

**Université Toulouse 2 Jean Jaurès**

Année Universitaire 2016-2017

MASTER 1 « Études Hispaniques »

Spécialité : RECHERCHE

## **“ALEJANDRO ENAMORADO”**

**La figura de Alejandro Magno y el discurso amoroso en tres obras del Siglo de Oro: *Las grandezas de Alejandro*, *La mayor hazaña de Alejandro Magno*, *Darlo todo y no dar nada***



**Présenté par :**

**Dominique MARTINEZ (19206405)**

**Juin 2017**

**DIRECTRICE DE MEMOIRE : Françoise GILBERT DELOGU**

**ASSESEURE : Teresa RODRIGUEZ-SAINTIER**



## INTRODUCCIÓN

Alejandro III de Macedonia (336-323 a. C.) es un rey a la vez celeberrimo y mal conocido. Los textos de los historiadores testigos de los hechos se han perdido y para “*encontrar historiadores y biógrafos de Alejandro cuya obra (entera o en su mayor parte) ha llegado hasta nosotros tenemos que aguardar casi tres siglos después de la muerte del protagonista*”.<sup>1</sup> Así, las fuentes de los historiadores son todas tardías. Desde el siglo XIX, se privilegia la “*Ánabasis de Alejandro Magno*” de Arriano (85 a. C.-146), inspirada en memorialistas contemporáneos del rey. Los otros textos antiguos son biografías novelizadas – las de Diodoro Sículo (30-90 a. C.), Pompeyo Trogo (siglo I a. C.) conocido a través del resumen de Justino (siglo III o IV), Quinto Curcio (siglo I) – o una colección de anécdotas – Plutarco (46-125). Los autores discrepan en lo que se refiere a los hechos, y sus obras transmiten la opinión que tenían del controvertido personaje, “*héros pour les uns, mégalomane pour les autres, et ce dès l'Antiquité*”<sup>2</sup>.

En consecuencia, “*on ne devra jamais perdre de vue que la personnalité réelle d'Alexandre et le sens profond de sa politique ne sont pas plus déchiffrables pour nous que pour les auteurs gréco-romains*”<sup>3</sup>.

A la escasa fiabilidad de las fuentes, se añade la creación temprana de un mito Alejandro, que empieza desde la Antigüedad. Se manifiesta a través de una abundante producción tanto artística (iconográfica y literaria), como historiográfica, y de vulgarización.

### 1 – Alejandro Magno, el rey<sup>4</sup>

Hijo de Olimpias de Epiro y de Filipo II de Macedonia, Alejandro nace en Pela en 356 a. C.<sup>5</sup>. Antipatros, uno de los principales generales de Filipo, lo inicia a la política, mientras que Aristóteles se encarga de su educación intelectual. Adquiere experiencia militar, combatiendo junto a su padre. Filipo muere asesinado en 336. Deja a su hijo y sucesor, un reino extendido y unificado, un ejército entrenado y una flota de guerra. Además, ha logrado la creación de la Liga de Corinto, cuyo objetivo es la paz en Grecia, para poder combatir contra el imperio de Darío III.

Sin embargo, Alejandro no puede emprender en seguida la campaña contra los persas, ya

---

1 **Francisco PEJENAUTE RUBIO**, “Notas a las Grandezas de Alejandro de Lope de Vega”, p 166. Archivum: Revista de la facultad de Filología, ISSN 0570-7218, Tomo 34-35, 1984-1985, pp. 165-182. Biblioteca Gonzalo de Berceo. [en ligne], Tous les liens sont indiqués dans la sitographie.

2 **Paul GOUKOWSKY**, « ALEXANDRE LE GRAND (~356-~323) » Universalis éducation [en ligne]. Encyclopædia Universalis.

3 *Idem*

4 Informations tirées de l'article cité en <sup>2</sup>

5 Toutes les dates de ce paragraphe sont “avant Jésus-Christ”.

que la muerte de Filipo ha provocado agitación. Por eso, pasa el primer año y medio de su reinado aplacando rebeliones en los Balcanes, e imponiéndose a las ciudades griegas. Destruye Tebas que reivindicaba su independencia, y perdona a Atenas.

### **1.1 – Las guerras contra Darío**

En 335, el consejo de la Liga planea una expedición panhelénica contra los persas. Pero Darío, su rey desde 336, dispone de varias ventajas: un excelente estratega, Memmón de Rodas, y una inmensa riqueza que le permite reclutar mercenarios, armar una potente flota, y sobornar aliados.

Durante la primavera de 334, Alejandro desembarca en Troada y planta su lanza en el suelo, tomando así posesión del territorio. Este gesto tiene un valor simbólico, ya que repite el de Portesileo, el primero en bajar a tierra cuando la guerra de Troya. Los ejércitos combaten a orillas del río Gránico, y Alejandro sale victorioso.

El rey Darío confía el liderazgo de su ejército a Memmón, que opone una fuerte resistencia en la ciudad de Halicarnaso. Alejandro deja uno de sus hombres al mando del sitio y se va a Gordio, donde deshace o corta el nudo gordiano, lo que le promete simbólicamente el imperio de Asia.

Tras la muerte de Memmón (332), Darío decide enfrentarse personalmente a Alejandro. La batalla decisiva tiene lugar en Issos (333). La caballería iraní se dispersa y Darío huye, abandonando su ejército, su familia y su tesoro de guerra. Alejandro logra así un gran éxito en la opinión, aunque la situación en el terreno militar sigue crítica. Los griegos quedan inmovilizados durante ocho meses delante de la ciudad insular de Tiro, mientras los persas lanzan una ofensiva en Asia menor y en el mar Egeo.

En contra de los consejos de los suyos, Alejandro rechaza el acuerdo de paz que le propone Darío. Después de la rendición de Tiro (332), se dirige hacia Egipto y se adentra sin dificultades en el país, tras la toma de Gaza. Pero entiende que no podrá quedarse de forma duradera sino integrándose en la descendencia de los faraones. Por eso, sacrifica al dios Apis, y se hace saludar por el clero como “hijo de Amón”. Funda la famosa ciudad de Alejandría de Egipto.

El año siguiente, Alejandro afronta por última vez a Darío en Mesopotamia. El ejército persa es derrotado, y Alejandro se adueña de toda la región. Si unas ciudades lo acogen en libertador, Persépolis opone resistencia. Enajenado, Alejandro manda su saqueo y el incendio de sus palacios.

En 330, los señores feudales de las provincias orientales que acogían a Darío, lo asesinan. Ha llegado para Alejandro el momento de elegir entre dos opciones: conformarse con los territorios conquistados, o proseguir la guerra.

## 1.2 – La marcha hacia India

Alejandro prefiere la segunda opción pero, para llevarla a cabo, tiene que eliminar una oposición aristocrática. Con el apoyo de amigos fieles, se pone en marcha hacia el Oriente. Esta parte de la conquista está mal conocida: “*beaucoup de points restent obscurs: chronologie souvent incertaine, itinéraires conjecturaux, contradiction de nos sources qui maîtrisent mal leur information*”<sup>6</sup>.

Lo que se sabe es que se producen cambios en el estado de ánimo y en la composición del ejército. Los soldados no manifiestan un gran entusiasmo para continuar la conquista. Las tierras son inhóspitas, los conflictos son duros, y dan poco provecho; hay motines. Por otra parte, el ejército se orientaliza. Puesto que pocos macedonios quieren enrollarse en aquella campaña arriesgada, se ha de reclutar mercenarios griegos y soldados asiáticos. De la misma manera, Alejandro da cargos administrativos a orientales, y se adoptan costumbres indumentarias y protocolarias propias de los persas. Eso provoca celos y reprobación entre los griegos; no todos están dispuestos a adoptar hábitos orientales para asentarse en Asia.

En este contexto, Alejandro tarda tres años en vencer las resistencias en Asia central. Se utilizan métodos brutales y también diplomáticos: Alejandro se casa con Roxana (327), hija de uno de los principales jefes del actual Afganistán. Luego reúne un ejército para conquistar India. En la primavera de 326, el ejército macedonio consigue la victoria en la batalla del Hidaspes, contra Poro y sus elefantes. No obstante, ya exhausto, se niega a seguir más adelante y se organiza la vuelta a Babilonia.

La larga ausencia del rey ha desestabilizado el imperio y, durante el año 324, Alejandro se dedica a restablecer el orden. Aquel mismo año, muere su amigo Hefestión. Se preocupa de organizar y estabilizar el imperio. Promueve los casamientos entre las aristocracias macedonia y persa; y da el ejemplo desposando a la hija mayor de Darío. Refuerza su ejército con jóvenes macedonios y asiáticos. Exige un culto por parte de los griegos como “Dios invencible”.

Durante la primavera de 323, prepara en Babilonia otra campaña para conquistar Arabia. Pero cae enfermo y muere en junio, poco antes de cumplir los 33 años de edad, y sin heredero adulto. Su imperio se divide pronto en varios reinos independientes.

## 2 – Alejandro Magno, el personaje

Si la figura y la obra de Alejandro “no inspiraron a ningún poeta épico en toda la

---

6 *Idem*

*antigüedad clásica*”<sup>7</sup>, durante la Edad Media, varias obras difundieron su leyenda. Su fuente, además de los textos antiguos, fue la *Novela de Alejandro*, del pseudo Calistene (siglo III). El personaje del rey Alejandro conoció un gran éxito; en un Medievo sacudido por las victorias musulmanas, representaba un modelo de dominación sobre el Otro oriental<sup>8</sup>. A. Arizaleta muestra que, en España, dos obras importantes en romance vinculan la figura de Alejandro a una reflexión sobre el poder monárquico: *El libro de Alejandro*, largo poema anónimo escrito alrededor de 1220, por un clérigo culto, y probablemente destinado a la educación de Fernando III, y la cuarta parte de la *General Estoria* (1280), elaborada por orden de Alfonso X. Alejandro es presentado como la “*figure suprême de l'action monarchique*”, a la vez rey sabio y “*fondamentalement courageux, conquérant, dominateur*”<sup>9</sup>.

El teatro, por su parte, “*volvió sus miradas hacia aquella figura legendaria a partir del Renacimiento, proliferando las obras a partir del siglo XVII*”<sup>10</sup>. En octubre de 2015 y febrero de 2016, la Universidad de Lille 3 consagró dos días de estudio a “*L'entrée d'Alexandre Le Grand sur la scène théâtrale européenne (fin XVe – XVIIIe siècle)*”. Se proponía analizar las transformaciones que afectan al personaje histórico al convertirse en personaje dramático, y cómo la producción teatral renueva la figura de Alejandro y las interpretaciones de su destino<sup>11</sup>.

En la península, durante la primera mitad del siglo XVII, tres obras teatrales dan el protagonismo al rey Alejandro. Se trata de *Las grandezas de Alejandro*, de Lope de Vega, compuesta entre 1604 y 1608, de *La mayor hazaña de Alejandro*, que se atribuye a Lope, pero que él no reconoció como suya, escrita entre 1614 y 1618, y de *Darlo todo y no dar nada*, de Calderón, representada por primera vez en 1651.

En su relación con la Historia, las tres obras tienen un punto en común: sitúan su acción durante la primera parte del reinado de Alejandro, momento de su enfrentamiento contra Darío III. No se interesan por la parte más oriental y exótica de su viaje, que tanto fascinaba a los lectores de la Edad Media. Sin embargo, difieren en la importancia concedida a los acontecimientos históricos, y en su tratamiento.

*Las Grandezas* abarcan los cuatro primeros años del reinado. La tragicomedia empieza con el asesinato de Filipo II, y se acaba con la llegada de Alejandro a Jerusalén, en su marcha hacia

---

7 **Francisco PEJENAUTE RUBIO**, article cité, p. 167.

8 **Julia ROUMIER**, “La figure héroïque d'Alexandre Le Grand en Espagne à la fin du Moyen-Âge comme modèle du rapport à l'étranger. El *Libro Ultramarino* y el *Libro de las maravillas* de Jean de Mandeville (XIV-XVe siècles). [en ligne].

9 **Amaia ARIZALETA**, “Aetas alexandrina: la figure d'Alexandre Le Grand dans les textes hispaniques des XII et XIIIe siècles”, p. 5. [en ligne].

10 **Francisco PEJENAUTE RUBIO**, article cité, p. 168.

11 Fabula: la recherche en littérature”. [en ligne].

Egipto. Las victorias militares ritman el trayecto de la conquista: destrucción de Tebas, batalla de Gránico, batalla de Issos, final del sitio de Tiro.

El periodo histórico escenificado en *La mayor hazaña* es un poco más breve: de la accesión al trono hasta la victoria contra Darío. Se reduce el número de episodios bélicos y, después de vencer a los persas, Alejandro vuelve a Macedonia, lo que nunca ocurrió en la realidad.

En *Darlo todo y no dar nada*, no se representa ninguna batalla. La acción tiene lugar en las afueras de Atenas, donde descansa el ejército macedonio después de la victoria contra el rey persa. Se trata de un momento de inmovilidad, una “*paréntesis de las armas*” (v. 4108). Su duración es la que necesita una princesa, Roxana, para recibir un retrato de Alejandro, embarcarse para encontrarlo, y morir durante un naufragio.

Entonces, si la progresión de Alejandro en su conquista del mundo, es el eje que vertebra *Las Grandezas*, no tiene tanta importancia en las otras comedias. Y en las tres, el monarca aparece involucrado en conflictos que no son únicamente bélicos. En efecto, cada una desarrolla a su modo la anécdota del don de Campaspe a Apeles, que narra Plinio en el segundo tomo de su *Historia natural*, libro XXXV. Alejandro había pedido a Apeles que retratara desnuda a Pancaste, la más querida de sus concubinas. Trabajando, Apeles se enamoró de la bella, y al percatarse del amor del pintor, Alejandro se la regaló. Plinio comenta el acto: “*roi grand par le courage, plus grand encore pour l'empire sur soi-même, et à qui une telle action ne fait pas moins d'honneur qu'une victoire; en effet, il se vainquit lui-même*”. Alejandro renunció a sus placeres y a sus sentimientos, incluso sin tener en cuenta la decepción que debió de experimentar la favorita al pasar de los brazos de un rey a los de un pintor.<sup>12</sup>

El episodio fue narrado y comentado por escritores, y pintores; “*la historia de la cesión de Campaspe estaba tan difundida en el Siglo de Oro, que formaba parte del folclore infantil.*”<sup>13</sup> Entonces, esas obras introducen el tema del amor en relación con el personaje de Alejandro. Este trabajo se propone estudiar el espacio y la función del discurso amoroso en cada una de ellas. Tratará también de interrogarse sobre los cambios o matices que se producen en la figura heroica de Alejandro Magno.

---

12 **PLINE L'ANCIEN**, *Histoire Naturelle*. Tome second, livre XXXV. Traduction française E. LITTRÉ. [en ligne].

13 **Antonio SÁNCHEZ JIMÉNEZ**, “Mecenazgo y pintura en Lope de Vega: Lope y Apeles”, p. 43. *Hispania Felix*, I, *Lope de Vega en su Siglo de Oro*, O. A. Sambrian Toma ed. pp. 39-63.

## Primera parte : LAS GRANDEZAS DE ALEJANDRO

Lope de Vega publicó “*Las Grandezas de Alejandro*” en 1621 (Parte XVI). Las denominó “tragicomedia”, y en su dedicatoria al Duque de Alcalá, subrayaba su tema histórico: “*lo es tan verdadera siendo las Grandezas de Alejandro*”.

Entre la crítica, la obra no parece haber despertado un gran interés. Los artículos (F. Pejenaute, P. Civil) recuerdan generalmente la pésima opinión que Menéndez Pelayo tenía de ella, una de las pocas “*enteramente malas que nos ha dejado Lope*”<sup>14</sup>. Y el mayor vicio que se le reprocha es su carácter episódico: el dramaturgo parece proceder más por acumulación, que por la construcción de una intriga unitaria. Se encadenan “*los episodios, distintos y variados, sin interrupción y sin ilación entre ellos*”<sup>15</sup>. Es posible que la obra no tuviera el éxito que esperaba su autor, ya que no se conoce la segunda parte del díptico histórico anunciado al final de la tragicomedia: “*Esta es la primera parte;/ para la segunda guardo/ el fin, aunque son sin fin/ Las Grandezas de Alejandro*” (vv. 3045-3048).<sup>16</sup>

### Estructura<sup>17</sup>

El eje narrativo es la presentación de la trayectoria vital de Alejandro, que se escenifica a partir del trayecto espacial de la conquista. La progresión del ejército se interrumpe para representar las anécdotas más famosas de la vida o leyenda del rey y unos episodios ficticios. Un gran número de personajes (históricos, mitológicos o ficticios) protagonizan aquella sarta de acciones, que tienen un denominador común: la exaltación de las virtudes y hazañas de Alejandro.

La tragicomedia escenifica la abundante materia histórico-legendaria en tres jornadas, que constan de once a doce cambios en la versificación. Los diecisiete tablados vacíos indican, según los casos, una elipsis temporal, un desplazamiento, o un cambio en el enfoque (acciones simultáneas en lugares diferentes).

### Jornada 1

#### Segmento A - El rey ha muerto ¡Viva el Rey! (vv. 1-420)

Las cinco secuencias se desarrollan en el palacio real. El argumento es la muerte de Filipo II, presentada como consecuencia del odio que se granjeó, negándose a cumplir con sus deberes. Al soldado Pausanias, no ha rendido justicia; a su legítima esposa Olimpias, ha preferido otras mujeres.

14 **Francisco PEJENAUTE RUBIO**, article cité, p. 168.

15 *Idem*, p 168.

16 **Pierre CIVIL**, “Retrato y poder en el teatro de principios del siglo XVII: *Las grandezas de Alejandro de Lope de Vega*” dans *Représentation, écriture et pouvoir en Espagne à l'époque de Philippe III (1598-1621)*. [en ligne].

17 Tableau en annexe

Honor vulnerado (octavas reales) y celos (redondillas), desembocan en su asesinato por Pausanias que tiene lugar en escena (tercetos encadenados). En estas circunstancias trágicas, empieza el nuevo reinado de Alejandro (endecasílabos sueltos).

### **Segmento B - El don de Campaspe** (vv. 421-696)

A continuación, se representa el famoso episodio del don de Campaspe a Apeles, que ocupa un poco menos de trescientos versos (redondillas).

### **Segmento C - La partida** (vv. 697-941)

En lo que se refiere a la cronología, la partida del ejército parecía inminente antes del asesinato de Filipo (“*¿Estáis ya muy de partida?*” v. 169). Y tras el regicidio, el nuevo rey anunciaba su intención de ponerse en marcha en cuanto acabara la boda de su hermana (“*Vamos donde el rey de Epiro/ se case con Casandra, porque luego/ quiero embarcarme al Asia*” vv. 414-416) - hermana que se llamaba Cleopatra, como en la realidad, al principio de la obra (“*a Cleopatra concerté/ darle en casamiento*” vv. 51-52). Sin embargo, el principio del tercer segmento deja suponer que han pasado unos meses: acaba de llegar la noticia que Alejandro “*en Corinto fue elegido/ por general del Asia contra Darío*” vv. 697-698), su fama empieza a difundirse (“*Parece que comienza a ser temido*” v. 699), y los soldados se están alistando (“*la gente acude*” v. 703). Se puede imaginar, entonces, que la muerte de Filipo ha postergado la campaña contra Darío.

En esta secuencia, se suceden un diálogo de tema político (octavas reales), un ameno relato de corte popular (romance) y, en redondillas, algunas réplicas de galanteo, un episodio cómico (la bola), un sueño de Alejandro del que lo despierta Vitelo. Se incluye una trama cómica en el patrón trágico. En lo que se refiere a la intriga, todo está listo para que Alejandro pueda marcharse al frente de su ejército, primero a Tebas para aplacar la revuelta, y luego hacia Asia.

### **Segmento D - El filósofo y el rey** (vv. 942-1046)

Durante el trayecto de Pella a Tebas, Alejandro hace un alto. En este episodio de un centenar de versos, destaca la meditación de Diógenes (silva), seguida (en romance), de la anécdota del vaso roto (ilustrativa), y del diálogo entre los dos hombres. Todo opone el filósofo y el rey. Pero el dramaturgo establece un vínculo entre ambos: no sólo Alejandro honra la ciencia de Diógenes; además, como él, desprecia los bienes materiales (“*que hoy he dado a mis soldados/ mi patrimonio y herencia*” vv. 1017-1018).

Los cuatro bloques del acto 1 *ponen el caso*. Se zanja una época de la vida de Alejandro y comienza la conquista. En “*hombros de la suerte*” (v. 1089), él avanzará al frente, seguido de sus

capitanes (epopeya), y de gente del pueblo (comedia).

## **Jornada 2**

Entre las jornadas 1 y 2, se ha aplacado la rebelión en Tebas y Alejandro ha llegado hasta las puertas de Asia .

### **Segmento A - Las fuerzas en presencia (vv. 1047-1459)**

El examen de las fuerzas en presencia empieza por una incursión en el palacio o campamento de Darío. El diálogo entre el rey y su general griego (quintillas) muestra como la arrogancia de Darío le impide acertar en sus decisiones estratégicas, a pesar de las advertencias de Menón.

