo nada para sí mismo»<sup>91</sup>.

<sup>89</sup> Véase S. J. Freedberg: *Pintura en Italia. 1500-1600*, pp. 614-615 y 708.

<sup>90</sup> Sobre este aspecto, véase A. B. Bosworth: *Alejandro Magno*, p. 26.

<sup>91</sup> Véase Plutarco: *Alejandro*, XXIV, 9-10; pp. 62-63.

En la cuarta estrofa, Bocángel se aplica a ampliar la idea que había hecho célebre el episodio narrado por Plinio, consistente en destacar la envergadura de la acción que ha acometido Alejandro, aunque sin menoscabar la importancia de Apeles, al erigirse como instrumento que permitió al emperador alcanzar, gracias a él, su mejor fama: «Si de vencer su afecto enamorado,/ que el pecho le inflamaba belicoso,/ Apeles ocasión fue destinada,/ donde el valor quedó tan quilatado/ y el ánimo quedó tan generoso,/ antes la Majestad quedó obligada/ que la copia premiada». Al conseguir a través de su pintor lo que no había conseguido antes (esto es, al vencer el fuego de amor encendido en su pecho habituado o endurecido por la guerra), Alejandro, de alguna forma, debe sentir algún tipo de deuda o obligación hacia Apeles que viceversa: al haber propiciado que el valor y ánimo de su dueño hayan alcanzado cotas jamás imaginadas, Apeles cobra un papel tan determinante, que bajo ningún concepto puede considerar premiado su trabajo con el don que ha recibido; y, en ese sentido, Su Majestad debe sentirse obligado con él, sin el cual no habría sido tan famoso. En esa dirección, Bocángel sigue insistiendo en que no se ha reconocido con la suficiencia merecida la gloria que le corresponde a quien se ha erigido en protagonista de la mayor victoria del emperador: «Qué trofeo no fue debida gloria/ a instrumento que pudo/ grangearle de sí mismo victoria» (vv. 47-49); y, con semejante acción, el poeta no alberga ninguna duda sobre la importancia de la nueva conquista, como si fuera la de un mundo nuevo, al propiciar con ella la devolución a Alejandro de la personalidad que le llevó a subyugar o dominar el ya conquistado: «en cuya acción no dudo/ que nuevo mundo conquistó, cobrando/ su ser que vino el mundo sujetando» (vv. 50-52).

En su canción, Bocángel establece dos partes bien diferenciadas (dos más dos), desde el propio epígrafe, casi simétricas, como la pintura que pergeña Apeles: una primera («Al caso de Apeles cuando retrataba a Campaspe, de quien se enamoró»), correspondiente a las dos estancias iniciales, en que concentra —como reza el título— la atención en el momento en que Apeles pinta a Campaspe y las consecuencias que se derivan de esa conducta, tanto para el artista como para la modelo; una segunda («y alabando la acción de Alejandro en otorgársela»), bastante desvinculada de la anterior, constituida también por dos estancias, en que desplaza el interés hacia la conducta de Alejandro para con su pintor, a quien éste concede la mujer a la que realmente amaba («en Campaspe dio lo que quería»; v. 39); y, en ese sacrificio, sin embargo, el poeta resta valor y mérito a la acción del emperador macedonio, al alcanzar su mayor victoria de forma involuntaria, al no haber previsto la reacción de Apeles cuando le encargó el retrato de su concubina favorita (y, en ese aspecto, el epígrafe no da cuenta de forma satisfactoria de esa minusvaloración). La versión de Bocángel (en cuanto a la *inventio*) no se deja entender fácilmente, y no se explica en todos sus detalles sólo con el relato escueto de Plinio (tan traducido y ampliado durante el Renacimiento), sino que cobra sentido —aunque no pleno, debido a un lugar harto oscuro y complicado— a través de las recrea-

ciones literarias y pictóricas a que se aplicaron autores tanto de un siglo como del otro. En ese aspecto, el poeta madrileño rinde culto a la idea de la imagen como origen de la pasión amorosa, tal como habían procedido los intelectuales en la Edad Media y habían perpetuado hasta épocas modernas (Apeles parece enamorarse de la imagen representada en su lienzo más que del propio original, si bien se especifica que el pintor ha empezado su obra «muerto de amor» y que debe acometer el resto con ese estado de ánimo). En la *elocutio*, Bocángel se ha basado en las descripciones de la mujer que habían ofrecido los poetas más importantes del barroco, especialmente Góngora, aunque podía haber tenido en cuenta las representaciones pictóricas más o menos conocidas en la primera mitad del siglo XVII. Nunca fue más cierto e ilustrativo que en esta canción de Bocángel —desde la *inventio* a la *elocutio*— el tópico horaciano *Ut pictura poesis*.

Universidad Autónoma de Barcelona