



e-Spania

Revue interdisciplinaire d'études hispaniques
médiévales et modernes

35 | février 2020

**Arte y Literatura en el Siglo de Oro – Les dynamiques
de pouvoir dans les mondes ibériques**

Apeles enamorado. La reflexión artística como clave del conflicto dramático en la comedia nueva

Natalia Fernández Rodríguez



Edición electrónica

URL: <http://journals.openedition.org/e-spania/33772>

DOI: 10.4000/e-spania.33772

ISSN: 1951-6169

Editor

Civilisations et Littératures d'Espagne et d'Amérique du Moyen Âge aux Lumières (CLEA) - Paris
Sorbonne

Referencia electrónica

Natalia Fernández Rodríguez, « Apeles enamorado. La reflexión artística como clave del conflicto dramático en la comedia nueva », *e-Spania* [En línea], 35 | février 2020, Publicado el 11 febrero 2020, consultado el 21 febrero 2020. URL : <http://journals.openedition.org/e-spania/33772> ; DOI : 10.4000/e-spania.33772

Este documento fue generado automáticamente el 21 febrero 2020.



Les contenus de la revue *e-Spania* sont mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Apeles enamorado. La reflexión artística como clave del conflicto dramático en la comedia nueva

Natalia Fernández Rodríguez

Esta ocupación se llama pintura, que requiere imaginación y actividad manual, para descubrir cosas no vistas, escondiéndolas bajo la sombra de objetos naturales, y fijarlas con la mano, presentando a la vista lo que no existe. Y justamente merece ser entronizada detrás de la teoría, y ser coronada con la poesía.

Cennino Cennini

- 1 Decía Gombrich¹ que, a pesar de que no se conserva ninguna de sus obras, “el renombre de Apeles, que vivió en la época de Alejandro Magno, es proverbial”. Las noticias transmitidas por los autores clásicos lograron consolidarlo a partir del Renacimiento como antonomasia del pintor, tanto en un sentido técnico, en virtud de su extraordinaria habilidad para el ilusionismo, como en lo social, por recibir el favor de los poderosos –algo especialmente relevante en tiempos en que la reivindicación de la nobleza y el prestigio de la pintura se revelaron esenciales, como sabemos². La mención a Apeles, en consecuencia, adquirió algo de sinecdótica, porque *Apeles* no solo era *el pintor*, era también *la pintura*, y su presencia transcendía su propio tiempo para activar, casi de forma automática, las cuestiones más candentes en torno al arte pictórico, en la teoría y en la práctica. A partir del siglo XVI y, sobre todo, en el XVII, momento cumbre de la *querelle* de la pintura, las referencias literarias al emblemático artista fueron constantes, lo que por un lado reforzó su valor como *auctoritas* y por otro apuntaló la hermandad interartística, el *ut pictura poesis*, como argumento recurrente.
- 2 Por mencionar un ejemplo poco o nada conocido y que resulta especialmente relevante para nuestro propósito, en una loa incluida en el manuscrito 14767 de la Biblioteca Nacional de España, formado por un conjunto de piezas dramáticas religiosas del último

cuarto del siglo XVI³, confluyen la ponderación del talento de Apeles –“Apeles, que de todo lo criado / los límites pasó de la natura / por no haberse en el orbe otro hallado / quien mejor matiçase una pintura”⁴– y la fusión poesía-teatro-pintura –“el Apeles soy yo, raro senado, / que vengo una comedia a recitaros. / Pues es solo serviros mi cuidado, / adorna de colores versos raros, / lo demás del silencio acostumbrado, / una merced quiero suplicaros”⁵. Junto a los motivos recurrentes asociados a la referencia a Apeles, su actualización se apoya en una suerte de teatralización: el pintor, como un nuevo corifeo, se abre paso entre la multitud y se dirige al auditorio asumiendo una voz propia, una voz casi dramática. No es casual. Como en tantas otras ocasiones, el poder demostrativo de la escena hizo de la forma dramática un medio especialmente eficaz para convertir la *cuestión pictórica* en algo vivo, en una realidad visible desplegada ante los ojos de los espectadores. Sobre las tablas, el Apeles *auctoritas* se individualizó como *dramatis persona* y las problemáticas sociales, filosóficas y estéticas vinculadas al referente pictórico se revistieron de savia dramática pasando a convertirse en fuerza motriz de una acción en desarrollo o en factor de caracterización. Esa semilla dramática, solo intuita en la loa, germinó en tres piezas del siglo XVII que, gracias a la presencia de Apeles, integraron con naturalidad la reflexión artística en el universo temático y estructural de la comedia nueva e hicieron visible en escena esa proverbial confluencia teatro-poesía-pintura.