Mientras tanto, Alejandro y sus tropas cruzan el estrecho de los Dardanelos (endecasílabos sueltos). La puesta en escena resalta el carácter heroico de Alejandro, que se yergue solo en el tablado, en toda su majestad; la batalla se desarrolla dentro. Cuando salen todos, después de las alabanzas, empieza el episodio con el prisionero, vínculo entre los dos bandos adversos (redondillas). La larga descripción de las fuerzas persas (110 versos en romance) es hiperbólica, y habría de deslumbrar al rey. Pero su grandeza brilla más que que el oro y los diamantes: Alejandro no se asusta y toma al persa como amigo. Es el príncipe Ariobarzano el que resulta cegado, hasta el punto de traicionar a su padre (octavas reales).

### **Segmento B - Conquistas militares y amorosas (vv. 1460-2087)**

Este largo segmento está compuesto casi enteramente en redondillas. Se encadenan secuencias de tema amoroso (la reina de las amazonas), meditativo (delante de la tumba de Aquiles), cómico (con el cronista), épico (paso del río Gránico, relato de Menón), trágico (el asesinato de Ariobarzano), y otro cómico (las tres parejas). El tema gracioso de las amazonas enmarca el conjunto. El encuentro planeado al principio se concretiza al final del acto. Mientras viajan las mujeres, Alejandro se para en Troya, gana una batalla, y sigue avanzando hasta establecerse en Gordio, donde corta el nudo.

Se notan dos cambios en la versificación. Las octavas reales (vv. 1768-1807) establecen la continuidad con el final del segmento 1 (el proyecto de regicidio). El relato en romance de Menón tiene una función diegética: cuenta la batalla y la progresión de los macedonios.

## **Jornada 3**

Han pasado unos meses entre los dos actos. Alejandro ha llegado a Tarsos.

### **Segmento A - Antes de la batalla decisiva** ( vv. 2088-2154)

Se abre el segmento con una trágica noticia (tercetos encadenados). Ha muerto Alejandro tras haberse bañado en las aguas heladas del río Cidno. Aunque se trataba sólo de un desmayo, perdura el suspense en la secuencia siguiente (redondillas). Por fidelidad a su amistad con el médico, Alejandro está dispuesto a morir envenenado. Tras esos momentos de fuerte intensidad dramática, el rey da una prueba de su agudeza burlándose de la irónica propuesta de paz de Darío (romance). Por fin, una ojeada en el campo adverso muestra que Darío sigue subestimando a su enemigo (quintillas, eco del diálogo con Menón a principios del acto 2).

### **Segmento B - Vencedores y vencidos** (vv. 2530-2747)

Tiene lugar la batalla. Entre los versos 2530 a 2747, alternan las secuencias focalizadas en ambos bandos. Resalta así el contraste entre Alejandro y su contrafigura Darío. Alejandro entra en el combate, alegre; Darío huye vergonzosamente (romance). El macedón respeta a las princesas prisioneras (redondillas); el persa se vuelve loco y amenaza matar a dos inocentes (endecasílabos sueltos).

El tablado vacío indica un cambio espacial y una elipsis temporal (“*Rindióse, en fin Sidón; rindióse Tiro*” v. 2748). Se representan dos demostraciones de la prodigalidad de Alejandro. La primera está vinculada con la política (tercetos encadenados): organiza el gobierno de los territorios conquistados nombrando un rey para la ciudad de Sidón. La segunda (redondillas) se dirige a un villano que le ofrece el despojo de un potro que había criado para regalárselo; Alejandro lo premia por la intención y el consejo que le ha dado. Entonces llega una noticia que enfurece a Alejandro (endecasílabos sueltos): Jerusalén queda fiel a Darío. Herido en su orgullo, enloquece: blasfema y ordena el saco de la ciudad.

### **Segmento C - Final provisional de la campaña** (vv. 2902-3048)

Reina la confusión en Jerusalén (quintillas), hasta la intervención de un ángel; ordena a los habitantes que reciban a Alejandro con “*palmas, ramos e instrumentos*” (v. 2959). La última escena (romance) marca una vuelta al equilibrio: el “*señor del mundo*” (v. 3006) se inclina ante Dios (el sumo sacerdote), antes de realizar una postrera grandeza. Este episodio de la reverencia está relatado en el Talmud (Yomá 69<sup>a</sup>)

La aproximación a la estructura de esta obra algo desconcertante muestra que el amor no constituye su tema principal. El examen de la larguísima lista de personajes lo confirma: sólo encontramos a ocho mujeres, entre las cuales varias desempeñan un papel muy marginal. Durante el

primer acto, tres mujeres salen al tablado: Olimpias (la madre), Campaspe (la amada), y Aminta (la mujer disfrazada de soldado). Las dos primeras protagonizan una escena única. Sola Aminta, personaje secundario y sin existencia histórica, sigue a Alejandro en sus conquistas. A principios del acto II, la reina de las amazonas y sus dos acompañantes, se unen al séquito del rey. Las hijas de Darío aparecen brevemente en el acto III.

Cada una de las secuencias de la obra es la oportunidad de poner de relieve una grandeza de Alejandro. Pero todas las escenas con personajes femeninos (excepto la de las prisioneras) tienen una peculiaridad: las mujeres hablan de amor, encarnando varias facetas del sentimiento amoroso. Los hombres, por su parte, se expresan poco sobre el tema; sólo lo hacen Alejandro y Apeles durante el acto I. Sin embargo, unos episodios presentan otra modalidad del amor: el que une a los hombres en la amistad.

## I – LA CELOSA OLIMPIAS

### 1 – Una mujer enajenada por la furor de los celos

La primera escena de tema amoroso consta de 188 versos, insertados entre dos secuencias de temática trágica: la demanda de justicia por parte de Pausanias, y el regicidio. Olimpias, esposa de Filipo II y madre de Alejandro, mantiene dos diálogos: el primero con su hijo, y el segundo con el soldado agraviado. En ambos, dice su aborrecimiento por Filipo.

Ante Alejandro, la reina da rienda suelta a su sentimiento lanzando una serie de conminaciones. La anáfora de la invocación (“*Plegue al cielo*” vv. 181, 185, 189, 191), las exclamaciones, los hiperbatones, las imágenes de sufrimiento y muerte, confieren a su discurso un carácter muy violento. Utiliza referencias mitológicas: la historia de Hero y Leandro (“*que le sepulte el estrecho/ adonde yace Leandro*” vv. 184-185) y la figura de la sirena (“... *que sus naves/ se conviertan en sirenas*” vv. 185-186). La primera remite al final trágico de los hombres que se abandonan a la voluptuosidad: las aguas sepultan a Leandro. Por otra parte, el Helesponto, donde se ahoga el amante de Hero, es también una alusión a los peligros que amenazan a Filipo en su guerra contra los persas, durante la travesía (las naves rotas “*en pedazos graves*” v. 188) y en el combate (“*que su gente/ le venda al persa cruel!*” vv. 189-190).

Olimpias aparece fuera de sí. La consecuencia es que rompe el “*debido decoro*” que preconiza el dramaturgo para las mujeres<sup>18</sup>. Se propasa en sus maldiciones contra un esposo al que

---

18 Félix LOPE DE VEGA CARPIO, *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*. vv. 279-280. [en ligne].

debe amor y respeto. Así se lo significa Alejandro, sin duda portavoz del público (“*Ya los cielos/ se enojan; basta señora*” vv. 193-194). Se establece un intercambio muy vivo en el que, frente a la incompreensión y enojo crecientes de Alejandro, la reina proporciona progresivamente informaciones.

Condensa en formulas lapidarias la descripción de su estado de ánimo: “*Soy mujer, rabio de celos*” (v. 196) y “*ya no soy mujer, soy furia/ di que soy mujer furiosa*” (vv. 295-296).

Los celos aparecen como el motor de una doble transformación. La primera afecta al mismo sentimiento. Amor y celos forman “*una indivisible compañía / (...) una esencia/ pero con esta sola diferencia/ que celos son la noche, amor el día*” dice Ángela en *Querer la propia desdicha*. En su vertiente positiva, amor es “*piadoso*” (v. 209), vinculado al amor divino y dirigido hacia el bien del otro. En su aspecto negativo, se convierte en crueldad “*que busca el daño de aquel/ que adoraba más que a sí*” (vv. 211-212).

En esta secuencia, los celos se relacionan con el carácter mujeril: “*que celos, no digo en seso/ de mujer, que en el varón/ de más alta perfección/ obligan a un loco exceso.*” ( vv. 201-204) afirma Olimpias; y lo repite ante Pausanias: “*porque no han hecho los cielos/ fuego mayor que en los celos/ ni celos como en mujer.*” (vv. 298-300). El recato esperado en una mujer estalla bajo el impacto de los celos, y la mujer se convierte en *furia*. En esa transformación no interviene su voluntad, está enajenada.

## 2 – *Una reina intrigante*

A pesar de las explicaciones sobre las raíces de su odio, la reina se enfrenta a la incompreensión de los hombres. A Alejandro, le parece desorbitada la reacción de su madre (“*Con mi padre no es razón/ que uséis de crueldad tan fiera*” vv. 213-214). Y Pausanias considera que la afrenta hecha a su honor es un motivo de aborrecimiento más serio que la infidelidad conyugal (“*Mayor agravio me ha hecho*” v. 302). Pero Alejandro se indigna verdaderamente cuando Olimpias le anuncia que ha tenido una relación extra conyugal (“*no es tu padre*” v. 217). Además de significar una mancha en el honor de su madre (“*pues ofendiéndote estás/ para dejarlo ofendido*” vv. 219-220), la revelación pone en tela de juicio su legitimidad a reinar (“*y entre esas ofensas, madre, ¿no es menor mi bastardía?*” vv. 219-222).

Sin embargo, ante la acusación de propasarse, la reina opone una respuesta altiva (“*De quien soy, hijo, confía/que te he dado honrado padre*” vv. 223-224), que provoca un efecto de sorpresa. Y a partir de este “*soy quien soy*”, nace la sospecha de que la furia de Olimpias no es tan

descontrolada como lo parece. Se nota en la forma de su parlamento, y en su contenido. Usa preguntas retóricas (“*Júpiter (...)/¿no es padre más principal/que de la tierra ninguno?*” vv. 226-228 o “*¿Tú ignoras/ que los dioses han gozado/ mujeres?*” vv. 229-231) y entrega la información gradualmente (Filipo no es el padre v. 217, el padre es honrado v. 224, el padre es un dios v. 226). Por otra parte, desde el principio, subraya el provecho que sacaría el príncipe de la muerte de su padre (“*y que su verde laurel/ ponga la fama en tu frente*” vv. 191-192), con palabras que corresponden perfectamente a sus deseos secretos (“*estése queda la fama/ que he menester, pues me llama,/ que toda se ocupe en mí*” vv. 166-168). Y cuando le asegura que su padre es Júpiter, la anagnorisis llena a Alejandro de felicidad y orgullo (“*yo seré dios en la tierra/ pues lo es mi padre en el cielo*” vv. 271-272).

La sospecha encuentra pronto su confirmación. Rabiosa de celos, el objetivo de la reina era animar “*contra su padre el valor*” de Alejandro (v. 274), y lo ha conseguido. Pero además, el destino pone a su disposición, en la persona de Pausanias, una oportunidad de ver realizados sus deseos a la mayor brevedad. En consecuencia, se preocupa por los aspectos prácticos del proyecto (“*Qué armas traes?*” v. 327), se inquieta de la escasa preparación del soldado (“*No, no que no habrá remedio/ de escaparte*” vv. 334-335), le propone su ayuda (“*Pues déjame ir a buscar,/ a quien te defiende de ellos*” vv. 343-344).

En esta secuencia, el dramaturgo pone en escena el amor de Olimpias traicionado por la infidelidad de Filipo, y lo adscribe al registro trágico. El campo léxico de la violencia es omnipresente; el rey es calificado de *tirano*; y su muerte aparece como ineluctable: la determinan *los cielos* que inspiran odio a la reina, y *el hado* que lleva a Pausanias “*de los cabellos*” (v. 341). Todo prepara los espectadores al asesinato.

El amor no está tratado por sí mismo, sino como instrumento en un conflicto político. Amor y honor agraviados se conjugan para conseguir el resultado esperado por Olimpias: la accesión al poder de Alejandro. Esa imagen de la reina como intrigante era transmitida por la leyenda, no a partir de Arriano que trata muy poco del tema, sino de los historiadores que novelizaron la biografía de Alejandro. Dice Plutarco que el segundo casamiento de Filipo había convertido a Olimpias en una mujer celosa e iracunda, y le atribuye una posible responsabilidad en la muerte de su esposo, sirviéndose de Pausanias para saciar su anhelo de venganza. Presenta a una reina que se pasaba el tiempo urdiendo múltiples intrigas, aunque sus motivaciones no aparecen muy claramente: gusto desmesurado por el poder, o deseo de defender los intereses de su hijo, enraizado en su profundo amor maternal<sup>19</sup>.

---

19 **Corinne JOUANNO**, « Alexandre et Olympias : de l'histoire au mythe ». *Bulletin de l'Association Guillaume*

## II – EL DON DE CAMPASPE

El don de Campaspe (275 versos) tiene lugar poco tiempo después de la muerte de Filipo. El joven monarca, recién coronado del laurel, visita a su amada. El episodio se sitúa a principios de la tragicomedia. Desde el punto de vista de la dinámica de la narración, Alejandro se despide aquí de sus vínculos con Macedonia, tierra que no volverá a pisar. Es también la primera grandeza que cumple como rey, y que “*sirve de modelo y de metonimia*”<sup>20</sup> a las otras grandezas representadas en lo sucesivo.

Esta escena es la única en la que vemos a Alejandro enamorado, aunque sea de manera sucinta y paradójica. Los diferentes personajes del episodio entran sucesivamente en el tablado (Campaspe, Alejandro, Apeles). La mujer tiene la palabra al principio y al final de la escena, constituida, en su mayor parte, de un diálogo entre el rey y su pintor.

### 1 – La bella dama

Plinio define a Campaspe como “*la plus chérie des concubines*”<sup>21</sup> de Alejandro, su favorita. Lope elige el término *dama*, lo que significa que le confiere un título de nobleza o, solamente, que se refiere al tipo teatral. Según Lisímaco, Alejandro la quiere mucho: “*Yo no le he visto querer / (...) / a una mujer con tal extremo: / eres la vida que vive*” (vv. 467-470).

El poeta caracteriza a Campaspe mediante dos rasgos: es bella y ambiciosa. Ambos se encuentran en Plinio<sup>22</sup>: “*Il en est qui pensent qu'elle servit de modèle pour la Venus Anadyomene*” y no le gustó pasar de los brazos de un rey a los de un pintor.

Cada uno de los protagonistas se maravilla de la hermosura de la dama, especialmente en aquel día: se ha vestido para la ocasión (“*del traje con que este día / mi laurel vienes a ver*” vv. 495-496), y la alegría de su alma trasparece en su rostro (“*La alegría siempre aumenta / la hermosura; está contenta*” vv. 498-499). Es Efestión quien describe con metáforas renacentistas el rojo de sus labios, la blancura de su tez, su juventud, la lumbre de sus ojos claros (“*Y baña en claveles rojos / y pura nieve la cara / y como en mañana clara / relumbra el sol de sus ojos*” (vv. 501-504) . Alejandro sigue el hilo de la metáfora (“*De jazmines y claveles*” v. 509). Campaspe luce todos los rasgos de la belleza convencional.

En lo que se refiere a su personalidad, si como todas las heroínas de comedia desea casarse,

---

Budé, n°3, octubre 1995. pp. 211-230. [en ligne].

20 Antonio SANCHEZ JIMÉNEZ, “Lope y Apeles”. *Hispania Felix*, I, *Lope de Vega en su Siglo de Oro*, p. 56.

21 PLINE L'ANCIEN, *Histoire Naturelle*. Tome second, livre XXXV. [en ligne].

22 *Idem*

ella anhela ser la esposa de un rey. Lo desea tanto que llega a dudar de la muerte de Filipo (*“por ser mi bien/ no lo creo”* vv. 433-434). Pero Lisímaco se lo confirma y, entonces, confiesa que esta muerte le ha causado *“más que pesar, alegría”* (v. 462). Regocijarse de la muerte de su rey, padre de su amante, no es un sentimiento muy piadoso; lo justifica por su amor (*“como a Alejandro adoro,/ deseo verle señor/ de Macedonia”* vv. 457-459) y lo encubre bajo consideraciones sobre los reveses de la fortuna (*“No goza el sol ningún hombre/ hasta la noche seguro”* vv. 449-450).

En el corto intercambio amoroso que mantienen Campaspe y Alejandro (vv. 473-510), se establece una simetría: cada uno ensalza la apariencia del otro. Pero Campaspe pone el énfasis sobre los atributos del poder: el laurel (*“Qué bien parecéis con él/ Aumentado habéis mi amor”* vv. 475-476), el bastón (*“con ese bastón famoso”* v. 478) , la comparación con los héroes Eneas y Áquiles (*“No os iguala, mi Alejandro/(...)/ el vencedor generoso/ del hijo fuerte de Evandro/ Ni así pareciera Aquiles”* vv. 477-481), mientras que Alejandro se fija en su hermosura y sus galas (*“que nunca me has parecido,/ Campaspe, tan bella a mí”* vv. 495-496). Poder y acción por un lado; placer estético por el otro, que podrá satisfacerse con un retrato, en vez del original. Mas eso no lo puede intuir todavía Campaspe que, para complacer a su amante, propone hacerse retratar (*“Si de este suerte os agrado/ hoy me pienso retratar”* vv. 505-506). Se espera del retrato que reproduzca, no sólo la belleza de Campaspe, sino su estado de ánimo (*“que os quiero, Alejandro, dar/ de mi alegría un traslado”* vv. 507-508). Además, el retrato tiene la capacidad de infundir sentimientos en la persona que lo mira. Quizás Campaspe espere, con el lienzo, mantener vivo el amor del rey a punto de marcharse.

A partir de este momento calla Campaspe. Volvemos a encontrarla al final de la escena; pero la mujer feliz del principio está ahora llorando, incapaz de aceptar de buen grado la mudanza de su fortuna. Suenan entonces algo irónicas sus consideraciones iniciales sobre la necesaria sumisión al destino (*“Somos mortales/no hay resistencia al morir”* vv. 443-444). De todos modos, sólo puede lamentar su infortunio, ya que su suerte se ha decidido sin ella. Alejandro y Apeles, a lo largo de la escena, alaban su belleza. Pero ésta no basta para conferirle el estatuto de persona, y queda relegada al rango de objeto. Alejandro la utiliza para premiar magníficamente a Apeles por un retrato fallido (*“te pago el retrato/con darte el original”* vv. 623-624), y Apeles se lo agradece (*“nunca he pintado tan mal/ ni me han pagado tan bien”* vv. 643-644). Ambos la consideran como una valiosa moneda de cambio. Al final de la transacción, se autoriza que la mujer exprese su parecer. Notamos que no se refiere al dolor de perder a su amado, sino al de bajar en la escala social (*“vengo a ser de un pintor/ cuando fui reina de un rey”* vv. 655-656). Que ella considere la grandeza de Alejandro un *desatino* (v. 688), no importa en absoluto, ya que lo esencial es lo que pasa en la relación entre los dos hombres. Es este aspecto el que amplía Lope a partir de la breve

anécdota de Plinio. En lo que se refiere a Campaspe, escenifica los dos rasgos presentes en el texto en latín, sin dar más complejidad al personaje.

## 2 – *El enamorado pintor*

Para retratar a Campaspe, se manda llamar a Apeles, amigo y pintor exclusivo del rey. Este le avisa de la dificultad de la empresa; le procurará fama eterna si su arte consigue rivalizar con la naturaleza, es decir imitarla perfectamente (“*Hoy de la naturaleza/ has de ser competidor*” vv. 527-534). Lope desarrolla la proposición de Plinio, “*l’artiste à l’œuvre devint amoureux*”<sup>23</sup>, en tres momentos: la fascinación, el intento de razonamiento, la enfermedad de amor.

Antes de empezar a pintar, Apeles queda fascinado por la belleza de Campaspe (“*Suspenseo estoy/ de contemplar su belleza*” vv. 535-536). En un aparte, personifica los instrumentos de su arte, y les atribuye sentimientos de vergüenza y temor (“*Las colores no podrán/ competir con las que ven;/ el arte y mano también /cobardes de verla están*” vv. 539-544). Invoca a los cielos “*pintores divinos*” (v. 545). Durante este primer intercambio, Alejandro y Apeles se hacen el eco de “*los lugares comunes más aceptados por la sociedad española del momento*” que son “*las metáforas de Dios como primer pintor y de la creación como la pintura primera*”<sup>24</sup>. El pintor se acobarda: su arte no podrá imitar una hermosura “*celestial*” (v. 514); y pretender hacerlo equivaldría a querer aproximarse a la sabiduría divina. Apeles se compara a Prometeo y a Faetonte, cruelmente castigados por haberse atrevido a desafiar a la divinidad (“*Es Prometeo, mi fama,/ que os pretende hurtar la llama/(...)/ No creo que más turbado/ con el carro del sol fue/ Faetonte*” vv. 546- 551). La metáfora del fuego remite a la vez al fuego creador divino y al amor que lo abrasa (“*mi pensamiento abrasado*” v. 552).

Frente a Alejandro que no lo ha oído, Apeles oculta su turbación entablando un debate sobre las relaciones entre entender, pintar y amar. “*Nadie entiende la hermosura/ como un perfecto pintor*” (vv. 555-556), afirma Apeles, intentando “*arrogarse un privilegio sólo propio de los pintores virtuosos, como el de la captación de la hermosura cuya intelección se resiste al resto de los mortales*”<sup>25</sup>. Tal vez porque trata de insinuar que él sería más merecedor de Campaspe que el rey, relaciona demasiado rápidamente entender con amar (“*Y tú la quisieras más/ si la entendieras también*” vv. 549-550). Sigue aquí implícitamente la definición del amor como deseo de hermosura, expuesta por Diotima en *El banquete*: “*Conocemos la naturaleza y origen del amor; es como tú*

---

23 **PLINE L'ANCIEN**, *Histoire Naturelle*. Tome second, livre XXXV. [24]. [en ligne].

24 **Javier PORTÚS PÉREZ**, *Pintura y pensamiento en la España de Lope de Vega*. P 89. [en ligne].

25 **Bienvenido MORRO MESTRES**, “Sentido y fuente de la canción de Bocángel en La lira de las Musas”, p. 203.

*dices el amor a lo bello*”<sup>26</sup>. Alejandro no admite esta hipótesis; lo que se quiere es el bien y no hace falta entenderlo. Demuestra así a Apeles sus escasas capacidades de razonamiento. El pintor no puede sino rendirse y dejar estallar los síntomas de su enfermedad.

No acierta a pintar porque a la fuerza del arte se opone la del amor, juguetona, como el dios Eros que dispara sus flechas a su antojo (“*En vano porfío/(...)/ si está amor por otra parte/ haciendo burla de mí*” vv. 572-576). Las flechas convertidas en pinceles han pintado en el alma de Apeles la figura de Campaspe. Se convoca aquí la idea antigua del alma como tabula de cera donde se graban las impresiones (la evocan Platón en el *Teeteto* para explicar la memoria, y Aristóteles en su tratado *Del alma*). Pero, “*al esforzarse por reproducir la imagen impresa en su alma, [el pintor] sufre la ablación de algún de sus sentidos o la suspensión temporal de sus funciones*”<sup>27</sup>. La imagen se ha apoderado de él; y cuando intenta plasmarla, se desprende de un sentido (“*Si pinto los ojos, ciego; / si la boca, mudo estoy*” vv. 585-586).

Conforme con la tradición medieval de la *aegritudo amoris*, el amor es un mal que entra por los ojos a partir de la contemplación de la persona de sexo opuesto<sup>28</sup>; se adueña del alma del enamorado, y acaba reduciendo un “*perfecto pintor*” a la ceguera. Antes de todo conflicto con Alejandro, el amor es una desdicha para Apeles, ya que le impide ejercer su arte.

### 3 – *El generoso rey*

Alejandro no necesita a ningún médico ni filósofo para diagnosticar la enfermedad del pintor. Reconoce el amor a sus síntomas. La fórmula “*por la luz conozco el fuego*” (v. 588) puede también remitir a ciertas representaciones del dios Eros llevando una antorcha: “*Además de sus flechas, Eros/Amor-Cupido suele portar casi con la misma frecuencia un antorcha que también utiliza como arma*”<sup>29</sup> para someter los mortales al tormento de la pasión. Otra característica, que aparece durante el Medievo (a partir del siglo XIII<sup>30</sup>) y se mantiene al Renacimiento, es que tiene los ojos vendados. Así aparece por ejemplo en la *Alegoría de la primavera* de Botticelli (1482). Por eso es ciego, disparando al azar. El dios ha robado sus pinceles al pintor, y ha pintado su amor en el retrato de Campaspe. De modo que, si Amor y Apeles son ciegos, Alejandro, por su parte, ve muy bien la pérdida de su alma (“*he visto en ella/ que está muriendo por ella*” (vv. 594-595) y “*he*

26 PLATON, *El banquete*, p. 340. [en ligne].

27 Bienvenido MORRO MESTRES, artículo citado, p 205.

28 Pablo LUQUE PINILLA, “El amor como enfermedad y el amor sexual en *La Celestina*, y la relación con otras formas de tratamiento del amor en la literatura medieval”. [en ligne].

29 María LIMÓN BELÉN y Juan Manuel ROMÁN RODRÍGUEZ, “Eros/Cupido en un santuario de la antigua Carmona (Carmona, Sevilla). Estudio arqueológico e iconográfico de un entalle romano”, p 188. [en ligne].

30 Miguel Ángel ELVIRA BARBA, *Arte y mito: manual de iconografía clásica*. [en ligne].

*perdido con mirar/ el mejor del corazón*” (vv. 599-600). El amor definido como mejor parte del alma se encuentra en el comentario que hace Fray Luís de León de la frase “yo duermo, mi corazón vela” de “El cantar de los cantares”: “*Dicese del que ama que no vive consigo más de la mitad, y que la otra mitad, que es la mejor parte de él, vive y est  en la cosa amada*”.<sup>31</sup>

Ante la incapacidad del pintor, Alejandro le ordena que deje el retrato (“*deja, Apeles, el retrato*” v. 601). Nota también que no se parece al modelo; es en el alma del poeta donde est  grabada una fiel reproducción (“*porque si el alma te viera,/ adonde la has retratado/(...)/ yo s  que se pareciera.*” vv. 609-612). Pero no se enfada contra su torpeza o su traición: exime a Apeles de la responsabilidad de su enfermedad de amor, e incluso se imputa cierta culpa, sin duda la de ser el instigador del encuentro (“*si culpa puede haber,/ yo soy quien tiene la culpa*” vv. 615-616). Ningún conflicto en Alejandro; se resigna inmediatamente ante la evidencia de los sentimientos de Apeles, y resuelve regal rsela (“*te pago el retrato/ con darte el original*” vv. 623-624). Esta súbita decisión provoca incredulidad en Campaspe (“* Yo su mujer?*” v. 627), y inquietud en el pintor (“* Es tu grandeza o es ira?*” v. 630). Si Alejandro no duda, tampoco manifiesta dolor moral. No es que no pueda entristecerse : llora dos veces en la comedia. La primera porque preferirá conquistar el mundo en vez de tenerlo heredado; sus interlocutores se equivocan al pensar que llora porque tendrá que abandonar a Campaspe; él rectifica: “*Ni de mis gustos ni de ella/(...)/ siento soledad aquí;/ No son lágrimas livianas/ que son de envidia de ti*” (vv. 78-83). Lloro también delante del sepulcro de Áquiles (vv 1652- 1671). Otra vez, el motivo de sus lágrimas es la envidia; pero no son “*envidias viles*” (v. 1666) por las hazañas que cumplió el héroe. Lo que lamenta es no tener a un Homero, “*aquel divino poeta*” (v. 1646), para difundir e inmortalizar sus grandezas. En ambos casos, la tristeza de Alejandro se relaciona con su preocupación por su fama, y jams  con la perdida de su amada.

Plinio califica el gesto de Alejandro de gran victoria, car “*il se vainquit lui-m me*”<sup>32</sup>. Lope no trata este aspecto. Lo que subraya es la extraordinaria liberalidad del rey (“*Mira si soy liberal*” v. 621) y el respeto que tiene por el artista. Ante una Campaspe decepcionada, que quizás considere la pintura como un arte mecánico, Alejandro hace “*una apología de la pintura, arte divina, y por tanto superior a cualquier otra categoría social*”<sup>33</sup>. Apoya su elogio sobre el topos antiguo del Deus Pictor (“*que apareció por primera vez en Empédocles y Pindaro y que San Clemente Alejandrino transmitió a la Edad Media*”<sup>34</sup>) para defender la nobleza del arte pictórico (“*En dar vida, en dar belleza,/ a las cosas sus colores,/ mira que son los pintores/ segunda naturaleza*” vv. 661-664).

31 **Fray Luís de LEON**, *Cantar de los Cantares de Salomón*, capítulo quinto. [en ligne].

32 **PLINE L'ANCIEN**, *Histoire Naturelle*. Tome second, livre XXXV. [24]. Traduction française E. LITTRÉ. In remacle.org . [en ligne].

33 **Antonio SANCHEZ JIMÉNEZ**, “Lope y Apeles”. In *Hispania Felix, I, Lope de Vega en su Siglo de Oro*, p 55.

34 **Manuel RUÍZ LAGOS**, “Idea e imagen pictórica en el teatro alegórico de Calderón”, p. 79. [en ligne].

No parece que se enfatice, en esta secuencia, el amor de Alejandro por Campaspe. El que tiene el alma perturbada por la pasión es Apeles. En cuanto a Alejandro, regala a la mujer que quería para sí, con el fin de mostrar que es “*mejor en el dar,*” que el pintor “*para retratar*” (vv. 618-619). Y Apeles entiende este deseo de Alejandro de hacer alarde de su generosidad: para agradecerle, le promete dar a conocer esta acción extraordinaria (“*Mas yo te juro pintar/ un cuadro de aquesta historia/ que al templo de la memoria/ sirva de famoso altar*” vv. 645-648). De la transacción, los dos hombres salen engrandecidos en su autoestima: Alejandro demuestra que en generosidad no lo vence nadie, y manifiesta a Apeles su estima para “*el arte divino*” (v. 685) y su amistad (“*pero el alma no la he dado/ Apeles, sino a ti*” vv. 639-640).

### **III – EL AMIGO ALEJANDRO**

En los actos siguientes, Alejandro no vuelve a enamorarse. Se relaciona con mujeres enamoradas: Aminta, disfrazada de soldado, y Rojane, la reina de las amazonas. Con ambas, tiene relaciones íntimas y comparte los peligros del combate. Los breves diálogos que mantiene con la atrevida Aminta aluden de manera divertida al trato sexual. Ante la reina, que le pide un hijo, se muestra muy cortés e incluso admirativo de su valor. Además de ser fuente de comicidad, a través de los diálogos de la pareja de graciosos Vitelo-Aminta, las relaciones con estas mujeres demuestran la virilidad del rey y su gran poder de seducción (“*¿Qué importa aquesta, entre tantas/ como Alejandro persiguen?*” vv. 2035-2036). Pero nunca se ve expuesto a la turbación de la pasión.

Evolucionando en un entorno casi exclusivamente varonil, demuestra su afecto a los hombres que lo rodean. Y si su primera grandeza consiste en renunciar a una mujer a favor de un amigo, encontramos en la obra otras pruebas de amistad por parte del monarca.

#### **1 – El dolor de Efestión**

Al principio de la tercera jornada, Efestión anuncia la muerte del rey y le rinde un homenaje fúnebre. El Efestión histórico, noble y general, era el hombre de confianza de Alejandro, y lo siguió en todas sus campañas. De la misma manera, el personaje acompaña siempre al rey, como su sombra. No tiene ningún protagonismo en las acciones: proporciona informaciones prácticas al rey, le trasmite noticias importantes, comenta sus actos, la gran mayoría de las veces, alabándolos. El episodio que nos ocupa es el único en el que toma la palabra.

Su parlamento consta de dos momentos. En el primero (vv. 2091-2100), evoca con énfasis

las victorias pasadas (“*Cuando ya...*” v. 2091) y las esperanzas truncadas (“*cuando le prometía...*” v. 2097). La elección de la versificación (tercetos encadenados) y la construcción subrayan la gravedad del momento. Para oír la noticia, el espectador tiene que esperar hasta el final de la larga frase: “*llega Alejandro de su muerte el día.*” (v. 2100). Esta proposición principal viene precedida por cuatro subordinadas de tiempo (*Cuando, tras, tras, cuando*). Efestión convoca una visión global del mundo: el mar con sus animales, las “*ásperas montañas*” del Tauro, y los míticos ríos Ganges y Anaura. Usa la hipérbole (“*tras mil naciones bárbaras y extrañas*” v. 2094). Acumula los hiperbatones. La muerte de Alejandro concluye de forma brusca el recuerdo de su grandioso destino.

En un segundo momento (vv. 2015-2132), Efestión relata de manera pormenorizada y lírica las circunstancias del acontecimiento. Informa primero sobre el momento y el lugar. Poetiza la descripción fáctica de Arriano (“*El río fluye en medio de la ciudad [de Tarso] (...) y es de aguas cristalinas*”<sup>35</sup>), introduciendo ya la metáfora femenina que va a desarrollar a lo largo de su relato (“*... un río que en sus faldas gira/ y en cuya amenidad nos detuvimos*” vv. 2110-2111). Al ver el agua, el guerrero, “*todo sudado y polvoroso*” después de la batalla (v. 2113), se despoja de sus armas magníficas y protectoras: “*el hierro con que el mundo admira*”, “*el blanco arnés*”, “*el luminoso yelmo*”, cuyas plumas parecen flores en el prado (vv. 2114-2117). Se describe aquí una escena apacible, con colores y luz, un momento de descanso. Surge entonces el “*blanco cuerpo*” desnudo, en su fragilidad (v. 2118); y al silencio del espectáculo (“*mira*”, “*admira*” vv. 2112 y 2114) sucede el ruido (“*suenan las riberas*” v. 2119): se produce el choque del cuerpo blando y cálido (“*de sudor bañado*” v. 2118) contra el duro hielo (“*el vidrio helado*” v. 2120). Efestión emplea luego imágenes y léxico del amor carnal. Las aguas son una mujer que abraza a Alejandro (“*reciben al señor del Asia en brazos*” v. 2122). El hombre acepta la invitación y responde a sus caricias (“*Lascivo las regala con abrazos*” v. 2124), lo que provoca celos en otras mujeres (“*dejando envidiosas las arenas*” v. 2125). Pero debajo de sus estratagemas de seducción (sus “*mil círculos y esferas*” v. 2121), la mujer oculta un peligro (“*que son hasta las aguas lisonjeras*” v. 2123). Al salir del agua, Alejandro se encuentra helado y mudo, y se desploma. (“*... helado / (...) / pierde la voz, y en el ameno prado/ deja caer el cuerpo*” vv. 2129-2131). El fiel amigo del monarca, alterado por su supuesta muerte, expone en su metáfora una visión del amor: debilita al héroe y, si no lo mata, lo hunde por lo menos en un “*sueño mortal*” (vv. 2142-2143).

## 2 – La traición del médico Filipo

---

35 Flavio ARRIANO, *Anábasis de Alejandro*, capítulo IV, p. 54. [en ligne]

Tal como en el relato de Arriano, la anécdota continúa con la intervención de Filipo, “*un médico de Arcanania al servicio del rey, quien confiaba en gran medida en sus conocimientos de medicina*”<sup>36</sup>. En la secuencia, el vínculo que une a los dos hombres no es sólo de confianza, sino de amistad (“*buen amigo*” v. 2208, “*del amor de los dos*” v. 2202). Cuando Filipo está preparando una pócima destinada a curar a Alejandro de su desmayo, este recibe una carta que le advierte de la traición del médico (“*me escribe Parmenión/ que con Darío ha concertado/ matarme*” vv. 2190-2193). Entonces Alejandro se enfrenta a un dilema: recelar de un hombre que estima, o desconfiar y arriesgar la vida. En los versos 2187 a 2212, se encadenan las interrogaciones, exclamaciones, invocaciones, y unos encabalgamientos alteran el ritmo de las redondillas (“*¿por qué tengo recelo*” v. 2200, “*¿puede ser?*” v. 2210, “*¡Válgame Júpiter santo!*” v. 2187, “*¡por dios!*” v. 2219, “*que con Darío ha concertado /matarme*” v. 2192-2193); se traducen así la incredulidad y confusión de Alejandro. Expresa su temporaria indecisión a través de varias oposiciones: *darle la vida – matarme / no la tomaré – quiero tomar la bebida / recelo – celo / amigo – enemigo*. Pero ya que temer no es propio del rey (“*mas ¿cómo temo? ¿No soy/ Alejandro?*” vv. 2211-2212), beberá la poción (“*hoy muero/ de amigo y confiado*” vv. 2205-2206). La incertidumbre sobre la supuesta traición perdura hasta la mejoría del rey, y se dramatiza la espera con las exclamaciones de Alejandro y Efestión (“*¡Cielos, mi muerte anticipo!*” v. 2218; “*¿Veneno? ¡Oh perro!*” v. 2247). Mientras Filipo está leyendo la carta, Alejandro bebe y le explica su acto (vv. 2225-2246): acepta la muerte para demostrarle su fidelidad, y se vengará matándolo. Mantiene así una comunidad de destino entre los dos amigos. Establece una serie de paralelismos entre el *yo* y el *tu*, que resaltan a la vez la oposición lealtad-felonía, y el lazo que une a los dos hombres: reiteración de la interrogación inicial (“*¿Cuál a cuál fue más fiel?/ ¿Cuál será justo que muera*” vv. 2225-2226), repetición de las construcción bimembres (“*yo, que de ti me fié/(...)/ o tú que aquí me le diste*” vv. 2227-2229), anáfora (“*Juzga, Filipo, tu causa;/ juzga la mía*” vv. 2231-2232), antítesis (“*Yo, fiel amigo a ti,/ (...) tú, enemigo, tú, sin fe*” vv. 2235). La diseminación del verbo morir a lo largo del parlamento indica que Alejandro cree llegada su última hora. No obstante, incluso en esta situación de peligro extremo, no renuncia a lucir su grandeza: “*pues hoy a morir me obligo/ sólo por hacer contigo/ esta notable grandeza*” vv. 2244-2246). Lope dramatiza la interpretación de Arriano: “*le demostró a Filipo que él, Alejandro, era un amigo leal, (...); al mismo tiempo, demostró que podía enfrentarse a la muerte con intrepidez*”<sup>37</sup>. Alejandro subraya que esta grandeza es *notable*, digna de ser recordada. Volvemos a encontrar su constante preocupación por su fama.

La función de esta escena aparece doble. Por una parte, se sigue con el tema trágico de la

---

36 *Idem*

37 *Idem*.

muerte del protagonista, destinado a infundir en el espectador sentimientos de *piEDAD* (elogio fúnebre), y de *terror* (suspense vinculado a la presencia posible de veneno en el brebaje)<sup>38</sup>. Por otra parte, se ilustran otra vez la fidelidad y magnanimidad de Alejandro para con sus amigos, ya probada con Apeles, y confirmada en la secuencia que viene a continuación.

### 3 – *El reparto de dádivas*

Para celebrar su recuperación, Alejandro ofrece riquezas, no sólo a Filipo, sino a todos los presentes. Y ante Lisandra que teme pedir demasiado, se enoja: “*No ha de haber hombre nacido/ que se me pueda alabar,/ que en cortesía y en dar/ haya a Alejandro vencido*” vv. 2359-2362). Por eso, sorprende su respuesta a Efestión que le pregunta qué dádivas quedarán para él: “*A ti/ yo no te doy nada*” (v. 2367); y sigue explicando: “*Porque eres mi amigo;/ Que no he de partir contigo/ lo que es tuyo*” (vv. 2368-2370). Entre su séquito, Alejandro distingue al amigo; y todos lo entienden así (“*¡Honra extremada!*” comenta Leónides v. 2371). El intercambio es breve; es de forma explícita y discreta como el monarca expresa su sentimiento.

Según dice J. González Barrera, entre los poetas del Siglo de Oro, Lope de Vega “*fue uno de los que más enalteció el valor de la amistad como uno de los sentimientos más elevados del alma*”<sup>39</sup>. La amistad perfecta, dice Aristóteles en la *Ética a Nicómaco*, existe entre hombres buenos e iguales en virtud, dispuestos a anteponer el bien del otro al suyo propio. Además de procurar felicidad, este sentimiento tiene un valor ético ya que, apoyado en el trato y en la convivencia, constituye la base de la concordia. Por lo tanto, “*es necesaria para la vida, no sólo porque mantenga la polis, sino porque destierra la disensión, enemiga mortal de los Estados*”<sup>40</sup>. Sin exponer una teoría de la amistad, el dramaturgo presenta a un Alejandro que se acuerda de las lecciones de su maestro.

Por un lado, no se deja involucrar en las trampas del amor por una mujer: el tormento de los celos personificado por Olimpias, y la debilitación de las capacidades, ilustrada por la incapacidad de Apeles a pintar, y evocada metafóricamente por Efestión. Por otro lado, resalta el valor que otorga a la amistad: para demostrarla acepta ceder a la mujer que ama, arriesgar la vida, repartir obsequios esplendidos, e incluso declarar a Efestión, ante todos, que lo comparten todo. A su amigo, puede darle todo sin perder nada; al contrario, además de asegurarle de la fidelidad de sus súbditos, las pruebas de amistad le permiten ostentar su grandeza y acrecentar su fama de rey liberal.

38 ARISTOTE, *Poétique*, chapitre VI. [en ligne].

39 Julián GONZÁLEZ BARRERA, “El valor de la amistad para Lope de Vega: una huella viva de la Antigüedad grecolatina”, p. 139. [en ligne]

40 *Idem*, p. 142.