- 3 Las comedias en las que Apeles figura como personaje abarcan un arco cronológico relativamente amplio, desde los primeros años del siglo XVII hasta el ecuador de la centuria. Se trata de *Las grandezas de Alejandro* (1604-1608), de Lope; *La mayor hazaña de Alejandro Magno* (1614-1618), atribuida durante un tiempo al Fénix, pero cuya autoría ha quedado descartada; y *Darlo todo y no dar nada* (1651), de Calderón⁶. No es casual que las tres comedias, a pesar de las profundas diferencias que las separan y que iremos mostrando en las páginas que siguen, se fijen en un mismo episodio en relación con Apeles: el triángulo amoroso entre el pintor, Alejandro Magno y Campaspe, transmitido por Plinio en el libro XXV (85, 86) de su *Historia natural*, y recogido por varios autores castellanos del XVI, como detalla Sánchez Jiménez⁷. Según las fuentes de la popular leyenda, Apeles se enamora perdidamente de Campaspe, la concubina de Alejandro, mientras le hace un retrato por encargo del monarca que, adalid de la magnanimidad, se la entrega en reconocimiento de su arte. Al insertarse en un molde dramático –en el molde del arte nuevo–, la anécdota, que es en origen un ejemplo de la *grandeza* de Alejandro y, sobre todo, de la estimación de la pintura por parte de los poderosos⁸, explota su potencial como trama de amor, celos y honor. Era lo esperable. Es entonces mediante la presencia, y a veces la propia voz, de Campaspe, debatiéndose entre un rey y un artista, como se expresa el debate sobre el prestigio de los pintores y la nobleza del ejercicio de pintar. Pero hay algo más. Más allá del valor emblemático de Apeles como pintor favorecido por un poderoso y de la candente actualidad de esta temática en unos momentos en que los poetas tuvieron que posicionarse activamente del lado de los pintores –como hicieron de forma bien visible Lope y Calderón⁹–, la importancia del referente pictórico en estas piezas trasciende lo temático para permear la concepción misma del universo dramático desde una comprensión profunda del *ut pictura poesis*. Y la clave reside justamente en la articulación de esa trama amorosa esencial al arte nuevo: los vectores de conexión entre el amor y el arte, de raíces clásicas y consolidados en la filografía del Renacimiento, permitieron que fuera justamente la temática amorosa uno de los cauces más eficaces para integrar la reflexión pictórica en la acción de la comedia.

- 4 La noción filosófico-cosmológica de Eros como impulso creativo primigenio y garante de la armonía universal¹⁰ constituye un pilar remoto del motivo del *Amor pictor* y de la idea del enamoramiento como creación mental y pintura en el alma. Y es ahí donde, a partir del Renacimiento, se encuentra con el arte:

The visual form of a work of art corresponds to the ideas in the mind, and is thus considered beautiful, and incites desire, for beauty in form and virtue in mind. The work of art is successful if it incites that desire, the desire for God, and never satiates that desire, as desire for the infinite and inaccessible can never be satiated. Thus the viewer would always have the desire to return to the work of art, and see it again, because it conforms to the desire of the intellect for the good, or the idea of forms which orders the world in perception, and language as well, as a function of perfection¹¹.

- 5 En la correspondencia plena entre la imagen mental y la imagen vista reside el deseo insistente de mirar hacia la obra de arte. Y el enamoramiento poético, a partir sobre todo de la inflexión neoplatónica, responde a estos mismos parámetros: como si fuera un acto de creación, el ser amado a la vez inspira y proyecta la pintura del alma. En consecuencia, los vínculos entre el amor y el arte activan problemáticas profundas de alcance epistemológico que vertebrarán toda una época: la capacidad creadora de la mirada del artista, la dialéctica percepción-representación, el impacto afectivo de la imagen y, en definitiva, la relación más o menos conflictiva entre el arte y la naturaleza, entre el arte y la vida. Son asuntos estético-filosóficos que, como observó acertadamente Pich¹², hallan sus referentes alegóricos más inmediatos en los mitos de Narciso y Pigmalión. El primero se enamora de su propio reflejo, el segundo de su propia creación, y ambos alegorizan componentes esenciales en la relación entre el sujeto enamorado y el objeto de amor, entre el artista y la obra de arte. Ya decía Parker que Narciso era el *santo patrón* del amor cortés porque las dialécticas entre el sujeto y el objeto se sostienen sobre la proyección del uno sobre el otro¹³. Pero, además, Leon Battista Alberti, en su tratado sobre la pintura y la codificación perspectiva, de 1435, convirtió a Narciso nada menos que en el primer pintor:

Acostumbro a decir entre mis familiares que el inventor de la pintura, según los poetas, fue Narciso, quien fue convertido en flor, pues, como la pintura es la flor de todas las artes, así la fábula de Narciso se acomoda a nuestro propósito perfectamente. Pues ¿qué es pintar, sino abarcar con el arte la superficie de una fuente¹⁴?

- 6 No se trata tanto de la literalidad del reflejo sobre el agua, sino de la transformación, de la trascendencia de la propia mirada a través del arte:

Narciso pudo convertirse en emblema de la creación artística moderna porque la imagen especular, como la perspectiva, se interpretó como un pasadizo hacia la trascendencia, hacia la superación de la realidad en una solución ennoblecedora; algo que late en la metafísica de la refracción desde sus orígenes y que en el Renacimiento se convierte en piedra angular de toda una cultura visual. El arte de pintar ya no se considera un oficio mecánico, sino que emerge de un proceso intelectual; es, como en Narciso, la metamorfosis de un reflejo. Y el amor, por su parte, tiene mucho de *cosa mentale*, tal como calificó Da Vinci a la pintura cuando quiso reivindicar su nobleza¹⁵.

- 7 Si Narciso se sitúa del lado de la creación como proyección de uno mismo y como autotranscendencia, Pigmalión remite a los efectos emocionales de la obra de arte y, sobre todo, a la ecuación arte-vida. La problematización de ambos polos es precisamente lo que impulsa el conflicto dramático en nuestras comedias, con un desarrollo muy distinto entre las dos primeras piezas, compuestas ambas en el primer cuarto del siglo XVII como veíamos, y la de Calderón, en pleno auge de la estética

barroca. Al lado del *ut pictura poesis*, se consolida un *ut pictura amor* con inmensas posibilidades artísticas y dramáticas. Y, sobre las tablas, el triángulo Alejandro-Campaspe-Apeles logra que las referencias pictóricas adquieran una función que no se agota en la reivindicación de la nobleza de la pintura o del prestigio de los pintores, sino que se dirige hacia la esencia misma de la representación artística entendida como “trabajo de la mirada”¹⁶ sometido a fuertes impulsos transformadores.

- 8 Desde el siglo XVI, comenzaron a atisbarse las “trampas” –así las denomina Marchán Fiz en un ensayo sugestivamente titulado *La disolución del clasicismo y la construcción de lo moderno*– de la mirada ilusionista fomentada desde el Renacimiento¹⁷. Se trataba de igualar percepción y representación en un ejercicio sostenido sobre presupuestos científicos. Una *ciencia del arte* que aspiraba a descifrar el plan creador de la divinidad desde la atalaya, ya de por sí casi divina, ocupada por el artista:

*I believe, along with others, that one can see the inception of Renaissance perspective in terms of the divine embodied in empirical reality, and that it is not yet the beginning of an anthropocentric view [...]. Geometry reflects God's nature, and by association His 'wisdom', which inherited from God, can allow mankind to attain some level of understanding of divine origin*¹⁸.

- 9 Con el avance del Barroco, ese ilusionismo se reformuló como engaño a los ojos, y la “locura del ver”, según la célebre expresión de Buci-Glucksmann, se consolidó, junto con la teatralidad, como clave estética del barroquismo¹⁹. Éste es el proceso que, convertido en conflicto dramático, se atisba al estudiar comparativamente los modos en que la pintura se integra en las tres comedias. Y la intervención del pintor enamorado, debatiéndose entre el deseo de poseer la belleza y la misión de representarla, activa las problemáticas sobre el valor de la mirada y los límites de la creación artística.

La síntesis lopesca en *Las grandezas de Alejandro*: sobre la insuficiencia del arte

- 10 Ciertamente es que, en la obra de Lope, todo se muestra en clave sintética. La comedia presenta una estructura episódica destinada a ilustrar las *grandezas* de Alejandro mediante diferentes anécdotas²⁰, y el episodio sobre Apeles y Campaspe, que ocupa poco más de doscientos versos, es una más. Alejandro encarga a Apeles el retrato de Campaspe instándole a *competir* con la naturaleza:

Apeles, no hay que 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. (v. 527-534)

- 11 Con la mediación de la metáfora lumínica que convierte a Campaspe en el “mismo sol”, el pintor, según la concepción del monarca, se revela como émulo del Creador y la pintura como espejo de la naturaleza en una formulación ilustrativa del “magno proceso de la duplicación ilusionista de la realidad”²¹ que consolidó el Renacimiento. Pero Apeles la cuestiona enseguida cuando repara en la insuficiencia de los medios artísticos para emular la belleza de la dama y resalta el supremo poder del pintor

divino. Lejos de perfilarse como *medida de todas las cosas*, según el término de Protágoras reutilizado por Alberti²², el pintor revela sus límites y, sobre todo, los límites del arte para representar la belleza:

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! (v. 539-545)

- 12 Esta problemática, que trasladada a la poesía desafía el alcance mismo del *ut pictura poesis*, se activa no por casualidad en algunos ejemplos de la lírica amorosa de Lope como son los sonetos “Lucinda, el alma, pluma y lengua mía” o, especialmente, “Si para comparar vuestra hermosura”, que guarda notables analogías con los versos de la comedia:

Si para comparar vuestra hermosura
fuera de vos buscarse alguna cosa,
y hiciese de jazmín, narciso y rosa
la griega Helena la mayor pintura;
no se tuviera por mayor locura
hurtar al mismo sol la llama hermosa,
y así queda en la mano temerosa
sin color el pincel, la tabla oscura;
mas porque no viváis con arrogancia,
que nada puede haceros competencia,
sabed que tengo yo quien os la hace.
Que de vuestra hermosura no hay distancia
de mi infinito amor a la excelencia;
que al fin iguala porque della nace²³.