Del don de la mujer amada, J. González Barrera encuentra un ejemplo en Lope que se podría considerar como un antecedente al don de Campaspe: en la comedia *Los Palacios de Galiana* (1597-1602), el príncipe renuncia a su amada cuando se entera de que su más querido amigo está perdidamente enamorado de ella. En la forma, las acciones son semejantes, aunque el episodio de *Las grandezas* no pueda interpretarse con la única clave de la renuncia a favor del amigo. A. Sánchez Jiménez insiste sobre otro aspecto: la cesión de Campaspe es una muestra del respeto del monarca por la pintura, tema relacionado con el mecenazgo hacia las artes en general. Los escritores modernos, y entre ellos el mismo Lope, merecerían “*ser tratados como lo fue Apeles, que recibió de Alejandro innumerables mercedes*”<sup>41</sup>.

Este aspecto no viene en contradicción con la valorización de esta modalidad particular del amor que es la amistad. Aparece en efecto coherente con la figura del monarca ideal desarrollada en la tragicomedia, y respaldada por una larga tradición medieval, fascinada por las hazañas de un rey “*si jeune, réussissant l’alliance des armes et des arts*”<sup>42</sup>. Conquistador del lejano Oriente, filósofo, amigo de las artes y de los artistas, consciente de la importancia de su imagen pública, y generoso en extremo, tal es el retrato del monarca que pinta el dramaturgo. Al lector actual, parece excesivo y tal vez irónico. El Alejandro de Lope, “*caracterizado por una vanidad desmedida, una ambición insaciable y un amor propio tirando al infantil*” presentaría, según M. McKendrick, “*una visión algo subversiva de la megalomanía del poder absoluto*”<sup>43</sup>. Es posible, pero los indicios de esta visión crítica no son muy fáciles de encontrar en la obra. En efecto, Alejandro es ambicioso; pero nunca sus compañeros tachan su deseo de “*insaciable*”, sino de “*virtuosa ambición*” (v. 87). Virtuosa también aparece su manera de gobernar: si las pruebas de su liberalidad son a veces algo inmoderadas, jamás se escenifica un uso injusto de su poder absoluto. Amigos y enemigos reconocen igualmente su valor y su grandeza. Sólo el rey persa, personaje arrogante y cobarde, intenta desprestigiarlo. Por otra parte, a lo largo de la obra, el dramaturgo recalca su religiosidad: hace una ofrenda a Júpiter para celebrar el principio de su reino, visita el templo de Minerva, da las gracias a Júpiter por su victoria contra Darío. En la última secuencia, enfurecido por la resistencia de los judíos, Alejandro está muy cerca de la *hubris*: “*Blasfemo de los dioses, que es palabra/ que no dije en mi vida*” (vv. 2874-2875). Pero se inclina delante del sumo sacerdote. Su postrera grandeza es una reverencia y una ofrenda (“*vamos al templo en que a Dios/ incienso y mirra ofrezcamos*” vv. 3043-3044). Así se libra Alejandro de una “*vanidad desmedida*”.

---

41 **Antonio SANCHEZ JIMÉNEZ**, article cité, p. 50.

42 **Julia ROUMIER**, article cité, paragraphe 3.

43 **Malveena MC KENDRICK**, “El libre albedrío y la reificación de la mujer: la imagen pintada en *Darlo todo y no dar nada*”, dans *Archivum Calderodianum*, t. 8, M. Tietz (ed.), *Actas de Texto e imagen en Calderón*, Undécimo Coloquio Anglogermano sobre Calderón, St Andrews, Escocia, 17-20 de julio de 1996, Franz Steiner Verlag, Stuttgart, 1998, pp. 158-170.

## Segunda parte : *LA MAYOR HAZAÑA DE ALEJANDRO MAGNO*

*La mayor hazaña de Alejandro Magno* está fechada unos diez años más tarde que *Las Grandezas*. En esta obra centrada sobre el despliegue de las grandezas del monarca, la cesión de Campaspe quedaba relegada en un segundo plano. En la obra más tardía, el número de episodios y la nomina de personajes son mucho más reducidos. Es que la comedia tiene un hilo central: el triángulo amoroso Alejandro-Campaspe-Apeles, al que se adjunta Felicia, esposa de Darío. Se escenifican los conflictos engendrados por la pasión amorosa entre los protagonistas (rivalidades traducidas teatralmente en apartes y diálogos vivos), y en el alma de cada uno (conflictos de valores que se expresan a través de monólogos).

La diferencia de enfoque genera una relación diferente con el espacio y la Historia. El Alejandro de *Las Grandezas* sale de Pela y avanza hacia el oriente; la historia de la conquista es el hilo conductor de la obra. El segundo sale de Macedonia para combatir, y vuelve a su punto de partida. En este caso, la Historia sólo sirve de marco al desarrollo de la anécdota de Plinio. Eso se traduce en la estructura de la obra: las escenas amorosas ocupan la parte central de los dos primeros actos, enmarcadas por secuencias de tema político. Al principio de la jornada se expone un asunto de estado (rebelión de Tebas, guerra contra Darío), resuelto al final por la brillante actuación del rey. Al contrario, los conflictos amorosos planteados desde el primer acto, sólo encuentran su desenlace en el último centenar de versos. Durante la casi totalidad del tercer acto, Alejandro libra la más difícil de sus batallas en el espacio cerrado del palacio: el lugar del combate es su propia alma, y su enemigo él mismo.

Esta parte del trabajo se propone averiguar si una imagen diferente de Alejandro se desprende de este nuevo tratamiento de la intriga amorosa. Tras el deslumbramiento causado por el encuentro del ser amado, surgen los tormentos de Amor; hasta el final, queda incierto el desenlace.

### I – ENCUENTROS

#### *1 – Alejandro y Campaspe, alrededor de una fuente cristalina*

Muerto el rey Filipo, la ciudad de Tebas se ha alzado contra su heredero. Mientras Efestión intenta parlamentar con los sediciosos, Alejandro se va a cazar el jabalí. El discurso del gracioso Bufo, reacio a las violencias de la guerra (“*cuchillada*” dejando sin pierna v. 233 o “*penetrante flecha*” v. 235), sirve de transición entre la perspectiva de la guerra, y la del amor, a través de la imagen de la flecha, también atributo de Cupido.

El encuentro entre Campaspe y Alejandro (vv. 239-613) consta de tres momentos: la canción de la solitaria Campaspe, el enamoramiento de los protagonistas mediante sus imágenes, y su encuentro físico. El conjunto tiene lugar en un lugar ameno: un “*bosque umbroso*” (v. 239), donde brota una fuente cristalina, al pie de una “*encumbrada roca*” (v. 287). Acompañada de su criada, aparece una hermosa mujer con arco y flecha – evocando alguna diosa cazadora – que cuenta sus desdichas. Pone el énfasis sobre su soledad (“*de Macedonia ausente y olvidada*” v. 242), motivada por su orfandad (“*huérfana me dejaron sin mi amada/ madre*” vv. 244-245) y su pobreza. A pesar de su “*belleza/ y nobleza tan grande*” v. 253-254), la falta de riqueza la condena al abandono, en un mundo donde el dinero manda “*todo el poder que la nobleza tiene*” (v. 258). Campaspe, víctima del hado, ya no espera nada de la vida. Pirene no aprueba esta resignación en una mujer tan bella. A través de la metonimia “*ese hermoso cabello/ que enamora Apolo*” (vv. 274-275), la criada acerca la figura de Campaspe a la de Dafne, introduciendo el tema del amor no correspondido. Narra Ovidio<sup>44</sup> que Eros, para vengarse de las burlas de Apolo, le envió una flecha de oro, y otra de plomo a Dafne, causando amor en el primero y odio en la segunda. Para librarse del acoso del dios, Dafne se transformó en laurel, gracias a la ayuda de su padre, el río Peneo. Pirene, además, tuerce la leyenda añadiendo el motivo de los celos (“*si en laurel no temiera/ celoso Jove que lo convirtiera*” vv. 276-277). Más allá de la bella virgen oculta en la selva, la identificación de Campaspe a la ninfa de los árboles (reiterada por Alejandro) sugiere referencias al héroe (el laurel) y al sacrificio.

Al verso 278, interviene una brusca perturbación. Se presenta bajo la figura de un jabalí, animal vinculado al cuarto trabajo de Hércules y a la lujuria. Su comparación con un halcón (“*Alas en las plantas tiene/ y más parece neblí*” vv. 280-281) podría remitir a la llegada del rey (caza real) o a la velocidad de su caballo Bucéfalo.

El segundo momento se caracteriza por la presencia de didascalias indicando las situaciones de los personajes en el tablado. En efecto, como en un juego de escondite, intercambian sus posiciones, cada uno buscando al otro donde ha dejado de hallarse. Estos movimientos son la traducción en el espacio de la idea central de la escena, el reflejo. Al reflejo visual, ambos llevan arco y flecha y perciben sus imágenes en el agua, se añade el eco de sus discursos.

Campaspe (abajo) se acerca a la fuente para beber y divisa la figura de un hombre en el agua. Al entender que este debe de hallarse sobre la peña (arriba), emprende la ascensión, algo vergonzosa (“*¡No fue gran desvarío/ venir a un hombre buscar!*” vv. 332-333), pero decidida. Mientras tanto, el rey a su vez tiene sed; baja la cuesta y descubre el reflejo de una bella mujer. Heridos por el mismo *flechazo*, experimentan sentimientos similares. Primero están estupefactos (“*¡Válgame Febo divino!*” v. 291; “*¡Válgame Júpiter santo!*” v. 339); se maravillan de la belleza de

---

44 OVIDIO, *Metamorfosis*, I, 452-486; 525-567. [en ligne].

la imagen ( “*un hermoso mancebo*” v. 293; “*suprema mujer*” v. 341) y la comparan con deidades (“*Narciso*” v. 296; “*Venus*” v. 342). Les invade el temor (“*Ya me espanto*” v. 298; “*me espanto*” v. 340), luego reconocen el amor (“*mas se me ha quitado, creo/ el temor con el amor*” vv. 300-301; “*de entre el hielo salió fuego/ para abrasarme de amor*” vv. 346-347). Varias sensaciones traducen su profunda turbación: pérdida de la vista ( “*mis ojos turbados*” v. 321; “*estoy ciego*” vv. 349, 363); miedo a que huya la imagen (“*ya se fue*” v. 305; “*ya te fuiste*” v. 359). Ensimismados en su pasión naciente, cada uno soliloquia, sordo al mundo exterior (no se oyen hasta el verso 348). A pesar de su paralelismo, los parlamentos traducen las preocupaciones propias de los protagonistas: casarse para Campaspe, problemática de la mujer noble y sin fortuna (si “*tiene de ser mi esposo/ venturosa yo sería*” vv. 313-314), combatir para Alejandro (repeticiones del verbo matar, el amor como derrota: “*a quien mi valor rendí*” v. 381).

Cuando finalmente se encuentran, se declaran su amor y revelan su identidad. Se dirigen a su interlocutor con lo único que conocen, su apariencia (“*Cazador*” v. 382; “*cazadora*” v. 430); y la alaban (“*que ser merecís/(...)/ de los hombres rey*” vv. 383-385; “*mereciendo ser/ deidad de los cielos*” vv. 431-432). Utilizan un mismo metro (romancillo), con asonancias diferentes: se parecen, o eso creen en este instante, pero cada uno tiene su música. Campaspe resalta otra vez su desamparo, resumiendo su situación en tres palabras: “*doncella y hermosa/ y pobre también*” (vv. 390-391), combinación de cualidades pésimas en una mujer (“*¡Mirad que tres cosas/ en una mujer!*” vv. 392-393). La falta de recursos la condena al celibato o a malcasarse, y su belleza la expone a la deshonra. Orgullosa sin embargo de su nobleza (“*la mayor nobleza/ que ha tenido rey*” vv. 418-419), sólo un matrimonio digno podría salvarla. Alejandro, por su parte, narra largamente dos episodios relevantes de su existencia. Empieza por su nacimiento. El dramaturgo retoma el relato de Plutarco<sup>45</sup> que cuenta que nació Alejandro el día en que se abrasó el templo de Ártemis, diosa de las parturientas (“*su templo/ convirtió en cenizas*” vv. 439-440), mientras la diosa estaba ocupada en asistir al alumbramiento (“*presente en el parto/ de mi madre*” vv. 444-445). Se predijo al padre que el niño sería invencible (“*contaron extraños portentos*” vv. 448-449). Las “*insignias/ de león soberbio*” (vv. 450-451) del recién nacido se refieren a un sueño que tuvo Filipo mientras su mujer estaba embarazada. Alejandro no hace alarde aquí de una filiación divina, pero sí de una atención particular de los dioses. El segundo acontecimiento es un recuerdo de infancia, la doma de Bucéfalo, su querido caballo; lo acompañó a lo largo de todas sus campañas y murió a los treinta años de edad, en Asia. Con un placer evidente, Alejandro describe las magníficas características del animal, como si estuviera paseando la mirada en cada parte de su cuerpo. Subraya también su velocidad y su carácter salvaje. Traspone la admiración, y sin duda cierta identificación del

45 PLUTARCO, *Vidas paralelas*. Tomo V. Alejandro Magno (II, III). [en ligne].

monarca de cabello “*aleonado*” (v. 452) por este “*rey de los animales*” (v. 474). Por otra parte, la excepcionalidad del caballo hace más espectacular la hazaña del niño. Alejandro la cuenta de manera muy viva y visual, con diálogos y una sucesión rápida de verbos de movimientos, mezclando pasado y presente de narración. Pone de relieve tanto su valor (“*de valor ciego*” v. 535), como su inteligencia (“*Vi que se espantaba/ de su sombra*” vv. 538-539) y la admiración de todos los presentes (“*en mis años miran/ un Marte sangriento*” vv. 564-565). Alejandro es un joven rey muy prometedor y favorecido por los dioses, pero todavía sin experiencia. Por eso, quizás, se rinde tan fácilmente al “*rostro bello*” de Campaspe (v. 587), dispuesto a trocar un glorioso destino por los encantos de Venus.

A través de esta amena y emotiva escena de encuentro amoroso, el dramaturgo interesa al espectador a los inicios de la relación entre Campaspe y Alejandro, para desarrollarla en paralelo hasta su final. No se conforma con escenificar la viñeta de Plinio. Al contrario, caracteriza a ambos protagonistas con su personalidad y su historia; descubren al mismo tiempo la pasión y la experimentan de manera muy intensa. El motivo del reflejo remite al mito de Narciso que convoca varias ideas. Narciso se enamora de su reflejo en la fuente; en cierto modo, los enamorados se reconocen en la imagen del otro (cazador, cazadora). A la similitud de la apariencia, se superpone el eco de los discursos, referencia a sus almas gemelas, y a la ninfa Eco, enamorada de Narciso. Pero el reflejo es también una ilusión, un espejismo, destinado a desvanecerse. Por fin, las historias de Eco y Narciso acaban trágicamente: la ninfa rechazada se consume en una cueva, hasta quedar reducida a una voz; Narciso se ahoga al querer reunirse con su imagen<sup>46</sup>. Articulando toda la secuencia del encuentro alrededor de dos realidades inconsistentes, reflejo y eco, el escritor introduce dudas sobre la posibilidad de un final feliz.

## **2 – Apeles, condenado por haber mirado**

A pesar de su amor, Alejandro tiene que irse a combatir en Tebas. Pide a Apeles que cuide de Campaspe durante su ausencia. Desde el primer instante, el pintor se fija en la belleza de la dama y en el amor del rey (“*le tenéis por prisionero*” v. 734); lo que no le impide declarar su amor (“*Si me habéis muerto de amor*” v. 752). Antes, compara amor y muerte. Ambos se parecen en “*igualar estados*”, hiriendo tanto a los poderosos como a la gente de pie (designados por el laurel y el sayal vv. 744-747); pero con esa diferencia: aunque son inmortales, los dioses se enamoran (la parca “*al cielo respeta/ y el amor ardiente, no*” vv. 750-751). El ingenioso preámbulo le sirve para justificar la legitimidad de su amor, y defenderse por adelantado de la acusación de deslealtad contra su señor

---

46 OVIDIO, *Metamorfosis*, III, 375-510. [en ligne].

(“no será trato traidor/ no guardarla a un rey del suelo” vv. 758-759). Sin embargo, esta denegación del riesgo que entraña el desear la amada de su soberano, se disipa cuando se va Campaspe. Entonces expresa su “triste suerte” en un soneto. Los dos cuartetos dan cuenta de su asombro y de su enajenación. Las características del flechazo siempre son idénticas: tiene su causa en la mirada (*viendo* v. 769, *Miré* v. 776, *haber mirado* v. 781); es instantáneo (*presto* v. 769, *instantáneo* v. 771, *de repente* v. 772); ocasiona ceguera (*se ciega* v. 769, *ceguéme* v. 776), y pérdida del dominio de sí mismo (*locura* v. 770, *furor* v. 771, “no pude discurrir en mi cordura” v. 773 ); sujeta al más sabio (“se ciega el más prudente” v. 768), tanto como al más potente (“a Júpiter sujeta omnipotente” v. 755). En los dos tercetos, hace un balance de su situación. Teniendo un rey por contrario, queda condenado a “eternos celos” (v. 778).

Esta escena finaliza la secuencia amorosa del acto I. Instala el triángulo Alejandro-Campaspe-Apeles, principal rivalidad amorosa de la comedia. De antemano, el pintor ha descartado la cuestión de la fidelidad al monarca; se aflija de la desigualdad del combate.

### 3 – *Felicia rendida por un retrato*

A inicios del acto II, mientras se prepara la guerra entre macedonios y persas, se produce el último encuentro. Epitridates, jersey del rey Darío, le enseña un retrato de Alejandro. Darío se maravilla de la “gentileza” (v. 1269) del modelo, y lo compara a Adonis cuya hermosura enamoró a la misma Afrodita<sup>47</sup>. De manera doblemente errónea, aquella belleza lo tranquiliza: Alejandro tendrá todas las cualidades de un amante (“Para un Adonis amante/ tiene traza” vv. 1270-1271), pero no las de un general (“pero no/ para hacer lo que intentó/ y para ser arrogante” vv. 1271-1273). Tampoco puede sospechar que le robará el corazón de su esposa.

Al salir al tablado, Felicia encuentra a su marido embelesado en la contemplación del retrato, e inmediatamente, la abruman los celos. Resalta su carácter iracundo: sin ningún motivo concreto (no ha visto la pintura), acusa a su esposo de infidelidad (“¡Ah, traidor! ¡Ah, infame Darío!” v. 1888). Por otra parte, proyecta en él su propia deslealtad. En efecto, si se enamora tan rápidamente de la figura de Alejandro (“¡El sujetó mi belleza!” v. 1328), es que ya se ha enamorado de oídas (“Su fama/ tiene encendida una llama/ adonde me siento arder” vv. 1319-1321). Se presenta aquí un proceso de enamoramiento similar al de la reina de las amazonas en *Las Grandezas*. Ya abrasada por la reputación del héroe, basta una ojeada al retrato para que se rinda la mujer. Un tercer rasgo de Felicia es su duplicidad, que se manifiesta en los apartes. Desde su primera intervención, aparece como un personaje negativo.

---

47 OVIDIO, *Metamorfosis*, X, vv. 503-559 y 708-739. [en ligne].

Tal como Apeles, da rienda suelta a sus sentimientos en un soneto. Felicia atribuye al lienzo la divinización del ser amado (“*Divina tabla, celestial pintura*” v. 1338) y, como el pintor, se libra de la responsabilidad de su amor (“*¿qué mujer ha de haber libre y segura?*” v. 1341). No se puede resistir a Alejandro en ningún combate, que sea guerrero o amoroso (segundo cuarteto). Tres interrogaciones conforman los dos tercetos, anulando la separación entre las estrofas. Todavía como si se tratara de deseos irrealizables (“*¡Quién... !*” vv. 1346, 1348, 1350), Felicia dice su anhelo de ver encarnarse la obra de arte, aludiendo a Pigmalión que se enamoró de su creación<sup>48</sup> (“*como aquel que al mármol adoraba*” v. 1346), y su sueño de un amor correspondido (“*a los dos un alma nos rigiera*” v. 1351).

En las tres escenas de encuentro, tiene un papel esencial la imagen, reflejada o pintada. Sólo Apeles se enamora del original, pero su oficio lo vincula al tema; deformación profesional o referencia a un Dios artista, transforma el modelo en “*estatua*” (v. 725) y en “*bella y celestial pintura*” (v. 769). La centralidad de la imagen es coherente con el papel primordial de la vista en el proceso de enamoramiento. Lo es también con la anécdota de Plinio que pretende ilustrar la excelencia de Apeles, y la inmensa estima de Alejandro por el pintor y su arte. Evoca por fin las ambigüedades de las relaciones entre apariencias y realidad.

Más allá de este punto en común, las escenas difieren en su forma y su función. La secuencia del enamoramiento entre Alejandro y Campaspe es la más larga. Se enfatiza el amor del rey. Por otra parte, es el único amor correspondido; la reciprocidad del sentimiento se traduce teatralmente por el parecido físico y discursivo.