- 13 El sujeto lírico interpreta el intento del pintor por retratar la hermosura de la dama como una osadía prometeica, y paraliza el proceso creador del artista en esos versos centrales que resultan bien elocuentes: “mano temblorosa”, “sin color el pincel”, “la tabla oscura”. Pero, al contrario de lo que le sucede al Apeles de la comedia, que queda desazonado ante la *cobardía* de ‘arte y mano’, en el poema hay una solución: el amor es la alternativa al arte como medio de representación de la belleza. Es un amor plenamente subjetivizado mediante la expresión explícita de la primera persona: “tengo yo”, “mi infinito amor”. Un guiño, en definitiva, a todo un debate estético-filosófico que se explorará con intensidad y complejidad crecientes en el Barroco y que en la comedia, seguramente por la brevedad de la escena, apenas se intuye²⁴.

El pulso arte-vida en *La mayor hazaña de Alejandro Magno y Darlo todo y no dar nada*

- 14 El engarce de la teoría del arte en el drama que en *Las grandezas* apenas se esboza, se consuma como clave compositiva en *La mayor hazaña y Darlo todo*, donde, ahora sí, la historia de amor Alejandro-Apeles-Campaspe posee un desarrollo sostenido a lo largo de toda la acción. Mientras que en la primera la tensión se sitúa, sobre todo –en línea con lo que acabamos de ver en *Las grandezas*, pero con una mayor complejidad– en el conflicto entre la analogía amor-creación artística y un fuerte pulso vital que lo

tensiona todo, en la comedia calderoniana el arte se revela definitivamente como engaño y la vida se impone, sin matices. Es la diferencia palpable entre un modo de ver en los límites del clasicismo frente a la plena eclosión de la mirada barroca. No es trivial que, en *La mayor hazaña*, el enamoramiento de Alejandro y Campaspe se produzca a través de lo que podríamos denominar una situación narcisista: ambos se enamoran del otro al verlo reflejado en el agua. La doncella no obvia la alusión al mito, aunque sea para negar toda comparación:

¡Válgame Febo divino!
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. (v. 291-297)

- 15 Alejandro, por su parte, siente el temor proverbial del enamorado al *ver* la letal belleza de la dama:

¡Válgame Júpiter santo!
Blasona, pues que me espanto,
suprema mujer, de verte.
¿Eres Venus que te cría
otra vez aquesta fuente
para matarme? Detente.
Yo me rindo, fuente fría.
de entre el hielo salió fuego
para abrasarme de amor. (v. 339-347).

- 16 En la dinámica especular de Alejandro y Campaspe, de innegable sustrato narcisista, late justamente el tópico de la transformación de los amantes, de hondas implicaciones filosóficas como comprobó Serés²⁵, pero, además, desde el arranque mismo de la comedia, la génesis del amor se está conectando con la representación artística a través del *topos* de la mirada especular, y el universo dramático se configura en consonancia. La dialéctica pintura-amor sostenida sobre la presencia explícita del cuadro en escena se inicia ya en la segunda jornada, cuando Felicia, la esposa del rey persa Darío, se enamora de Alejandro Magno al contemplar el retrato compuesto precisamente por Apeles. Es éste un recurso cargado de implicaciones dramáticas, como podemos suponer, y que activa de inmediato la reflexión sobre el arte. Felicia interpreta la imagen como copia del original que habita en su alma en una formulación de corte platónico vinculada con la dialéctica pintura del alma-objeto amado que comentábamos arriba:

Divina tabla, celestial pintura
de aquel original del alma mía;
de tal valor, de tanta gallardía,
¿qué mujer ha de haber libre y segura? (v. 1338-1341)

- 17 Pero el mero reconocimiento de su imagen interior en el retrato enseguida se revela insuficiente, y emerge el deseo explícito de insuflar alma y vida a la imagen:

¿Quién, como aquel que al mármol adoraba,
fuera dichosa cuando a 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? (v. 1346-1351)