Se establece también un paralelismo entre Apeles y Felicia. La similitud en su manera de expresarse (en el soneto) remite a cierta identidad de posición: ambos tienen una pasión ilegítima. La invención del amor de la esposa de Darío por el rey macedonio no consta de ninguna base histórica o leyendaria; tampoco corresponde a una necesidad en el desarrollo del conflicto amoroso principal. Se puede suponer que su utilidad es dramática; enriquece la intriga de motivos gustando al público de los corrales: celos, traición venganza<sup>49</sup>.

## II – TORMENTOS DE AMOR

---

48 OVIDIO, *Metamorfosis*, X, vv. 243-297. [en ligne].

49 HÉLÈNE TROPÉ. “L’image d’Alexandre le Grand dans *La mayor hazaña de Alejandro Magno*”. Conférence 5 février 2016 lors des journées d’étude “L’entrée d’Alexandre le Grand sur la scène théâtrale européenne (fin XV-XIXe siècle)”.

## 1 – Rivalidades y celos

La configuración del cuadrilátero amoroso origina necesariamente rivalidades. Para los poetas del Siglo de Oro, amor es sinónimo de conflicto: “*lo proponen como cuajado de dificultades, obstáculos, arrojos, lamentos, pasiones y discordancias*”<sup>50</sup>. Y todos los personajes están afectados de pasiones dolorosas.

Desde el principio de su relación con Alejandro, la realista Campaspe teme un cambio en su suerte. Lo confiesa a su criada (“*Que como es tan inconstante/ el tiempo*” vv. 1064-1065), y a Apeles (“*pues la fortuna es ligera*” v. 2114). Lejos de imaginarse como Pirene que lo puede todo la belleza (“*Fiábaste en tu belleza/ que imposibles alcanza*” vv. 1646-1647), sabe que el amor del rey es una dicha que puede robarle un revés de fortuna. Por tanto se siente amenazada por la llegada de Felicia a Palacio, lo que da lugar a una divertida escena entre los amantes. El cortés, y tal vez distraído Alejandro, ofrece a Felicia la hospitalidad en su palacio, y a sí mismo “*en lugar de esposo*” (v. 2213). La reacción de disgusto de Campaspe es inmediata (“*Dar puede vuestra alteza lo que es suyo/ mas lo que no, no son justas razones.*” vv. 2216-2217). Con su amor, Alejandro le ha regalado su alma y no puede darla a otra. Campaspe deja bien claro que no compartirá el corazón del rey (“*Las dos por lo menos, no*” v. 2302). Cuando aprende que este quiere casarla al pintor, se equivoca sobre sus motivaciones (vv. 2752 a 2795). Empieza su conmovedor parlamento recordando su presentimiento al conocer a la reina persa (“*Luego que vi por mi mal/ en tu palacio a Felicia/ me pronostiqué mis males*” vv. 2752-2754). Descarta el deseo del rey de “*alcanzar inmortal nombre*” (vv. 2755-2756), tachándolo de coartada (“*No digas*” vv. 2760 y 2768). En un intento de enternecerlo, le pinta su dicha pasada (“*claro día*” v. 2779 y “*almíbar*” v. 2789) en contraste con la sombría y triste vida que la espera (“*que no hay mayor cautiverio/ que una amarga compañía.*” vv. 2792-2793). Vuelve al final a su postulado primero, Alejandro quiere sustituirla por Felicia, y le pide por lo menos sinceridad (“*O confiese, por lo menos,/ que es más felice Felicia*” vv. 2794-2795). Los celos enturbian la clarividencia de Campaspe, y le impiden entender la decisión de Alejandro.

Con todo, debido a su posición de enamorados rechazados, Felicia y Apeles son los protagonistas que experimentan celos con mayor frecuencia y intensidad. Ambos se desesperan en apartes, con cierta monotonía formal (exclamaciones o interrogaciones breves, quejas), y léxica (los celos como fuego, sufrimiento, muerte). Sobre todo, porque no tienen “*otro objetivo que el lograr*

---

50 Elena DI PINTO, “El conflicto amoroso: algunas veras y burlas en el teatro del siglo XVII”, p. 129. [en ligne].

la correspondencia ansiada”<sup>51</sup>, cometen actos moralmente reprobables.

El amor quita a Felicia todo sentido del honor. Al empezar la guerra entre persas y macedonios, no sólo anhela en secreto la victoria del enemigo (“*Estrellas, sol, clara luna,/ dadle victoria a mi amante*” vv. 1828-1829); idea además una estratagema para propiciarla, y la ejecuta en seguida (“*El remedio pienso ya,/ y ya sospecho que tarde.*” vv. 1835-1836). Sin plantearse ningún conflicto moral, justifica su traición por el amor (“*pues que ya su majestad/ tiene la [puerta] del alma abierta*” vv. 1844-1845). Su ausencia de escrúpulos sigue manifestándose a lo largo del acto III. No siente ninguna lástima por su marido prisionero, y se propasa hasta pedirle al rey que lo mate. Esta petición, seguida de la proposición de hacerse su esclava (“*por gozarte/ lo que quisieres haré*” vv. 2339-2340), horrorizan al piadoso Alejandro (*¡Loca estás!* v. 2341). Pero Felicia acepta haberse convertida en un mujer “*loca y despreciada*”, “*por pensión de [su] amor*” (vv. 2343-2344). Y sigue la lógica de su conducta hasta su término: testigo de la pasión de Apeles durante la realización del retrato, se le presenta la oportunidad de vengarse del pintor, causa de su amor, y de su rival, causa de su desdicha. El amor es una guerra que legitima daños colaterales (el enojo de Alejandro): “*A todos daré castigo/(...)/ que por matar dos contrarios/ puede matarse a un amigo.*” vv. 2413-2416).

Si Felicia es un personaje que se envilece, tampoco Apeles demuestra mucho honor. Antes de enamorarse, propone a Alejandro combatir en el ejército (“*también este pecho encierra/ valor para ser soldado/ y defender tus fronteras*” vv. 216-217). Pero su determinación se esfuma cuando intuye que la ausencia del rey podría facilitarle otra conquista: “*Por sólo si podré/ en esta ausencia ablandar/ esta esfinge*” (vv. 1642-1644). Dos veces se arrepiente de su decisión: justo antes de la partida del ejército (“*quiero en la guerra alcanzar/ fama a mi casa y a mi nombre*” vv. 1672-1673), y después de la victoria (“*¡Ah, que mal hice ya, honor!*” v. 2064). En ningún caso, la causa de su remordimiento radica en un conflicto de valores, sino en la resistencia de Campaspe, motivo de su desgracia. Por eso la llama *esfinge*, demonio de destrucción, y Bufo la compara a *Anajarte* (v. 2053), responsable del suicidio del joven Ifis por haberse negado a corresponder a su amor<sup>52</sup>. Cuando entiende que Campaspe no se dejará vencer, se acuerda de su honor sacrificado y experimenta resentimiento. Entonces trata de obtener sus favores por la fuerza, en compensación: “*una mano me has de dar/ con que empieces a pagar/ todo este tiempo perdido*” (vv. 2129-2131). El criado duplica los gestos de su dueño con Pirene. Esta repetición atenúa la violencia de la escena, introduciendo su equivalente cómico (“*¡Detén la mano traidor!* v. 2143, versus “*Vaya el picarón despacio,/ que le pegaré*” vv. 2144-2145). Y en cierto modo también ridiculiza a Apeles, que se

51 **Jesús CAÑAS MURILLO** cité par Elena DI PINTO. Article cité, p. 130.

52 **OVIDIO**, *Metamorfosis*, Libro XIV, 679-763. [en ligne].

porta como un criado y no como un caballero. Así se lo significa Campaspe cuando reitera su tentativa, tras haberla retratada: “*detén la mano villano*” (v. 2464). En esta escena del retrato, volvemos a encontrar elementos presentes en su equivalente en *Las Grandezas*: la dificultad inicial del pintor a trabajar (“*Aun no distingo el color*” v. 2370); la figura de la dama grabada en el alma del enamorado (“*que te quisiera pintar/ como te tengo en el alma*” vv. 2378-2379); la transformación del pincel en flecha que, en este caso, se vuelve contra Apeles (“*le tiro a tu resplandor/ y a mi se vuelve crüel.*” vv. 2391-2392). Resaltan en efecto en la secuencia, por un lado el sufrimiento del pintor, y por otro, el enojo creciente de Campaspe al sentirse acosada (“*Teme tu muerte*” v. 2446). Enajenado por la visión de la dama (“*que cuando te miro a ti/ no estoy mi Campaspe en mí*” vv. 2418-2419), Apeles se siente arder por los rayos que le envían sus ojos (“*Si esos dos rayos me tiras,/ ¿no has de abrasarme en amor?*” vv. 2439-2440). Lo que pinta no es un retrato objetivo, sino el reflejo de sus sentimientos (“*te pinto como te quiero*” v. 2444). Pero en este caso, Amor no discapacita al pintor; “*a diferencia de Las Grandezas de Alejandro, nadie en la obra ha denunciado la falta de parecido que el cuadro presenta con el original*”<sup>53</sup>. Al contrario, Alejandro se maravilla de la belleza del lienzo (“*¡Qué atento/ color Apeles ofrece/ a su rostro*” vv. 2429-2431), y hasta Campaspe reconoce que merecería un premio. Apeles conserva todas sus habilidades artísticas, pero el temor y la desesperación lo conducen a la locura (“*¡Ay, Bufo! Yo estoy sin seso,/ loco estoy*”). Opta finalmente por confesarse ante Alejandro, esperando que él lo castigará (“*A Alejandro he de decille/(...)/ que la adoro y que me mate*” vv. 2501-2503).

Una parte de la obra escenifica los conflictos que desencadena el amor. Los personajes discuten, se lamentan, se esconden detrás de cortinas (que sean criado, reina o monarca), traicionan y enloquecen. Estos enredos dan lugar a escenas vivísimas y algunas veces graciosas.

Se refuerza el paralelismo entre Apeles y Felicia. Ejemplifican la concepción de la pasión como “*fuerza ciega que al hombre se superpone y lo obliga a actuar de una determinada manera, sin que se le pueda considerar responsable de las acciones que protagoniza.*”<sup>54</sup> Amor sujeta la voluntad y arruina el código moral del sujeto. Esta fuerza, sin embargo, no afecta a todos los protagonistas de la misma forma. Aunque rendidos de amor, Alejandro y Campaspe experimentan una lucha interna de valores.

## 2 – Conflictos de valores

---

53 **Bienvenido MORROS MESTRES**, “Sentido y fuentes de la canción de Bocángel en *La lira de las musas*”, p 202. [en ligne].

54 **Jesús CAÑAS MURILLO** cité par Elena DI PINTO. Article cité, p. 130.

## 2.1 – Campaspe: amar o casarse

Campaspe es una mujer cuidadosa con su honra. Para protegerla, se ha refugiado a vivir en el monte (“*Con una criada/ vivo, sin temer/ que dé con mi honor/ un hombre al través*” vv. 402-405). Y en cuanto ve a Alejandro, piensa en el matrimonio. Pero la desigualdad de riqueza impide que se casen. Por eso, Campaspe experimenta sentimientos contrastados de “*Tristeza y amor*” (v. 1034), que confiesa a Pirene a principios del acto II. El dramaturgo opone la ingenuidad de la criada, que se imagina que el amor correspondido ha de procurar felicidad (“*Cuando se paga una fe/ causa amor más alegría*” vv. 1035-1036), y la consciencia que tiene su dueña de su honor. La posición de amante del rey es quizás envidiable, pero la noble Campaspe teme el qué dirán: “*viéndome, en fin, no casada/ en tanta desigualdad/ digan que mi honestidad/ está perdida y manchada*” (vv. 1044-1047). Lo que le hace preferir ser “*más que de Alejandro dama/ de un noble pintor mujer*” (vv. 1058-1059) no un remordimiento de origen religioso, sino una inquietud por su reputación. Por otra parte, su situación está precaria, pues Amor es caprichoso (“*hoy solemos ver/ al que no amaba querer/ y sin amor el amante*” vv. 1066-1068). Frente al riesgo de perderlo todo, la actitud de Campaspe con Apeles es pragmática: “*Y por eso no he querido/ a Apeles desengañar/ que el rey me puede olvidar/ y él puede ser mi marido.*” vv. 1068-1071). Campaspe opone las condiciones dama/mujer, amante/marido, subrayando la disyunción entre un matrimonio digno de su rango, y el inconstante amor.

Y sin embargo, en el segundo diálogo íntimo que mantiene con su criada, Campaspe reconoce su derrota. La han rendida las innumerables cualidades del rey (“*su trato, su gentileza,/ su valiente corazón,/ su rostro, su discreción,/ sus palabras, su llaneza*” vv. 1532-1535). A diferencia de Felicia y Apeles, ha luchado (“*aunque siempre fue mi intento/ que no venciese a mi honor*” vv. 1528-1529) y sabe el precio del bien al que renuncia; lo recuerda a lo largo de todo su parlamento (“*sin mediar el casamiento*” v. 1531, “*sin tener/ el bien de ser su mujer/ y que fuera mi marido*” vv. 1537-1539, “*más a Apeles por marido/ que a Alejandro por amante*” vv. 1550-1551). El invencible amor ha superado su voluntad; de esta batalla, sale sacrificado su honor, lo que mezcla su contento de “*algún dolor*” (v. 1555).

La Campaspe de *La mayor hazaña* es un personaje más complejo que el de *Las Grandezas*. El escritor no se conforma con presentarla como un objeto (de placer estético o de amor), instrumento de un intercambio entre hombres. Le da la palabra, y la muestra poniendo en balance su pasión y su honor. Como en (casi) todos los enfermos de amor, el sentimiento acaba “*primando la voluntad y la pasión sobre la razón y el juicio*”<sup>55</sup>.

Entonces, ¿por qué se escenifica este conflicto en Campaspe? Por una parte, se establece un

---

55 Pablo LUQUE PINILLA, “El amor como enfermedad y el amor sexual en *La Celestina*”. [en ligne].

contraste entre los dos personajes femeninos de la comedia: ambas mujeres son bellas y enamoradas, pero la joven y humilde Campaspe es honrada, mientras que la esposa del rey está dispuesta a todas las vilezas para gozar de los favores del rey. Las virtudes de Campaspe hacen más ardua una eventual renuncia a sus encantos. Se ejemplifica también la universalidad del antagonismo amor-honor, en sus variantes femeninas y masculinas, y por ende la extrema dificultad de librarse del dominio de Cupido. Por fin, se crea un paralelismo en el cuadrilátero amoroso entre los amantes despechados, a un lado, que se rinden sin bregar, y al otro, los enamorados que intentan salvaguardar su honor.

## 2.2 – Alejandro: amar o combatir

En efecto, Alejandro experimenta un conflicto inmediatamente después del encuentro. Está abrazando a su amada (*“dadme aquestos brazos”* v. 602), cuando sale al tablado Hércules. Se crea un contraste visual entre el hermoso rey y su arco, parecido a un Cupido, y el salvaje Hércules *“con una masa en la mano y una camisa, sangrienta a puñaladas, en otra”* (didascalia). El hijo de Zeus empieza estableciendo una filiación entre sí mismo y Alejandro (*“valiente sucesor/ de mi bélico origen”* vv. 614-615), y en seguida intenta avergonzarlo. Le presenta por un lado el poder (el *“laurel altivo”* v. 619, *“el cetro que el mundo rige”* v. 619) y el deber de justicia (*“tu padre/ que justa venganza pide”* vv. 622-623), y por otro, el carácter irrisorio del poder al que se rinde (*“unos hermosos ojuelos”* v. 624). Mediante una serie de imperativos (*“Mira”* vv. 625 y 630, *“advierte”* v. 632, *“deja”* v. 648, *“viste”* v. 649), y proponiéndose como modelo (*“como yo”* v.644, *“como a mí”* v. 646), ordena al joven rey que abandone el amor (*“los tiernos abrazos”* v. 648) y privilegie la guerra (*“el lustroso acero”* v. 649). Al mismo tiempo, le da una lección de política. Cuando muere un soberano, las naciones sometidas aspiran a recobrar su independencia (*“todo el mundo compite/ en quién primero el laurel/ de la cabeza te quita”* vv. 633-635). Hércules reprocha a Alejandro su primera decisión como monarca, mostrarse clemente y parlamentar (*“no pienses que han de valerte/ de tu clemencia apacible/(...)/ aquellos vasallos viles”* vv. 650-653). Todo el parlamento del héroe utiliza el campo léxico del poder y de la violencia, y de manera sorprendente se acaba con la fórmula *“Queda en paz”*, y el consejo de recordar lo que se debe a sí mismo: *“Procura ser/ lo que has de ser”* (vv. 658-659). El destino de Alejandro es de ser *“segundo Alcides”* (v. 657), y su libertad consiste en cumplirlo.

Hércules se dirige a Alejandro como un padre a su hijo: le riñe, le da consejos prácticos, le indica la buena manera de conducir su vida. La elección de la figura de Hércules se justifica quizás por varios motivos: para Plutarco, Alejandro es un descendiente de Héacles (*“Alejandro era por*

*parte de padre Heraclida*<sup>56</sup>); es también un héroe muy conocido de los espectadores, que el rey Alfonso X, en la *Estoria de Espanna*, considera como el fundador mítico de la monarquía española<sup>57</sup>. Su intervención – recurso teatral para dar a ver un conflicto interno – enardece el furor guerrero de Alejandro, que promete “*espanto*” y “*llanto*” a la traidora ciudad (vv. 674 y 676).

Pero no olvida el amor; y cuando reaparece Campaspe, le expone su dilema: “*Aquí me llama Amor, y en esta parte/(...)/ me mira airado el furibundo Marte*” (vv. 704-706). Piensa encontrar la solución; su grandeza le permitirá conciliar valor y amor (“*Pero bien podré yo tener, si quiero,/ valor y amor*” vv. 707-708). E incluso el amor incrementará su ardor (“*pues le daré con más rigor castigo/ por haberme privado de tus ojos*” vv. 719-720). Entre Cupido y Marte, Alejandro aun no quiere elegir.

El otro personaje que censura el amor es Efestión. Como en la Historia y en *Las Grandezas*, es el amigo más querido (“*Noble Efestión, valiente/ milagro de mi amistad*” vv. 1632-1633). Pero el dramaturgo lo ha envejecido: tiene gota y no puede participar en la batalla contra Darío; pertenece a la generación del padre, y desde el principio, se otorga el papel de consejero (“*Yo señor, como viejo, os aconsejo*” v. 49). En un encuentro con Parmenión (vv. 1352-1388), manifiesta algunas inquietudes. Reconoce que el rey queda firme en la guerra, a pesar de “*estar de Campaspe enamorado*” (v. 1363), pero eso no cambia su concepción del amor: “*Que siempre el dios Cupido debilita*” (v. 1366). Se refiere a dos ejemplos. El primero es mitológico: Apolo y Venus sorprendidos por Vulcano. El segundo es bíblico: Sansón traicionado por Dalila<sup>58</sup>. Ambos episodios dieron lugar a numerosas representaciones. Se pueden evocar el lienzo del Tintoretto “*Venus, Vulcano y Marte*”, en el que Marte “*descuidado*”, se esconde debajo de la cama; o el “*Sansón y Dalila*” de Rubens, donde el magnífico héroe, dormido en el regazo de la mujer, se deja cortar el pelo por un sirviente. Estas referencias anuncian la secuencia siguiente de tema pictórico: Apeles está retratando a Alejandro “*armado y con la espada en la mano feroz*” (didascalia), espectáculo que atemoriza a los embajadores griegos, y también al persa Epitridates (“*¡Por el sol, que pone miedo!*” v. 1449). Alejandro no muestra, pues, ninguna debilidad.

Y sin embargo, el desasosiego de Efestión se muda en enfado cuando lo encuentra despidiéndose tiernamente de Campaspe. Como Hércules, interrumpe el abrazo de los amantes. Para animar el ardor bélico de Alejandro, y condenar su abandono a los encantos de la dama, Efestión utiliza en abundancia el léxico de la grandeza y de la guerra, y varios recursos retóricos: las interrogaciones liminares (“*¿Cuando...?*” vv. 1558 y 1600), la ironía (“*Gentiles armas, por Dios*” v.

---

56 **PLUTARCO**, *Vidas paralelas*. Tomo V. Alejandro Magno (II). [en ligne].

57 **Alfredo VIVO TRASANCOS**, “Tras las huellas de Hércules. *Estoria de Espanna*, la torre de Crunna y el pórtico de la Gloria”. [en ligne].

58 **Jueces**, 16. [en ligne].

1612), las oposiciones (pedernal/ternezas vv. 1601-1602, gentiles/sangrientos vv. 1612-1613), a veces reforzadas por el quiasmo (“*mas la fama universal/ es más hermosa, y más bello/ un ejército marcial*” vv. 1606-1608). El mancebo acepta los reproches del hombre mayor y querido, y sólo pide alguna indulgencia (“*no me culpéis, que, en efecto,/ bien sabréis lo que es amar*” vv. 1634-1635).

La presencia al lado de Alejandro del consejero subraya otra vez la juventud del rey, que aparece verdaderamente enamorado. A lo largo del acto II, expresa su sentimiento a Campaspe con palabras cariñosas (“*Campaspe del alma mía*” v. 1076), ensalza su hermosura, y se preocupa por su estado de ánimo (“*Triste parece que estás*” v. 1089, “*Di la causa de tu pena*” v. 1100). La firmeza de su amor lo distingue del Alejandro de *Las Grandezas*. Pero hasta el momento, no da ningún indicio de querer renunciar a la guerra, y conserva todos los rasgos del monarca ideal. Su valor al combate es extraordinario (relatos de batalla de Timóclea vv. 820-877, y de Efestión vv. 1857-2000); es generoso con sus amigos (reparto de mercedes de la primera escena vv. 1-80), y también con sus enemigos (premia a la valiente Timóclea vv. 1016-1023, y perdona la vida a Darío vv. 2009-2025); es leal (rechaza aprovecharse de la traición de Felicia vv. 1929-1955); ama las artes (“*Tu pincel precio, Apeles soberano*” v. 84); se preocupa por su fama (como en *Las grandezas*, llora porque no dispone de ningún “*Homero historiador*” vv. 1111-1135). Hasta que descubra la pasión de Apeles, parece que sea capaz, todo a la vez, de amar y conquistar el mundo.

### **III – LA MAYOR HAZAÑA**

Pero el rey se enfrenta a un dilema en cuanto se entera de esta loca pasión (vv. 2425-2596); y no lo resuelve hasta los últimos sesenta versos (vv. 2990-3049). Entretanto libra una dolorosa batalla contra sí mismo, escenificada a través de un monólogo (vv. 2597-2698) y de tres diálogos mantenidos con Efestión (vv. 2515-2516), con Felicia (vv. 2699-2745), y con Campaspe (vv. 2746-2813).

#### **1 – La revelación**

Avisado por Felicia, Alejandro presencia los últimos instantes de la escena del retrato y se queda mudo. Puede sorprender al espectador que no acometa contra Apeles para castigar su osadía. Al contrario, se conforma con observar y expresar en apartes sus tumultuosos sentimientos. El arrebató de celos es brevísimo (“*¿Qué es esto? ¡de celos muero!*” v. 2441), e inmediatamente reprimido por ser incompatible con su grandeza. El monarca nació “*con insignias/ de león soberbio*” vv. 450-451), pareciéndose a Hércules que vestía la piel del león de Nemea vencido.

Alejandro ajusta su conducta a la del noble animal, símbolo de realeza: “*Quiero imitar al león/ pues estos celos resisto/ que huye de quien no la ha visto/ por valiente inclinación*” (vv. 2457-2460). Otra vez, se niega a valerse de una traición. Además, domina los sentimientos propios para fijarse en los ajenos: se regocija de la fidelidad de Campaspe (“*¡Bien ha pagado mi amor/ Campaspe!*” vv. 2465-2466) y se apiada del temor de su estimado pintor (“*Como sin vida ha quedado/ mi Apeles*” vv. 2469-2470). Y en seguida surge la idea de regalársela (“*Dársela quiero*” v. 2470). De manera espontánea, sin que nadie se la sugiera, acude a su mente la opción más generosa; pero no se le escapa el sufrimiento que conllevaría (“*Mas ¡ay de mí! que ya muero/ sólo de haberlo pensado*” vv. 2471-2472).

Durante la escena siguiente, el rey se queda al paño, escuchando. El pintor sufre un acceso de locura. Atemorizado, se dirige a Bufo como si fuera Alejandro (“*Perdone, tu majestad*” v. 2477), y luego proyecta en él sus propios sentimientos (“*Yo diré/ al rey que por ella mueres*” vv. 2489-2490). El cobarde criado manda a Campaspe al diablo (“*¡Mejor el diablo se la lleve!*” v. 2492) y considera la muerte de su dueño mucho más aceptable que la propia (“*Aun eso, señor, parece/ que se puede tolerar*” vv. 2504-2505). Sus reacciones dan un tono gracioso al diálogo, y atenúan el dramatismo de la enajenación de Apeles, que lo lleva a desear la muerte (“*Quiero que cese/ hoy mi amor, locura y vida*” vv. 2498-2499).

## **2 – El dilema**

Salen Bufo y Apeles y el rey, solo en el tablado, empieza un largo monólogo. El dramaturgo da fuerza y vida a la batalla personificando los valores en presencia. Alejandro indica la puesta en escena imaginaria: el rey se halla al centro, con Amor y Honor a cada lado. La palabra se reparte entre los tres. Honor se expresa una única vez en la parte central del debate (vv. 2547-2572), precedido y seguido de dos intervenciones de Amor (vv. 2519-2542 y 2574-2593); Alejandro abre y cierra el debate, y intercala unos comentarios.

Las razones de Amor toman la forma de dos interrogaciones. La primera cuestiona la oportunidad del don, teniendo en cuenta la pasión que une Alejandro a Campaspe. El amor del primero se describe con metáforas guerreras (“*el imperio que más quieres*” v. 2524, “*gloria/ triunfos, coronas, laureles*” vv. 2526-2527), y el de la segunda con imágenes procediendo de la naturaleza (“*más que a las aguas los peces/ más que al cielo las estrellas*” vv. 2530-2531). Las dos preguntas siguientes, de forma iterativa (“*¿Quieres...?*” v. 2535, “*¿Y consentirás...?*” v. 2539), exponen las consecuencias de la cesión para Campaspe: al pasar de los brazos de un rey a los de un pintor, bajaría en la escala social, abandonando gloria y riquezas (“*triunfos, cetros y coronas*” v.

2531, “*el eminente palacio*” v. 2540), por la humildad y la pobreza (“*colores y pinceles*” v. 2536, “*miserio y triste albergue*” v. 2542).

Alejandro, convencido, concluye con un oximorón: “*Tiene razón el amor*” (v. 2543). En una pregunta, de construcción bimembre y antitética, se rinde a la imposibilidad de perjudicar a su amada: “*¿En que pecho caber puede/ que le dé yo tantos males/ a quien me dio tantos bienes?*” (vv. 2444-2445).

Interviene Honor para abrir los ojos del enamorado (“*no te ciegues*” v. 2549), y recordar que sola la fama puede ser inmortal. Su argumento es único y de corte estoico: el hombre más poderoso es el que es dueño de sí mismo. Lo expresa en forma afirmativa (“*Si estás promulgando y dices/ que inmortal fama pretende*” vv. 2551-2552) y en forma negativa, como una reducción al absurdo (“*Si no quieres ser famoso*” v. 2563). Al igual que Hércules utiliza imperativos (“*mira, piensa, advierte*” v. 2568). Para lograr la fama anhelada, se ha de cumplir la mayor hazaña que es “*a sí mismo vencerse*” (v. 2572).

Al razonamiento árido y al imperativo categórico de Honor, Amor vuelve a oponer una serie de provocativas y lancinantes interrogaciones (“*¿Tú has de sufrir...?*” vv. 2576, 2587, 2593, “*¿Tú has de consentir...?*” v. 2581), e imágenes del goce del pintor, destinadas a despertar los celos del rey. Este, incapaz de aguantar más tiempo tal tortura (“*Amor, no me mates*” v. 2594), le corta la palabra y pide ayuda (“*¡Júpiter santa, valedme!*” vv. 2596).

Quien acude para socorrerlo no es el dios, sino Efestión, que se sorprende de la tristeza de Alejandro después de una gran victoria. Este le confiesa su doble condición de vencedor y vencido: victorioso contra los persas, queda sujeto al amor. La primera reacción de Efestión es de incompreensión; el viejo general desprecia amor y lo expresa reduciéndolo a “*eso*” (“*¿Pues eso le da cuidado*” v. 2617, “*¿Eso tan grande tristeza?*” v. 2619). “*Eso*” es una mujer, o sea nada, comparado con “*ese valor*” de Alejandro con que empieza y acaba la frase siguiente (vv. 2620-2624). Pero frente al dolor del rey (“*un fuego, una frenesí*” v. 2630), no basta el menosprecio, y Efestión desarrolla largamente el argumento de honor, que le ha proporcionado el mismo Alejandro. Articula su parlamento alrededor del verbo vencer, utilizando todo su ingenio para demostrar al monarca la necesidad de cumplir aquella “*hazaña milagrosa*” (v. 2647): “*no es nada lo que has vencido/ si no te vences a ti*” (vv. 2655-2656) y “*¿no harás más, pregunto yo/ en vencer al que venció/ todo lo que tu venciste?*” (vv. 2664-2666). Con todo, al final, vuelve a su idea inicial: la sumisión de Alejandro a una mujer sería inconveniente (“*que no es bien que a una mujer/ esté Alejandro rendido*” vv. 2675-2676). El consejero ha persuadido al rey, pero este sigue sufriendo (“*¡Muero/ de tristeza y aflicción!*” vv. 2679-2680) y vacilando (“*Espera*” vv. 2682, 2698).

La secuencia siguiente resalta este dolor. El rey y Felicia se hallan juntos en el tablado, pero lamentan su suerte en apartes, casi sin oír al otro. La confusión de Alejandro es tan grande que expone su problema a la reina, la persona menos indicada para ayudarlo. En realidad, poco importa, el rey debate consigo mismo, formulando preguntas y respuestas (“¿Es razón...? v. 2732, “Dirás que...” v. 2737). El rey sabe lo que quiere (“y viva honor, pues codicia/ éste solo mi opinión” vv. 2742-274). Pero le duele la perspectiva de maltratar a Campaspe (“¿A mi Campaspe querida/ he de tratar de esta suerte?” vv. 2722-2723).

Entonces, la llegada de Campaspe y su emotivo alegato podrían consagrar la victoria final de Amor. Ablandado por las penas de su amada, Alejandro le promete ser suyo (“No quiero más gloria ya/ que tu hermosura divina” vv. 2806-2807). Sólo el “No sé” que pronuncia en aparte (v. 2811) introduce una duda sobre la firmeza de su decisión.

Este segmento central del acto III, que interrumpe la acción para escenificar el dilema de Alejandro, se acaba sobre un último abrazo entre los amantes, y el trastorno de Apeles que pasa en unos instantes de la suma felicidad a la desesperación.

### **3 – La resolución**

Para el desenlace, Alejandro aparece rodeado de casi todos los protagonistas de la comedia, los de las “guerras de Marte” (v. 2614), y los de las guerras de Amor.

El epílogo de los conflictos bélicos es un como eco de la primera escena. Al acceder al trono, Alejandro quiere manifestar su liberalidad (“haceros quiero/ merced” vv. 26-27), y nombra Efestión y Clito a altos cargos. El joven monarca anhela conquistar el mundo para distribuir riquezas (“Todo el mundo sólo quisiera/ para daros a todos” vv. 37-38). Realiza su proyecto al final de la obra (“Hoy vasallos, quiero hacer/ mercedes con franca mano” vv. 2870-2871). Entretanto, se ha convertido en un gran rey, admirado por su valor, al mando de un rico y extendido imperio; el tiempo ha llegado de mostrar a todos sus larguezas. Advierte a sus vasallos: “no me pediréis/ tanto como os quiero dar” (vv. 2889-2890). Y reparte entre ellos tanto dinero que no saben si maravillarse de su generosidad (“¡Bravo dar!” v. 2898) o escandalizarse de su exceso (“¡Detente, señor!” v. 2896, “De tu largueza me espanto” v. 2905). Pero Alejandro considera que eso no es suficiente para conferirle fama eterna, único bien al que aspira (“no quiero del mundo/ más que fama” vv. 2878-2879), y realiza una mayor grandeza: libera a los reyes prisioneros y restituye su reino a Darío. Este entiende el sentido del acto, y se compromete a divulgarlo (“y tu fama esclarecida/ desde hoy más pregonaré” vv. 2912-2913). El escritor, para enfatizar la grandeza

de Alejandro, no duda en apartarse de la Historia; privilegia la lógica de su personaje en detrimento de la realidad de los hechos. Muestra a un Alejandro en la cima de su gloria, alabado por sus súbditos, y acompañado por su amada (“*A ti Campaspe te doy/(...)/ daré todo lo que soy*” vv. 2926-2929). La llegada de Apeles, único protagonista ausente de esta escena de felicidad general, viene a romper el encanto.

Irrumpe bruscamente al tablado, perseguido por Bufo que intenta detenerlo (“*¡Detente, señor! ¡Espera!*” v. 2930). Se lanza a los pies del rey, pide la muerte, y expone sus razones. Por un lado, la tiene merecida (“*soy traidor*” v. 2936), y por otro, la desea (“*esta vida/ que inmortal muerte me causa*” vv. 2938-2939). El pintor, cada vez más acalorado, desarrolla estos dos aspectos. En un principio, conserva algunas reticencias: se niega a concretar su traición (“*y más que el morir sintiera/ gran señor, el declararla*” vv. 2944-2945), e invoca la existencia de circunstancias atenuantes (“*aunque es verdad que disculpan/ mi delito muchas causas*” vv. 2946-2947). Es consciente, sin embargo, de la gravedad de sus yerros (“*por ser contra vuestra alteza/ cualquiera disculpa es vana*” vv. 2948-2949) – se acuerda quizás el público que, en el *Infierno* de Dante, los traidores a su señor son los mayores pecadores. Sólo el temor de un terrible castigo lo disuadió del suicidio (“*ya me hubiera a mí mismo/ quitado, señor, el alma*” vv. 2950-2951). Evoca la ira de Júpiter pero sin duda, más que a la cultura clásica, se refiere a la prohibición católica del suicidio. Y su descripción del castigo mezcla imágenes antiguas y cristianas: temió que el barquero Caronte, encargado de conducir las almas al otro lado del río Aqueronte, le “*arreatara la barca*” (v. 2957); menciona también las “*horribles tormentos*” y “*penetrantes llamas*” (vv. 2954-2955), heredades de las representaciones infernales del Medievo y del Renacimiento. Vuelve luego sobre su vida de sufrimiento (“*ansias*”, “*desdichas*”, vv. 2961 y 2964), que convierte su existencia en una muerte de cada instante: “*una vez vengo a morir/ para que no muera tantas*” vv. 2966-2967). La culpa, el dolor y el leitmotiv de la muerte se entrelazan, haciendo crecer su exaltación. A partir del verso 2970, implora (“*No excuse*” v. 2970, “*Acabe*” v. 2986, “*saque*” v. 2987, “*divida*” v. 2988), y adopta un estilo acumulativo que yuxtapone las enumeraciones: “*deidades del cielo santo/ del sol, la luna, y las claras/ estrellas*” (vv. 2972-2974), “*los dioses/ Venus, Palas y Diana*” (vv. 2974-2975), “*la vida/ el ser, la riqueza, el alma,/ el imperio*” (vv. 2982-2984). Enfebrecido, desvela sin saberlo la naturaleza de su traición (en la mención de Venus y de “*la prenda*” que quiso robar a su rey, vv. 2978-2979). Concluye sobre la imagen violenta de su propia decapitación.

Apeles enajenado pronuncia un discurso algo confuso, en el que se confiesa a medias, se acusa y trata de disculparse, pide castigo (“*justa venganza*” v. 2943) y piedad (“*piedad será darme muerte*” v. 2968). De esta confesión tardía, motivada no por el remordimiento, sino por la

imposibilidad de gozar de las caricias de Campaspe, se desprende sobretodo la autocompasión del pintor, que se complace en la exposición de sus tormentos y de su inminente suplicio.

Alejandro lo ha escuchado sin interrumpirlo y, en cuanto toma la palabra, entiende el espectador que asiste al postrero giro de la comedia. El rey regalará Campaspe a Apeles (“*ésta ha de ser de Alejandro/ la más celebrada hazaña*” vv. 2992-2993); pero quedan más enigmáticas las “razones” que lo han convencido. Podría tratarse de la fuerza del amor del pintor; o de la sinceridad de su arrepentimiento; o tal vez, el espectáculo de la locura causada por la pasión le ha demostrado que esa victoria sería la más celebrada, por ser la más difícil.

En *Las Grandezas*, el rey ofrece su amada a un amigo, para honrarlo y lucir su liberalidad; el Alejandro de *La mayor Hazaña* la cede a un hombre que en absoluto la merece. El monarca lo sabe y lo subraya: “*Bien la muerte merecía*” (v. 2994). Apeles se ha revelado ingrato (“*con ingratitudes tantas*” v. 2997), lo ha ofendido (“*con ofensa tan clara*” v. 2999), ha cometido contra su rey un acto delictivo (“*el delito es grande*” v. 3002). Por otra parte, el conjunto de la comedia ha recalcado la fuerza y firmeza del amor de Alejandro. El espectador no duda que, dando a Campaspe, se esté arrancando el alma, y dé “*fin/ a todas [sus] esperanzas*” (v. 3008-3009). Por eso, bien puede recordar sus victoria pasadas, “*que merecen lauro y palma*” (v. 3023): la toma de Tebas, la sumisión de los griegos, la conquista de Persia y la restitución de su reino al rey derrotado. El don de Campaspe las supera todas (“*Pero como ésta ninguna*” v. 3024).

Según decía Efestión, la “*suerte de un capitán/(..)/ consiste en una victoria/ que allí sus dichas están*” (vv. 20607-2610). Entonces Alejandro habría de ser absolutamente feliz. Y no obstante, su tristeza es el sentimiento que domina en la secuencia. Empieza su parlamento con un lamento (¡*Ay, Apeles!* v. 2990): un amigo lo ha traicionado, tuvo que luchar contra sí mismo (“*yo la tengo bien dudada*” v. 3005), el deseo de fama le impone el abandono de su dicha (“*todo con ella se acaba*” v. 3014). Ante Campaspe que se somete a su decisión, aceptando actuar según su “*gusto*”, Alejandro rectifica: “*Mi disgusto/ dirás mejor*” (vv. 3030-3031). La última imagen de Alejandro es la de un héroe desgraciado (“*¿Hay desgracia/ más notable que la mía?*” vv. 3031-3032). El joven y fogoso rey que creía poder tenerlo todo (fama y amor), ha madurado; ha aprendido que la consecución de un bien anhelado implica la necesidad de renunciar. Su victoria es un sacrificio que le ofrece fama duradera y lo hace entrar en la edad adulta.

Por eso, a pesar de la melancolía que genera la pérdida, la comedia tiene un final feliz. Se han superado los conflictos engendrados por Amor, y la situación vuelve al equilibrio. Campaspe recupera el honor que su pasión ponía en peligro; Alejandro ha acatado el consejo de Hércules (“*Procura ser/ lo que has de ser*” vv. 659-660) y realizado las predicciones de los “*sacros*

*agoreros*". De forma convencional, todo termina con dos bodas (Campaspe-Apeles y Pirene-Bufo), un prosaico refrán ("*Mujer sin dote, señor,/ es como pan sin vianda*" vv. 3040-3041) que vale para las dos parejas, y la alabanza final a cargo del gracioso. ("*Y aquí se acaba/ del invencible Alejandro/ la más valerosa hazaña*" vv. 3048-3049).

Aunque protagonista de una comedia centrada en una intriga amorosa, más que en gloriosas victorias militares, el Alejandro de *La mayor hazaña* aparece quizás más "grande" que el héroe de *Las grandezas*. Perdidamente enamorado, el don de su amada tiene una dimensión ética. Fiel a la interpretación de Plinio, el dramaturgo muestra a un monarca que, a duras penas, se vence a sí mismo, no para lograr una victoria más, sino para cumplir libremente con su destino.

### Tercera parte : *DARLO TODO Y NO DAR NADA*

*Darlo todo y no dar nada* es una comedia palaciega que se estrenó en diciembre de 1651, en Madrid, para la celebración de la “fiesta de los años, del parto y de la mejoría” de Mariana de Austria, segunda esposa de Felipe IV. Se representó de nuevo en Viena, en 1668, con ocasión del cumpleaños de la reina. Se publicó por primera vez en 1657, en la *Octava parte de Comedias nuevas escogidas de los mejores ingenios de España*<sup>59</sup>.

Tal como *Las grandezas* y *La mayor Hazaña*, escenifica la anécdota del don de Campaspe. Algunas características, no obstante, la distinguen a primera vista de las obras precedentes. Llama la atención la ausencia del nombre del rey en su título. El dramaturgo elige en su lugar una paradoja, en la que *darlo todo* equivale a *no dar nada*. Así la referencia a la famosa liberalidad del rey, ilustrada sobremanera por la cesión de su amada, se ve aniquilada. “*Et il en ressort que cette générosité ou abnégation si souvent vantée, se trouve réduite à rien*”<sup>60</sup>. Por otra parte, el ambiente festivo de la comedia en la que abundan las canciones, contrasta con el tono histórico y épico de *Las Grandezas* y en menor medida, de *La mayor Hazaña*.

En efecto, para dar mayor relieve a las relaciones interpersonales, Calderón sitúa la intriga en un momento y un lugar apartados de los combates: unos “*campos amenos/ a vista de Atenas*” (vv. 9-10), durante la pausa invernal entre dos campañas militares (“*en estas montañas, donde [el ejército]/ ha de alojarse este invierno*” vv. 104-105). Lejos del furor del mundo, el amor desencadena una serie de conflictos que, por no ser bélicos, tampoco excluyen la violencia. Atenas es también “*patria de ciencias e ingenios*” (v. 11), un lugar idóneo para cotejar ideas y visiones del mundo. El viejo filósofo Diógenes y el gran Alejandro debaten para determinar quién, de los dos, es más dueño del mundo.