- 18 El anhelo pigmaliónico, presente ya en el corpus petrarquesco y desarrollado en la lírica castellana del Renacimiento sobre todo en algunos poemas de Gutierre de Cetina, es, en rigor, el clamor utópico por que la vida se imponga sobre el arte: del alma a la imagen y de la imagen a la vida. Lo que sí choca con el paradigma petrarquista más canónico es el hecho de que la *anhelante* sea esta vez la mujer, y, sobre todo, el que la imagen tenga su trasunto humano de tal modo que la utopía se conjura y el deseo de la enamorada puede cumplirse. Felicia, en consecuencia, traiciona a su marido para irse en busca de Alejandro y convertirse en su prisionera. De esta manera, el impacto afectivo del retrato no se queda en una mera anécdota sino que se define como fuerza motriz de la acción dramática.
- 19 Es ya en la tercera jornada cuando tiene lugar la escena en que Apeles retrata a Campaspe por encargo de Alejandro. En una cierta inversión simétrica del episodio de Felicia, que se enamoraba de una pintura como acabamos de ver, ahora vemos cómo Apeles ha de pintar a su amada. El enamoramiento del pintor, que tenía lugar en la primera jornada, se describía en términos visuales, a partir de la concepción de la dama hermosa como pintura de Dios. Lejos de convertir la mirada enamorada en una antesala de la contemplación divina según el itinerario neoplatónico más ortodoxo –que ya sabemos que casi nunca se cumple en poesía–, la visión de la belleza era una visión cegadora: ‘¡Qué presto que se ciega el más prudente / viendo una bella y celestial pintura!’ (vv. 768-769). El Amor armonizador, maestro de las artes, deja paso aquí al otro amor, al que desestabiliza, al que ciega, al amor letal de la poesía, al amor de Narciso. Por eso, cuando tiene que retratarla, el pintor se repliega hacia su mirada interior, hacia la pintura del alma, como vía para captar la verdadera hermosura:
- 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. (v. 2377-2384)
- 20 Lo que tiene Apeles en el alma no es una idea preestablecida de Belleza –no es el *disegno interno*– sino la imagen ya vista e interiorizada de Campaspe, una imagen que parte de la percepción, pero la trasciende²⁶. Y esa mirada trascendente hacia la dama es la que aspira a plasmar en el lienzo. De ahí la exclamación de Alejandro al observarle mientras trabaja: “Parece que la pinta el pensamiento” (v. 2431). De nuevo, la reflexión sobre el proceso creador del artista se inserta en el desarrollo dramático con tal intensidad que la *estrategia creadora* de Apeles le termina delatando ante el monarca y precipita el desenlace que ya conocemos.
- 21 El referente pictórico en la comedia calderoniana se engarza en un universo dramático en el que el ilusionismo artístico se revela como engaño a los ojos por encima de cualquier otra cosa. Alejandro desea enviar un retrato a Rojana de cuya pintura se ha enamorado –una trama amorosa que, por cierto, no se culmina– y, para ello, convoca a tres pintores: Timantes, Zeuxis y Apeles. Cada uno de ellos, pinta a Alejandro, pero es al último al que elige por haber sido capaz de disimular su defecto:
- [...] sólo vos sabéis cómo
e ha de hablar a su rey, puesto
que a medio perfil está

parecido con extremo;
 con que la falta ni dicha
 ni callada queda, haciendo
 que el medio rostro haga sombra
 al perfil del otro medio.
 Buen camino habéis hallado
 de hablar y callar discreto;
 pues, sin que el defecto vea,
 estoy mirando el defecto [...] (v. 539-550)

- 22 Aparte de resaltar el valor elocuente de la pintura, esa *pintura que habla* desde la que se sustentó tradicionalmente su analogía con la poesía²⁷, las palabras de Alejandro suponen toda una apología del disimulo y la ambivalencia, en plena consonancia con la visualidad barroca: hablar y callar, mirar sin ver. La pauta de interpretación nos la da Vincenç Furió:

En buena parte de la pintura barroca, la perspectiva en particular y la composición en general dejó de utilizarse como un instrumento de conocimiento o como una estructura armónica que reproduce un orden universal, y pasó a convertirse en un recurso artístico con el que podía conseguirse, a través de ocultamientos, ambigüedades u otras muchas soluciones, todo tipo de efectismos, de ilusionismos y de engaños visuales²⁸.

- 23 Ahí está la clave. Es cierto que la belleza de Campaspe es de tal magnitud que el pintor no tendrá nada que disimular. Pero lo que sí debe hacer es infundirle vida hasta el punto de que las fronteras entre el espacio del lienzo y el espacio del espectador se desdibujen. Alejandro pide a Apeles que la retrate con alma, de tal manera que solo “el hablar la falte” (v. 2184), aunque enseguida rectifica arrogándose el mérito de animar la imagen precisamente por la fuerza de su amor²⁹. La respuesta de Apeles es la expresión plástica del desbordamiento:

Digo, señor, que pondré
 al retrato tal cuidado
 que, aunque en el lienzo pintado,
 tan fuera del lienzo esté,
 que llegue tu amor feliz
 a persuadirse, no en vano,
 que echarla puede la mano
 entre el cuadro y el matiz. (v. 2182-2197)

- 24 Es el ilusionismo hecho engaño, la disolución de fronteras entre el cuadro y el observador y, en definitiva, la concepción del arte como estímulo del anhelo pigmaliónico. La propia Campaspe es víctima de una confusión ontológica de corte narcisista cuando observa su propio retrato:

¿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 en el corazón
 no sabe cómo la aliente.
 ¿Soy yo aquella o soy yo yo? (v. 2687-2698)

- 25 Pero el engaño a los ojos se queda justamente en esto, en el engaño que expresa el propio título de la pieza, de ambigüedad típicamente barroca. El enigma solo se resuelve al final, cuando Campaspe, enamorada y todo de Apeles –en un giro argumental decisivo para el desarrollo de la trama– protesta ante la entrega de Alejandro en un discurso que se ha calificado como protofeminista y que adquiere su pleno sentido cuando lo interpretamos a la luz de ese trasfondo epistemológico de raíz artística que da forma a la comedia³⁰:

[...] Con que,
 si presumes que le pagas
 de lo vivo a lo pintado
 el logro a Apeles, te engañas;
 pues si él dio un retrato, no
 le vuelves más que una estatua;
 porque el que sin albedrío
 con una mujer abraza
 logra, pero no merece,
 consigue, pero no alcanza;
 de suerte que, no pudiendo,
 cuando la fuerza te valga,
 darle ni el alma ni el gusto,
 darle sin gusto y sin alma
 todo lo que puedes es
 darlo todo y no dar nada. (v. 3951-3966)

- 26 Desde el momento en que la utopía pigmaliónica se revela inútil, la creación se emancipa del creador, y el empoderamiento de Campaspe se convierte en el clamor de la vida, y de la belleza, más allá de las normas artísticas.

Conclusiones

- 27 Las tres comedias que suben a las tablas a Apeles en pleno siglo XVII ilustran de manera ejemplar cómo, al integrarse en el drama, la reflexión sobre la pintura constituye un pasadizo hacia la valoración epistemológica de los modos de ver. Las posibilidades y límites de la representación pictórica se engranan en un conflicto dramático que aborda de diferentes formas algunas de las piedras angulares de la visualidad áurea. Sobre esta base, la temática amorosa que vertebra la leyenda sobre Apeles, Alejandro Magno y Campaspe pudo aprovecharse por los dramaturgos para hacerla confluir con el referente pictórico y convertir a ambos –pintura y amor– en el axis de las piezas gracias a la concurrencia compartida de la mirada. La imbricación teatro-pintura, tan frecuente en todo el Siglo de Oro, trasciende así tanto el debate sobre la nobleza del pintor, que se libró muchas veces en escena, como el aprovechamiento espectacular de las artes visuales. Las consideraciones sobre la pintura, por aglutinar en el fondo una manera de mirar hacia el mundo, pudieron ponerse al servicio de la construcción misma del universo dramático. Pero, además, el casi medio siglo que discurre entre la composición de la comedia de Lope y la de Calderón ve surgir las tensiones en torno al ilusionismo artístico –la insuficiencia del arte para representar la belleza, primero, y el anhelo explícito de la vida más allá del arte, de claros ecos pigmaliónicos, después– que terminan derivando hacia la concepción del arte como *trompe l'œil* y potenciando al máximo su savia teatralizadora. La pieza calderoniana es, en efecto, un ejemplo

ilustrativo de cómo la integración de la pintura en el drama constituye un mecanismo metateatral que adquiere pleno sentido a la luz de la visualidad barroca:

La diversidad de manifestaciones del metateatro –que generalmente se suele identificar exclusivamente con el teatro en el teatro– confluye en la dialéctica realidad/ficción; de allí que su valor epistemológico sea de gran relevancia, al inquirir acerca de la correspondencia entre realidad/artificio, verdad/trampantojo, en un mundo de disimulación generalizada, que dificulta diferenciar lo verdadero de lo falso, la realidad de la apariencia³¹.

- 28 Apeles, el pintor, el símbolo, se convierte en personaje dramático y, con él, la pintura –no como objeto estético sin más, sino como proyección de diversas formas de mirar– entra a formar parte del conflicto dramático. De esta manera, el triángulo amoroso legendario se actualiza no solo para amoldarse a los parámetros del arte nuevo sino para mostrar en vivo que la mirada define por sí misma una determinada manera de concebir el mundo.

NOTAS

1. Ernst GOMBRICH, *La historia del arte*, Nueva York: Phaidon, 2015, p. 632.
2. La bibliografía sobre este tema es abundante. Pueden tenerse en cuenta los trabajos fundamentales de Julián GALLEGÓ, *El pintor de artesano a artista*, Granada: Universidad de Granada, 1976; Juan José MARTÍN GONZÁLEZ, *El artista en la sociedad española del siglo XVII*, Madrid: Cátedra, 1984; Javier PORTÚS PÉREZ, *Pintura y pensamiento en la España de Lope de Vega*, Guipúzcoa: Nerea, 1999; Antonio SÁNCHEZ JIMÉNEZ, *El pincel y el Fénix: pintura y literatura en la obra de Lope de Vega Carpio*, Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2011. Los textos fundamentales que ilustran la *querelle* de la pintura en España se recopilan en Antonio SÁNCHEZ JIMÉNEZ y Adrián J. SÁEZ (eds.), *Siete memoriales españoles en defensa del arte de la pintura*, Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert, 2018.
3. Las piezas dramáticas del volumen, no las loas, están editadas y estudiadas en la tesis doctoral de Rosa DURÁ CELMA, defendida en la Universitat de València en 2016, *El teatro religioso en la colección del conde de Gondomar: el manuscrito 14767 de la BNE*. Accesible en línea en <http://roderic.uv.es/handle/10550/51899>.
4. Manuscrito 14767 BNE, fol. 200v^b. No es la única mención al arte de la pintura que aparece en el manuscrito. La loa inmediatamente anterior (fols. 199v^ab-200v^ab) también desarrolla la cuestión del ilusionismo artístico. Son textos que analizaré con detalle en un próximo trabajo.
5. *Ibid.* fol. 201r^a.
6. *Las grandezas de Alejandro* se publicó en Madrid en 1621, en la *Decimasexta parte* de comedias de Lope. Se ha editado recientemente por Anne-Marie LIEVENS en Lope de VEGA, *Comedias. Parte XVI*, coord. Florence d'ARTOIS y Luigi GIULIANI, Madrid: Gredos, 2017, t. 2, p. 289-442. Seguimos esta edición en la transcripción de los fragmentos correspondientes. A partir de las investigaciones de Morley y Bruerton, la editora establece el intervalo entre 1604 y 1608 como fecha probable de composición de la pieza. *La mayor hazaña de Alejandro Magno* se conserva en un manuscrito de la Biblioteca Nacional de España del siglo XVII con signatura 15566. La fecha probable de composición, entre 1614 y 1618, es la que proponen Morley y Bruerton. El manuscrito añade la nota “De Lope” junto al título, una atribución que aceptó Emilio Cotarelo en su edición de 1916.