La obra se abre sobre las aclamaciones al gran Alejandro, vencedor del rey persa (“*¡El gran Alejandro viva!/ ¡Viva el gran príncipe nuestro!*” vv. 1-2 y 609-610). La primera secuencia, de tono gracioso, pone en presencia Diógenes y el soldado Chichón. El mísero filósofo se burla del aspecto físico del rey. Plutarco lo describe como un hermoso joven de tez blanca, con dos particularidades que supo figurar Lisipo: “*una ligera inclinación del cuello hacia el lado izquierdo*” y una “*flexibilidad de los ojos*”, que procuraron imitar sus sucesores y amigos.<sup>61</sup> Ni *Las grandezas*, ni *La mayor hazaña* las mencionan; sólo se alaba su belleza. Al contrario, Diógenes y Chichón exageran en sentido peyorativo los rasgos referidos por Plutarco: “*es grande/ la fealdad que tiene en [los*

59 Erik COENEN, “Sobre el texto de *Darlo todo y no dar nada* y la transmisión textual de las comedias de Calderón”, dans *Criticón* 102, 2008, pp. 195-209.

60 Françoise GILBERT, “Protagonisme et rabaissement d'Alexandre le Grand dans Calderón et Cicognini”.

61 PLUTARCO, *Vidas paralelas*, TOMO V, capítulo IV. [en ligne],

*ojos]/ mayormente encarnizado/ y lagrimoso el izquierdo,/ sobre cuyo hombro derriba/ la cabeza”* (vv. 137-142); el soldado les quita importancia, distinguiendo los defectos del cuerpo de los del alma, pero para el filósofo, su incapacidad a enmendarlos prueba “*que es todo su poder/ caduco y perecedero”* (vv. 149-150). Entrega un mensaje a Chichón: ha de decir al monarca que huye al monte para no verlo y que, por despreciar los bienes materiales, es más dueño del mundo que él. Salen entonces al tablado Alejandro y un sacerdote, para protagonizar el famoso episodio histórico-leyendario del nudo gordiano. Al final de la escena, Chichón relata su encuentro con Diógenes, y Alejandro decide ir a visitarle. Mas la llegada de Efestión, trayendo un pliego de la reina de Chipre, posterga la visita, e inicia la secuencia de los tres retratos. Alejandro elige el lienzo de Apeles, que lo pintó de medio perfil, dejando en la oscuridad su defecto. Y para dejar testimonio de la debida manera de hablar a un rey, lo nombra su pintor de cámara.

Al concluir este primer momento, se ha introducido un elemento nuevo en la figura del invicto Alejandro, su “*aspecto horroroso”* (v. 144). Quedan por otra parte establecidas las relaciones entre los protagonistas masculinos de la comedia: Alejandro desea medirse con el filósofo; Apeles, colmado de mercedes, está al servicio del rey. En este contexto va a plantearse el conflicto amoroso entre el rey y su pintor, cuyo desenlace precisará de la intervención del filósofo. Como para las comedias precedentes, se tratará de discernir qué imagen de Alejandro Magno se dibuja a través de esta tercera versión de la anécdota de Plinio.

## **I – ENCUENTROS AMOROSOS**

### ***1 – Apeles y la mujer perseguida***

Decepcionado por las obligaciones y el escaso provecho de la vida de soldado, Chichón vuelve al servicio de su antiguo dueño Apeles, y ambos se dirigen donde Alejandro, para ponerse a su servicio. El criado recalca la ambigüedad de la nueva posición del pintor, que es a la vez “*el pintor más rico de su estado”* (v. 650), y “*de Alejandro criado”* (v. 647). Lo está avisando de las dificultades del oficio (“*es religión bien estrecha”* v. 677), cuando los hombres se detienen para escuchar una canción procediendo de la quinta de las prisioneras. Para aplacar sus penas, las damas hacen música, y han elegido una canción en armonía con su estado de ánimo: la de Cenobia, reina de Palmira, derrotada y apresada en Roma por el emperador Aureliano. La introducción de la temática amorosa se indica por un cambio de lugar (el umbral de la quinta), y de ambiente sonoro. A los “*estruendos marciales”* (v. 22) de los vencedores, sucede la añoranza de las vencidas, expresada en el estribillo (“*¡Ay de aquella que vive/ en campos extranjeros sola y triste!*” vv. 705-706, 719-

720, 732-733). La música suscita en el artista reflexiones sobre el parentesco entre las artes (*“la simpatía/(...)/ que tienen con la pintura/ la música y la poesía”* vv. 695-698), y también sentimientos contradictorios: placer estético (*“Oye y calla”* v. 714), y compasión (*“Ni yo las quisiera oír”* v. 726). A esos acentos melancólicos, como en eco, se suma el lamento de una mujer (*“¡Ay triste!”* v. 733), inmediatamente seguido de repetidos gritos de soldados (*“¡Prendedla o muere!”* vv. 734 y 737). La violencia soldadesca irrumpe en el ámbito femenino (*“Aquesto es otro cantar”* v. 736). Apeles ve a la mujer antes que el público, que la descubre a través de su descripción: mujer varonil relacionada con el monte y el combate (*“montaraz mujer”* v. 740, *“defendiéndose valiente”* v. 742), y mujer en peligro (*“en su sangre teñida”* v. 741). Este espectáculo provoca un movimiento del pintor hacia dentro - impulso para prestarle auxilio - en seguida detenido por Chichón (*“¡Detente!”* v. 745). Entonces sale bruscamente Campaspe *“cayendo”* (didascalía). Esta rápida sucesión de movimientos marca el inicio de una escena de combate. La confusión propia de la acción se traduce por los desplazamientos de los cuerpos, y por la simultaneidad de varios diálogos muy vivos. Se entremezclan las amenazas de los soldados (*“Muera quien (...)/ ampara una delincuente”* vv. 781-782), los desafíos de Apeles (*“Que es prenderla ni matarla”* v. 770), sus ordenes a Chichón (*“Ponte Chichón a mi lado”* v. 779), las negativas y comentarios del criado (*“En mí no”* v. 769, *“Marimacha es la señora”* v. 788). En medio de esta agitación ocurre el flechazo. A pesar del poco favorecedor traje de *“cazadora rústica”* (didascalía), la hermosura de la mujer deslumbra al pintor (*“a no desmentirlo el traje/ te tuviera por Faetonte”* vv. 756-757). La comparación con el imprudente hijo de Helios es doblemente motivada por el tema de la caída (*“despeñado ultraje”* v. 755), y por su relación con la luz, evocada en la amplia metáfora : *“pues te traes la luz tras ti/ de toda esa azul esfera”* (vv. 758-759). Tal vez el artista se acuerda de alguna de las varias representaciones de la caída de Faetón; se puede pensar en el lienzo muy luminoso y dramático de Rubens. Por otra parte, la luz es la materia prima del trabajo pictórico: Apeles juega con el claroscuro para pintar a Alejandro; escoge el lugar mejor iluminado para retratar a Campaspe (*“Sentaos aquí enfrente/ para que a la mejor luz/ el primero rasgo empiece”* vv. 2517-2519). En un instante, se ha convertido, para el pintor, en algo tan esencial como la luz del sol (*“vive porque ella no muera”* v. 760). Ambos protagonistas luchan con coraje: Apeles arremete contra los soldados, Campaspe se niega a huir (*“no he de dejarte”* v. 786). Y todo acaba como ha empezado, por un lamento (*“¡Ay de mí!”* v. 790), lanzado esta vez por un Apeles herido, quizás de muerte.

Las burlas y pruebas de cobardía del gracioso salpican esta escena de combate, en la que viene a insertarse el encuentro amoroso. Su contexto resalta la sensibilidad del pintor (a la hermosura y a las penas ajenas), y su carácter caballeresco: poner *“en mujer las manos”* (v. 749) es

una villanía, e impedirle una causa legítima para arriesgar la vida.

## 2 – *Dos bellas y un rey*

### 2.1 – *La intervención de Estatira*

A la voz de Apeles se sustituye una voz femenina, la de Estatira. En contra de las prevenciones de sus compañeras, sale de la quinta y, al igual que el pintor, reprende a los soldados (“¿Contra una mujer, cobardes?” v. 795). Les intima una serie de órdenes (“No digáis” v. 798, “retirad” v. 799, “dejad” v. 804) y les impone silencio (“que no ha de osar/ nadie a hablar ni a respirar/ donde estuviera yo” vv. 811-813). Aunque prisionera, sigue siendo una princesa y usa de su autoridad para resguardar a la pareja. Conserva esta misma postura orgullosa ante Alejandro, quejándose de la osadía de sus soldados, consecuencia de su propio desdén (“no/ quiso hablarnos, quiso vernos” vv. 838-839). Reconoce su estatuto de presa de guerra; pero sus reveses de fortuna no han cambiado su ser (“no por eso había/ yo de dejar de ser yo” vv. 862-863), incluso si el cautiverio ha de ser definitivo, por una promesa de Alejandro (“aunque a Júpiter juró/ que libres no nos vería” vv. 856-857). Estatira reprocha al rey su negativa a visitarlas, no como una descortesía, sino como una falta de consideración por su rango. Su argumentación se refiere a la ley (“la sagrada inmunidad/ de la guerra” vv. 828-829, “la ley de la prisión” v. 851); y según estas leyes, las princesas han de ser tratadas con el “decoro” (v. 826), el “respeto” (v. 836), la “estimación” (v. 852) que merecen, “conforme a la ilustre y clara/ real sangre” suya (vv. 832-833).

Tras haber recordado al rey sus deberes respecto a las cautivas, Estatira explica lo sucedido. Interpreta la escena que presenció en clave de amor caballeresco: vio a un hombre sacrificándose para impedir el rapto de una mujer (“robársela pretendían/ sin duda” vv. 878-879). Poco le importa que fuera su dama o su esposa, ya que se portó según las normas del amor cortés que imponen al caballero cumplir proezas por amor a su dama. Estatira manifiesta su lástima (“infeliz v. 869, “acosado” v. 882) y su admiración (“cumplir con su fama” v. 874), por el joven que cayó, “herido o muerto” (v. 888) a sus pies; y por eso trató de defenderlo (“aun defendiéndole yo” v. 887). En su breve relato de una escena de capa y espada, la princesa expresa su concepción de un amor noble, ofreciendo en ejemplo la hazaña del pintor.

A pesar de su escaso entusiasmo por hablar con las prisioneras (“Ya hablarlas es cosa forzosa” v. 815), Alejandro acepta responder a las recriminaciones de Estatira.

En lo que se refiere al tratamiento que Alejandro Magno reservó a la familia de Darío, tanto Arriano como Plutarco, afirman que fue muy digno. Por una parte, las mujeres conservaron “su

*estatus y un séquito acorde con su sangre real*”<sup>62</sup>. Por otra parte, pudieron vivir “*como si estuvieran, no en un campamento enemigo, sino guardadas en puros y santos templos de vírgenes*”<sup>63</sup>. Las prisioneras de la comedia parecen disfrutar de aquel buen trato. Rodeadas de su séquito (“*consigo tienen/ las beldades soberanas/ de tantas damas persianas*” vv. 687-689), las infantas viven en un lugar apartado que Estatira considera sagrado (“*profanar (...)/ el respeto a estos umbrales*” vv. 835-836, “*el noble sagrado*” v. 885). En cuanto a las reticencias del rey a visitarlas, Plutarco la atribuye a “*la honestidad de su moderación y contienda*”<sup>64</sup>. A pesar de su gran hermosura, pasaba delante de ellas como si de estatuas se tratara y nunca las tocó, porque tenía “*por más digno de un rey dominarse a sí mismo, que vencer a los enemigos*”<sup>65</sup>. En *Las grandezas*, Lope interpreta la conducta del rey en el mismo sentido: se niega a verlas “*porque no sabe vencer/ quien no vence su deseo*” (vv. 2621-2623).

Por su parte, el Alejandro de *Darlo todo* no invoca ninguna lucha interna, de corte ético, sino su sensibilidad a los llantos femeniles. Lejos de encerrarse en una honesta reserva, utiliza sus habilidades retóricas para complacer a Estatira. Encadenada las hipérbolas para calificar su extrema sensibilidad (“*vivo temblando/ más a una mujer llorando/ que a un ejército venciendo*” vv. 907-909), la magnitud del sacrificio que significa su privación de libertad (“*noble indicio/ fue del mayor sacrificio/ que hacer pude*” vv. 911-913), y por fin la estima en que tiene a las infantas (“*aun de una esclava vuestra/ valiera precio mayor*” vv. 916-917). Al final de la escena, ostenta su cortesía, condensando sus argumentos en una ingeniosa fórmula bímembre : “*a sentir, si tu sintieses, / ni a llorar, si tu llorases*” (vv. 1238-1239).

## 2.2 – *El alegato de Campaspe*

Tras el intercambio entre el rey y la princesa, le toca a la cazadora responder a las acusaciones de los soldados (“*por haber dado a/ Teágenes la muerte*” vv. 936-937). Lo hace en un largo monólogo, presentándose a sí misma (vv. 941-1041), antes de contar los hechos (vv. 1042-2019).

La bella empieza pidiendo severidad por su falta “*heroicamente amable*” (v. 969). Esta fórmula, asociada al epitafio que solicita (“*Aquí yace/ quien osó morir valiente/ porque osó vivir constante*” vv. 973-975), yuxtapone otra vez valores masculinos (heroísmo) y femeninos (amor y constancia). A la afirmación orgullosa de su valor, añade, como Estatira, la de su noble ascendencia (la “*griega matrona*” Timoclea v. 977, y su “*ilustre esposo*” v. 980). Al enviudar, su madre se retiró

62 **Flavio ARRIANO**, *Anábasis de Alejandro*. Capítulo XX. [en ligne].

63 **PLUTARCO**, *Vidas paralelas*, TOMO V, capítulo XXI. [en ligne].

64 *Idem*

65 *Idem*

en los montes, donde creció Campaspe, alejada de toda vida mundana (sin ver “*ni más políticas gentes/ ni más pobladas ciudades/ que estos riscos*” vv. 990-992). Pero de esta vida aislada, no se avergüenza. Resalta la belleza de la naturaleza donde se unen el cielo y la tierra (“*verde pedazo de cielo*” v. 986), su absoluta libertad (“*pirata de la selva*”, “*bandolera del aire*” vv. 996-997), y su talento de cazadora. En las soledades, ella también es reina, “*reina/ de las fieras y las aves*” (v. 998-999). Por eso su madre la nombró Campaspe, “*como quien dice, campestre/ deidad de uno y otro margen*” (vv. 1004-1005). Este autorretrato convoca la imagen de Diana, deidad de la caza y de los animales salvajes. Comparte también con la diosa su castidad (“*ignoré de Flora y Venus*” v. 1044), su ausencia de inclinación por el amor (amor “*me suena como ruidoso*” v. 1049), y quizá su fiereza: Diana no tuvo piedad del pastor Acteón que la vio desnuda<sup>66</sup>, Campaspe mató a un hombre para preservar su honor.

Después de este preludio, Campaspe emprende el relato pormenorizado de sus desdichas. Manifiesta todo su desprecio por los soldados que invadieron sus tierras, y trataron de robarle corderos (“*desmandada tropa*” v. 1054, “*infames*” v. 1055, “*vilmente*” v. 1065). Al principio de la obra, llega el ejército cubierto de gloria, pero los militares se convierten en ladrones en tiempos de paz. Y el cortés capitán que acude para atajar la contienda, no vale más que sus hombres. Aprovechándose de la tranquilidad confiada de la dama, arrullada por la música de la naturaleza (“*bien templados compases/(...)/ de las copas de los sauces*” vv. 1099-1101), se introduce a escondidas en su jardín, rompiendo la armonía (“*sentí ruido*” v. 1102). Tras un momento de suspenso, el capitán pronuncia esas palabras de amor que tanto desagradan a la mujer (la oposición *ruidoso-suave* vv. 1048-1049, se duplica en *lisonja-ultraje* vv. 1130-1131). El cortejo origina una riña: alternan los intentos de contacto físico del capitán (“*la mano me echó*” v. 1144, “*a mi mano/ la mano echó*” vv. 1162-1163), y los gestos de defensa armada de la mujer (“*veloz la espada volví*” v. 1140, “*me hallé su espada en la mano*” v. 1150). La fuerte conmoción que provocó la irrupción del hombre se traduce de varios modos en la narración de Campaspe: la turbación inicial (“*Túrbome no conocido*” v. 1106, “*conocido me turbó*” v. 1110) que le quita el habla; las exclamaciones afligidas (“*¡Ay de mí!*” v. 1118, “*¡oh, aquí el aliento me falta!*” v. 1145); las incertidumbres sobre lo sucedido (“*dictada de no se quién*” v. 1148, “*sin saber quién la saque*” v. 1151). Tal vez por eso no afirma que lo mató; lo constata por el cambio de color de las flores: “*la esmeralda de las flores/ tiño de su rojo esmalte*” (vv. 1166-1167). Con el grito de Teágenes que alerta a los soldados (“*Muerto soy*” v. 1168), el ritmo se acelera aún más; la desesperada fuga se evoca visualmente mediante una serie de verbos de movimientos (*abren, embisten, salen / me puse en fuga, lidio, corro, cayendo, vine* vv. 1171-1181). Al final de su emotivo alegato, la mujer se arrodilla ante Alejandro, pidiendo la muerte

66 OVIDIO, *Metamorfosis*, III, 138-152. [en ligne].

“*humilde te pido/ (...) / que acabes, señor, conmigo*” vv. 1202-1212).

La historia de Campaspe recuerda la de Timoclea en *La mayor hazaña* (vv. 891-991). La tebana tuvo también que aguantar las violencias de la tropa, y mató a un capitán que la forzó. Para vengar su honor agraviado, lo arrojó en un pozo, y acabó con él echándole piedras. Plutarco cuenta el episodio presentando a Timoclea como una “*persona respetable y animosa*” que suscitó la admiración del rey: “*Admirado, pues, Alejandro de su respuesta y de lo que había ejecutado, la dejó en libertad ella y sus hijos*”<sup>67</sup>. El dramaturgo establece un vínculo explícito con esta referencia, dando el nombre de la tebana a la madre de Campaspe, y al capitán el nombre de su hermano Teágenes.

Así, la figura de Campaspe une rasgos de la virgen y fiera Diana, y de la honrada y valerosa Timoclea. Quizás por situarse la acción en Atenas, “*patria de ciencia e ingenios*” (v. 11), la “*montaraz belleza*” (v. 1349) manifiesta también preocupaciones de orden filosófico. Desconfía del lenguaje y prefiere las verdades “*desnudas/ que vestidas*” (vv. 1062-1063). En una metáfora floral, expresa su rechazo a la hipocresía (“*las astucias de las flores/ las acechanzas del áspid*” vv. 1090-1091). Expone también su concepción de la justicia. Juzgar implica considerar quién es el acusado, además de su delito (“*hay/ delitos menos culpables/ en unos sujetos que otros*” vv. 1032-1034). Campaspe invoca, sin duda, circunstancias atenuantes en relación con su personalidad (“*sujeto/ tan fiero y tan intratable*” vv. 1030-1031). Quizá se refiere también a la noción de “justicia de conciencia”: un individuo puede oponerse a una ley injusta<sup>68</sup>. Los soldados que invaden la alquería son unos representantes del rey y de su ley; pero la pervierten y defenderse contra ellos es legítimo. De ahí que, aunque sea “*de dos vidas/ deudora*” (vv. 1188-1189), no se sienta igualmente culpable de ambas: la muerte del capitán es motivo de orgullo (el “*blasón de la primera*” v. 1196), la del joven es un “*desastre*” (v. 1197).

El hermoso parlamento expone los rasgos esenciales de la identidad teatral de Campaspe. No es ni una concubina, ni una dama. La orfandad que comparte con la Campaspe de *La mayor hazaña* no la convierte en una doncella desamparada, sino en una mujer varonil, orgullosa de su independencia. Destacan su ignorancia de los usos sociales y del amor, pero también su valor y sus capacidades reflexivas.

El alegato de la bella no ha dejado a Alejandro insensible. Antes de perdonar su delito, el monarca le confiesa que ha encontrado el camino de su corazón (“*mi inclinación*”, “*me obligas*”, “*me agrades*” vv. 1224-1226). A Efestión confirma que se siente turbado (“*mucho temo/ llanto y valor de Campaspe*” vv. 1250-1251). Demuestra así una inconstancia que no se imputa

---

67 **PLUTARCO**, *Vidas paralelas*, TOMO V, capítulo XII. [en ligne].

68 **Maria Caterina VALDES POZUECO**, *El mundo jurídico de Calderón y su sentido de la justicia humana*. [en ligne].

generalmente al héroe: según dice Plutarco, no conoció a ninguna mujer antes de casarse, fuera de Barsina, la viuda del general Mennón<sup>69</sup>. Durante la primera parte de la jornada, Alejandro se afirmaba perdidamente enamorado de la reina de Chipre (“*desde que vi su retrato/ de amor vivo y de amor muerto/ quedé a su vista*” vv. 437-439), y se regocijaba de la aceptación de su propuesta matrimonial (“*Los brazos toma en albricias*” v. 435). Sin embargo, no tarda en olvidarse de su novia: tras haber cortejado a la princesa, se prende de la cazadora. Luciendo otra vez su agudeza, expresa en dos fórmulas en quiasmo la asociación antitética que lo ha seducido (“*si me obligues porque lloras/ o porque matas me agrades*” vv. 1224-1225, y la petición “*o no mates ya que llores/ o no llores ya que mates*” vv. 1246-1247).