Erik COENEN, sin embargo, aporta numerosas pruebas del carácter apócrifo de la pieza en “La atribución a Lope de Vega de *La mayor hazaña de Alejandro Magno*”, *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, 23, 2017, p. 347-365. Citamos por la edición electrónica preparada por David HILDNER (<http://www.comedias.org/old/Lope/MAYHAZ.pdf>). *Darlo todo y no dar nada* se publicó por primera vez en la *Octava parte de comedias nuevas escogidas*, en 1657, y se representó en 1651. Seguimos la edición electrónica de David HILDNER (<http://www.comedias.org/calderon/DARLO.pdf>)

7. “Mecenazgo y pintura en Lope de Vega: Lope y Apeles”, *Hispania Felix. Revista Hispano-Rumana de Cultura y Civilización de los Siglos de Oro*, 1, 2010, p. 39-65: p. 41.

8. Justamente la cuestión del mecenazgo artístico es, según Sánchez Jiménez, la clave de las dos primeras piezas, la de Lope y la atribuida.

9. En el caso de Lope, son esenciales Javier PORTÚS PÉREZ, *op. cit.*, y Antonio SÁNCHEZ JIMÉNEZ, *op. cit.* Sobre Calderón, puede verse Rosa LÓPEZ TORRIJOS, “Teatro y pintura en la época de Calderón”, *Goya: Revista de arte*, 287 (2002), p. 83-96.

10. Ignacio GARCÍA PEÑA, *El jardín del alma: mito, eros y escritura en el Fedro de Platón*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 2009, p. 100.

11. John Shannon HENDRIX, “Perception as a function of desire in Renaissance”, in: John Shannon HENDRIX y Charles H. CARMAN (eds.), *Renaissance Theories of Vision*, Surrey-Burlington: Ashgate, 2010, p. 89-102, p. 91.

12. Federica PICH, *I poeti davanti al ritratto. De Petrarca a Marino*, Luca: Maria Pacini Facci Editore, 2010, p. 32.

13. Patricia A. PARKER, *Inescapable Romance: Studies in the Poetics of a Mode*, Princeton: Princeton University Press, 1979, p. 90.

14. Leon Battista ALBERTI, *De la pintura y otros escritos sobre el arte*, introducción, traducción y notas de Rocío DE LA VILLA, Madrid: Tecnos, 1999, p. 90.

15. Natalia FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, *Ojos creadores, ojos creados. Mirada y visualidad en la lírica castellana de tradición petrarquista*, Kassel: Edition Reichenberger, 2019, p. 86.

16. Juan Bosco DÍAZ URMENTA y Pedro A. JIMÉNEZ MANZORRO, *La tercera dimensión del espejo. Ensayo sobre la mirada renacentista*, Sevilla: Universidad de Sevilla, 2004, p. 27.

17. Simón MARCHÁN FIZ, *La disolución del clasicismo y la construcción de lo moderno*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 2010, p. 53.

18. Charles H. CARMAN, “Meanings of perspective in the Renaissance: Tensions and resolutions”, in: *Renaissance Theories of Vision*, *op. cit.*, p. 31-44: p. 33 y 34.

19. Los estudios en los que Christine BUCI-GLUCKSMANN plantea estas reflexiones sobre el barroquismo estético son *La Raison baroque. De Baudelaire à Benjamin*, París: Galilée, 1984 y *La Folie du voir. Une esthétique du virtuel*, París: Galilée, 2002.

20. Anne-Marie Lievens, siguiendo a Oleza y Antonucci, considera que la comedia puede calificarse como “drama historial” y apoya su unidad interna en la “estrategia [de Lope] de autopromoción como historiador” (*op. cit.*, p. 294).

21. José M^a VALVERDE, *Breve historia y antología de la estética*, Barcelona, Ariel, 2011, p. 86.

22. *Op. cit.* p. 214.

23. Antonio CARREÑO (ed.), *Rimas humanas y otros versos*, Barcelona: Crítica, 1998, p. 321.

24. Es una intuición poética, seminal aún, del debate sobre las bellezas arbitrarias, que se generalizará desde finales del siglo XVII (Simón MARCHÁN FIZ, *op. cit.* p. 62-77). Son elocuentes las palabras de Spinoza en 1674: “La belleza no es tanto una cualidad del objeto que se percibe cuanto un efecto en quien lo percibe [...] Por tanto, las cosas consideradas en sí mismas o en relación con Dios quizá no sean ni bellas ni feas. Entonces, quien diga que Dios creó el mundo para ser bello debe afirmar una de dos alternativas, a saber: o que Dios hizo el mundo para

acomodarlo al deseo y los ojos de los hombres, o el deseo y los ojos de los hombres para acomodarlos al mundo.” (José María VALVERDE, *op. cit.*, p. 131).

25. Guillermo SERÉS, *La transformación de los amantes: imágenes del Amor de la Antigüedad al Siglo de Oro*, Barcelona: Crítica, 1996.

26. Federico Zuccaro, en *L'idea dei scultori, pittori e architetti* (1607) define el “diseño interior” en estos términos: “Diseño Interior significa el concepto formado en nuestra mente que nos hace capaces de aprehender algún objeto y hacer una obra práctica de acuerdo con ese concepto” (J. M. VALVERDE, *op. cit.*, p. 127).

27. Es la célebre fórmula atribuida a Simónides de Ceos, que define la pintura como poesía muda y a la poesía como pintura elocuente y que, durante el Siglo de Oro, resultó verdaderamente ubicua tanto en los tratados de poética como en la propia literatura. Sobre su sentido primigenio e influencia es fundamental el estudio de Neus GALÍ, *Poesía silenciosa, pintura que habla. De Simónides a Platón: la invención del territorio artístico*, Barcelona: El Acanalado, 1999.

28. Vicenç FURIÓ, *Ideas y formas de la representación pictórica*, Barcelona: Universidad de Barcelona, 2010, p. 42.

29. Pueden verse al respecto Federica PICH, *I poeti davanti al ritratto. De Petrarca a Marino*, Madrid: Gredos, 2014; y Édouard POMMIER, *Théories du portrait. De la Renaissance aux Lumières*, París : Gallimard, 1998.

30. Sobre el profeminismo de la pieza, pueden verse referencias en Gabriela BALESTRINO, “Visualidad y (meta)teatralización del poder en *Darlo todo y no dar nada* de Calderón”, IX Congreso Argentino de Hispanistas, 27-30 de abril de 2010, La Plata. El hispanismo ante el bicentenario. Accesible en línea en http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.1030/ev.1030.pdf

31. Gabriela BALESTRINO, *ibid.*, p. 3.

RESÚMENES

La presencia de Apeles, el pintor de Alejandro Magno, como *dramatis persona* en tres comedias del siglo XVII permite a los dramaturgos integrar la reflexión artística en el conflicto dramático a través del tema amoroso. El triángulo Apeles-Alejandro-Campaspe se engarza en el universo de la comedia nueva convirtiéndose en uno de los ejes de la acción. Pero, sobre todo, el análisis comparativo del tratamiento del episodio en cada una de las piezas permite vislumbrar distintas cuestiones epistemológicas sobre la percepción, la representación y la creación artística que muestran el paso del clasicismo a la estética barroca, desde la valoración del ilusionismo hasta la concepción del arte como engaño. De este modo, el aprovechamiento dramático de la reflexión sobre el ejercicio de pintar constituye un camino muy eficaz para mostrar en vivo el engranaje teatro-poesía-pintura en el Siglo de Oro.

La présence d'Apelle, peintre d'Alexandre le Grand, comme *dramatis persona* de trois comedias du XVII^e siècle, permet aux dramaturges d'intégrer la réflexion artistique dans le conflit dramatique par le biais de la thématique amoureuse. Le triangle Apelle-Alexandre-Campaspe s'insère dans l'univers de la *comedia nueva* et y devient l'un des moteurs de l'action. Mais c'est surtout l'analyse comparée du traitement que l'épisode reçoit au sein de chacune des pièces qui permet d'entrevoir différentes questions épistémologiques ayant trait à la perception, à la représentation et à la création artistique, et illustrant le passage du classicisme à l'esthétique baroque, de l'illusionnisme à la conception de l'art comme tromperie. Le profit dramatique

provenant de la réflexion sur l'exercice de la peinture constitue ainsi un chemin très efficace pour montrer sur le vif l'engrenage théâtre-poésie-peinture au Siècle d'Or.

ÍNDICE

Palabras claves: Apeles, ut pictura poesis, Alejandro Magno, comedia nueva, pintura, retrato, clasicismo, barroquismo

Mots-clés: Apeles, ut pictura poesis, Alexandre le Grand, comedia nueva, peinture, portrait, classicisme, baroque

AUTOR

NATALIA FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ

Universität Bern