Al final del primer acto, en un ambiente conflictivo y de reproches, el sentimiento amoroso se ha apoderado de cuatro protagonistas. El tradicional triángulo amoroso Alejandro-Campaspe-Apeles se ha instalado en circunstancias desacostumbradas. El encuentro entre Apeles y la bella es el primero cronológicamente, y no tiene ningún vínculo con su oficio de pintor; Apeles demuestra sus habilidades militares y su valor, librando a la dama del acoso de los soldados. Su generosa entrega es el origen de un amor compartido, perceptible en la preocupación de Campaspe por la “*tragedia de aquel joven*” (v. 1284). El rey interviene luego, elemento tercero en la relación. A esta nueva configuración del triángulo, se suma Estatira. Experimenta el temor propio del nacimiento de la pasión, y lo expresa con las mismas palabras que Alejandro: “*Mucho temo,/(...) ver,/ a Alejandro tan afable*” (vv. 1273). Esta similaridad constituye un indicio de su idéntica condición de amantes no correspondidos.

## II – DECLARACIONES

Al principio de la segunda jornada aparece el rey, desposeído de su libre albedrío por su pasión (“*el albedrío/ no tiene por donde pueda/ escapar*” vv. 1358-1360). En un ámbito militar (por la presencia de soldados en el tablado), busca una estrategia para conquistarla. Como amigo, Efestión censura a medias palabras su fogosidad y inconstancia (“*¿Tanto la primera vista,/ de una montaraz belleza,/ y más cuando Rojana/ dicen que embarcada queda,/ pudo rendirte?*” vv. 1348-1352); como subordinado, acepta servirle de informador, cortejando a Nise (“*y disponer/ que nos sirva de tercera*” vv. 1346-1347); y como estratega, le propone visitar a Estatira en la quinta donde se aloja Campaspe (“*pues con verla/ veras con ella a Campaspe*” vv. 1365-1366). Alejandro necesita consejos para iniciar su relación amorosa.

---

69 PLUTARCO, *Vidas paralelas*, TOMO V, capítulo XXI. [en ligne].

El gracioso encuentro con el refunfuñón filósofo, delante de su cueva, lo distraen un momento de estas preocupaciones. Pero tras haber acordado una apuesta con Diógenes – el primero que necesitará del otro se dará por vencido – Alejandro retoma el hilo de su obsesión: se junta a la caza de las infantas, encomendándose a Cupido (“*Amor,/ guía mis plantas*” vv. 1617-1618).

El segundo segmento del acto es el de las declaraciones de amor, más o menos acertadas, alternando las focalizaciones sobre las dos parejas. Se acaba con el reencuentro de los dos rivales.

### **1 – El accidente de caza**

La caza es una oportunidad para Campaspe de alejarse de la quinta, que designa con el oximorón “*prisión voluntaria*” (v. 1670). Ha aceptado la hospitalidad de Estatira para librarse de las agresiones varoniles; pero padece como un dolor físico la presencia constante de testigos, que le impide desahogarse (“*no me dejan respirar*” v. 1678), y exacerba su sufrimiento (“*¡Ay de aquélla/ que siente, sintiendo/ que el sentir se sienta!*” vv. 1673-1675). Allí en la soledad del monte, encuentra un lugar donde sincerarse, como lo anhelaba desde el final del primer acto (“*Oh, ¡qué de cosas, fortuna,/ llevo que comunicarte!*” vv. 1280-1281). Su aflicción se enraíza en una doble inquietud. Creyendo que murió el joven en su defensa, la atormentan dudas sobre su responsabilidad (“*decidme (...)/ si tuve yo culpa*” vv. 1688-1690). Y si fue desgracia y no culpa suya, ¿por qué la persigue su imagen? No sabe nombrarla (“*¿qué idea,/ qué aprehensión, qué fantasía, qué ilusión, que sombra es está?*” vv. 1692-1695); y la sucesión preguntas que dirige a la naturaleza dicen su dificultad a desentrañar sus sentimientos (vv. 1676-1699). Mas el espectador intuye que si trae “*tan vivas las señas*” del joven (v. 1703), es que se ha enamorado.

De repente, gritos pidiendo desesperadamente ayuda interrumpen sus cavilaciones. Estatira describe, en pasado y en presente, la “*tragedia*” (v. 1707) que está ocurriendo: las cuerdas que ataban los perros se han enredado entre los pies del caballo del rey; este está a punto de caer y de ser desgarrado por una tigre. Su relato es preciso en su cronología, mostrando el encadenamiento de los hechos (“*antes/ que*” v. 1728-1729, “*apenas/ cuando*” vv. 1731-1732, “*a tiempo/ que*” vv. 1736-1737), y lleno de una emoción jadeante. Resalta la ferocidad de la bestia (“*nunca trae ociosas/ ni garras, ni presas*” vv. 1724-1725), la rapidez de la acción (en los verbos de movimientos y los encabalgamientos), la confusión (“*se enlazan y enredan*” v. 1741, “*alborotado*” v. 1742), la impotencia del rey (en las negaciones: “*sin que el freno le corrija/ ni le gobierne la rienda*” vv. 1744-1745) y la inminencia de la catástrofe (en el gerundio: “*llevándole (...)/ a dar con el bruto*” vv. 1746-1748).

Alejandro se ha lanzado a la caza, guiado por el solo deseo, ciego (“*el arco en ella/ pues*

cazadora es, y en mí, /pues que voy ciego, la venda” vv. 1621-1623). Lo que se ofrece al público es el espectáculo de un desencadenamiento de fuerzas animales: tigre, bruto y perros tienen el protagonismo y desbordan las capacidades de control del rey. Si las bestias son otro nombre de las pasiones, el rey aparece incapaz de domarlas y condenado a implorar “¡Piedad!” (vv. 1707 y 1714).

Campaspe corta la palabra a la princesa y, con el mismo impulso caballeresco que Apeles, se precipita a socorrer al rey (“*primero que él peligre/ sabré peligrar yo*” vv. 1750-1751). La segunda parte de la narración de Estatira cuenta el feliz desenlace del accidente recalcando, como en contraste, el valor y el dominio sobre sí mismo de la cazadora: su intervención es rápida (“*Veloz entre las dos lides*” v. 1758), precisa (su flecha llega al corazón de la fiera), y decidida (corta “*la enredada lid*” entre los pies del caballo vv. 1775-1776). Así la tragedia se resuelve - de forma algo irrisoria - en “*fácil caída*” entre sus brazos (vv. 1780-1781). Además de tener una función diegética (los acontecimientos se desarrollan dentro), el final del parlamento de la princesa es un monólogo interior que revela la fuerza de su amor. Pide a Júpiter la salvación del rey, confesando que está rendida (“*Que aunque es mi enemigo/(...)/ de su vida el alma es la prisionera*” vv. 1554-1557). Y su imaginación confunde la saeta emplumada que hiere la fiera, con la flecha y las alas de Cupido (“*¿Quién creyera,/ viviendo con alas/ el corazón, que ella/ le dé al corazón/ alas con que muere?*” vv. 1769-1773). Esta es la única declaración de amor de Estatira; a lo largo de la obra, mantiene su pasión secreta.

El monarca no sale engrandecido del episodio. La salida al tablado de los dos protagonistas ofrece la imagen invertida del rey “*cayendo*” y de la mujer armada “*con un cuchillo de monte en la mano*” (didascalia). Lo percibe Efestión que se avergüenza de que “*a vistas de tantos/ [lo] socorra y favorezca/ una mujer*” (vv. 1810-1812). Pero Alejandro no se siente ofendido. No interpreta la desventura como consecuencia de su torpeza, sino como castigo por haber cortado el nudo gordiano (“*El nudo rompí gordiano/ cuya osadía violenta/ me dispuso a lo fatal/ del agüero*” vv. 1820-1823). Declara su amor a Campaspe, formulando cuatro interrogaciones destinadas a afirmar su esencia divina (“*¿Quién pudiera,/ sino tu deidad*” v. 1791-1792, “*¿No bastaba altiva/(...)/ para que no tenga/ retirada el albedrío?*” vv. 1794-1798, “*¿quién sino el sol/ venciera una estrella?*” vv. 1818-1819, “*¿Quién duda que es deidad, quien/ le quita al hado las fuerzas?*” vv. 1826-1827). Enalteciendo a la dama, se engrandece a sí mismo: desafió el hado y lo venció. Y para agradecerle su divina ayuda, le promete colgar un retrato suyo en el templo. La montaraz mujer reacciona en conformidad con su carácter. Reacia a la lisonja, responde a los halagos del rey mandándolo a descansar (“*En que os vais a vuestra tienda/ a repararos*” vv. 1843-1844), como si de un enfermo se tratara. Y su rudeza, subrayada en el diálogo con las infantas (“*ruda hija*” v. 1868, “*tu rudeza*” v. 1873), le impide desvanecerse del regalo del rey. Ignorante de lo que es un retrato, no entiende el

honor, o la prueba de amor, que significa.

Este primer intento de Alejandro para seducir a Campaspe resulta claramente fallido. Por un lado, el accidente degrada simbólicamente su figura. Por otro, su declaración de amor resalta sobre todo su soberbia y su egocentrismo, que le vedan una comprensión de los sentimientos ajenos.

## **2 – El pintor y la cazadora en el monte**

La proeza que acaba de cumplir y los agradecimientos del rey son hechos poco relevantes para Campaspe (“*lo que ha sucedido sea*” v. 1915); constituyen una mera paréntesis. Y en cuanto puede de nuevo disfrutar de la soledad, retoma su monólogo donde lo había dejado, volviendo sobre su única preocupación: ¿qué es esta sombra que la persigue y la turba? La fuerza de su obsesión, característica de la enfermedad de amor, se marca en la ausencia de tregua en su cuidado (“*sin que el claro día/ ni la noche negra/ o la luz alumbre/ o el sueño venza*” vv. 1924-1927), el léxico del sufrimiento (“*me cuesta*” v. 1919, “*quejas*” v. 1929, “*aflige*” v. 1930, “*me desvela*” v. 1931), y el diálogo imaginario que emprende con el joven (“*Permite infelice joven*” v. 1936). Le pide permiso para descansar en el “*intrincado seno*” (v. 1947) de su patria, el monte. Usando otra vez de un oximorón (“*vivo un cadáver*”), describe a la vez su estado de ánimo (la ausencia la priva de vida), y su identificación con él, asimilando el sueño a la muerte (“*no te hago ofensa/ que son muerte y sueño/ una cosa mesma*” vv. 1941-1943).

Mientras está durmiendo, sale Apeles. Apenas restablecido de sus heridas, curadas en secreto en “*la humilde miseria/ de un cuerpo de guardia*” (vv. 1959-1960), la busca en el monte. Desesperado, vaga en un mundo que su ausencia deja sin sentido (“*sin guía, sin rumbo,/ sin norte, ni estrella*” vv. 1968-1969). El reencuentro entre los dos amantes da lugar a una emotiva escena de tema amoroso. El dramaturgo escenifica la correspondencia de sus almas gemelas a través de dos monólogos en eco, que acaban juntándose en diálogo ecolálico cuando Campaspe, hablando en sueño, parece contestar a las angustiadas preguntas de Apeles. En el monte, espacio de libertad, ambos apostrofan a la Fortuna (vv. 1652 y 1948) y confían sus penas, con las mismas palabras (“*buscando mis ansias, buscando mis penas*” vv. 1680-1681; “*tantas/ desdichas y penas*” vv. 1952-1953) y los mismos lamentos (“*¡Ay de mí!*” vv. 1655 y 1974). Convocan a la naturaleza – los cuatro elementos y todos los seres vivientes, animales y plantas – como testigo de sus tormentos, y de ella esperan respuestas (“*decidme*” vv. 1688 y 1978). Cuando Apeles despierta a Campaspe, la confusión invade a los dos personajes. Apeles cree soñar despierto: “*¿cómo es posible que, siendo/ ella que está durmiendo/ sea yo el que estoy soñando?*” (vv. 2017-2019); y Campaspe huye: estaba hablando en sueño con él, defendiéndose de la culpabilidad de su muerte (“*No me des muerte, pues*

*no/ no tuve la culpa yo*” vv. 2037-2038), y cree que su sueño la sigue persiguiendo a la luz del día (“*pasando a la luz del día/ las negras sombras del sueño*”). A la incredulidad de la dama (“*¿no eres sombra?*” v. 2052; “*¿estás en vida?*” v. 2053, “*¿No te mataron?*” v. 2054), sucede la alegría (“*¿Quién te pudiera decir/ lo que en albricias te diera/ de las nuevas que me das?*” vv. 2068-2070). Apeles le responde con una declaración llena de agudeza, multiplicando las preguntas para tratar de averiguar sus sentimientos. La dama, cautelosa con las palabras, se niega a declararse (“*No quiero/ declararme, joven, más*” vv. 2072), pero manifiesta su amor en un aparte (“*Hablad, alma, vos*” v. 2085) y citándolo (“*Hasta otra alba*” v. 2089).

Esta secuencia pone de relieve el amor entre la cazadora y el pintor. Sirve de punto de referencia para contrastar la belleza del amor compartido con su caricatura, en las fallidas tentativas de declaración de Alejandro. Por otro lado, la indisolubilidad del vínculo entre luz y noche, sueño y vigilia, vida y muerte – expresada en múltiples antítesis – proyecta una sombra premonitoria sobre la felicidad de los amantes.

Al separarse los enamorados, vuelven a encontrarse los protagonistas masculinos. Esta breve escena marca un giro: se juntan las dos intrigas que se han desarrollado en paralelo.

Chichón es el primero en divisar a Apeles. Mantienen un divertido diálogo, prelude al encuentro dramáticamente determinante entre el rey y su pintor. Para responder a las justificadas acusaciones de traición, el criado cuenta, o quizá mima, una vivísima escena de capa y espada, donde el empedernido cobarde desempeña el papel de héroe. Así justifica mintiendo su conducta, al tiempo que se burla de la hazaña de su dueño.

Llega Alejandro; se regocija de que vuelva su pintor cuando más lo necesita, y le encarga el retrato de una mujer. Lo avisa de la hermosura del modelo, descrito con la convencional metáfora colorada “*entre rosas y jazmines/ azucenas y claveles*” (vv. 2212-2213). Sobre todo, formula dos exigencias. La copia ha de ser fiel, y tiene que reflejar su amor (“*píntame a mí su hermosura/ y píntala a ella mi amor*” (vv. 2224-2225). Pide al pintor que utilice su arte para declarar su llama a la dama. Apeles se muestra seguro de sí mismo: promete producir un trampantajo tan perfecto que creará Alejandro que “*echarla puede la mano/ entre el cuadro y el matiz*” (vv. 2196-2197).

La secuencia introduce el motivo tradicional del retrato de Campaspe. Por otra parte, pone por primera vez en presencia a los dos rivales. Ambos lo ignoran todavía; pero el espectador, en posición de omnisciencia, sabe que el encargo desvelará el conflicto; se genera una espera sobre las reacciones de los amantes.

### III – CONFLICTOS

#### 1 – *El retrato*

Esta expectativa se alarga, desde la llegada de Efestión y Apeles a la quinta (v. 2238), hasta la salida de Campaspe (v. 2470). Durante este preámbulo, Apeles aparece “*alegre/ feliz, contento y ufano*” (vv. 2303-2304). Como pintor, goza de la confianza y de la estima de su rey; como amante, tiene la perspectiva de una cita con su dama. Así se resalta el contraste con su inminente desdicha.

Ir a la quinta significa para él volver al lugar del flechazo. Este recuerdo se marca por una duplicación de la situación del primer acto: los hombres se detienen para escuchar una canción (*canción de Nise*); y otra vez, inspira a Apeles un comentario sobre la afinidad entre los artes (“*son muy parientes/ música, pintura y poesía*” vv. 2262-2263). Al encontrar a Estatira, Apeles se equivoca, pensando que se trata de la mujer a retratar. Alaba su belleza, y se contradice: había asegurado a Alejandro que la tarea sería fácil (“*Muy poco haré en eso yo*” v. 2174), y afirma al contrario que “*pintarse no se pueden/ las perfectas hermosuras*” (vv. 2311-2312). En el contexto, esta aseveración, bastante difundida<sup>70</sup>, parece corresponder más al registro del cumplido que de la reflexión pictórica. Así lo entiende la princesa (“*Cortesano sois, pintor*” v. 2328). Desengaña a Apeles, sin revelar la identidad del modelo. De su breve parlamento, se desprende su dominio de sí mismo. Así como tiene la fuerza de callar su amor por Alejandro, tiene la de contener sus celos. A pesar de la envidia que siente (“*eso es verme/ obligada a no mostrar la envidia*” vv. 2343-2345), reconoce la superioridad de la belleza de su rival; y se emplea en resaltarla para la cesión de pintura (“*yo haré que en breve/ venga a veros más airosa/ y más prendida que suele*” vv. 2339-2341).

Y en efecto, sale al tablado una mujer despojada de su traje de cazadora y “*vestida de gala*” (didascalía), indicio quizá, de su nuevo estatuto de amada del rey. En un primer momento (vv. 2470-2550), por la presencia de Chichón y Efestión, los protagonistas se expresan en apartes o a medias palabras. Experimentan la misma sorpresa (“*¿No es está (...)/ en la pendencia y el monte?*” vv. 2471-2472, “*¿El del monte y de la pendencia/(...) no es éste?*” vv. 2478-2479); y como Apeles, Campaspe se equivoca, pensando que Efestión es el pintor. Pero esta correspondencia entre los amantes, característica de sus dos primeros encuentros, desaparece pronto; y a lo largo de la secuencia, sus discursos disuenan. El pintor entiende en seguida la situación. Se lamenta (“*¡ay de mí infelice!*” v. 2470), y trata de compartir con Campaspe su desesperación ante su pérdida ineluctable (repeticiones del verbo perder vv. 2484, 2487, 2495, “*es forzoso*” v. 2485, “*ya no es*

---

70 **Pacheco**: “*los rostros hermosos son más dificultosos de retratar, coño enseña la experiencia*”, cité par **Rina WALTHAUS**, “Pintar en palabras. *Ekphrasis* y retrato en algunas obras calderonianas”. [en ligne].

posible” v. 2501). La cazadora no comprende una palabra de su encubierto parlamento, y expresa su desconcierto en un aparte (“¿Qué hago yo aquí, para que él/ desde allí les represente/ a otros mi imagen?” vv. 2522-2524)

Cuando se hallan solos, Apeles emprende con esmero su trabajo y se explaya. La *canción de Irene* acompaña su diálogo. La emperatriz de Bizancio era famosa tan por su hermosura como por su crueldad: mandó cortar la lengua o cegar a sus enemigos, incluso a su propio hijo. La letra de la canción subraya la beldad de Campaspe (sus cejas como arcos triunfales vv. 2606, “sus ojos preciados” v. 2620, sus mejillas de “púrpura y nieve” v. 2643, sus labios donde “van los jazmines/ con los claveles” vv. 2664-2665); el léxico de la guerra y de la muerte dice también el sufrimiento del amor imposible (“las ruinas/ de los que vence” vv. 2608-2609, “traigo mi muerte” v. 2623, “pleito” v. 2640, “rigores” v. 2663, “dar muerte a todos” v. 2686). El personaje de Irene remite también a la centralidad de la función del retrato, ya que la reina, en contra de los iconoclastas, restableció el culto a las imágenes.

Apeles revela a Campaspe el amor del rey, e intenta mostrarle que su oficio de pintor acrecienta su dolor. Por una parte, el rey le ha mandado ser el emisario de su pasión (“le hace/ instrumento de que llegue/ a su noticia” vv. 2654-2656); por otra parte, al estudiar el rostro de Campaspe para pintarlo, lo encuentra cada vez más perfecto, y añora más su pérdida (“cuán bella, oh Campaspe, eres/ ya dos veces a mis ojos/ porque te pierda dos veces!” vv. 2675-2677). Por eso maldice su habilidad “traidoramente noble” (v. 2658), “arroja los pinceles” (didascalía), y los compara a “áspides” (v. 2666). El cuidado que pone en elegir los más delicados matices, convierte los colores de las flores en el “mortal veneno” (v. 2669) de los celos. Pero si se rebela contra su arte, en ningún momento contempla la posibilidad de traicionar a su rey. Empieza el diálogo recordando sus deberes: “cumpliendo de pintor/ y de criado las leyes” (vv. 2551-2552) - en este momento experimenta que “es religión bien estrecha” (v. 677) - ; y lo concluye de la misma manera: “dueño de mi dueño eres” (v. 2729).

Durante la escena, Campaste interviene poco, y esencialmente bajo el modo interrogativo. Ignorante de Venus y del arte, no entiende el vínculo entre el lienzo y el amor. Apeles le explica la doble función del retrato: expresión de la pasión (“que viva a sus ojos vayas/ con el alma que te ofrece” vv. 2584-2585), y sustituto de la amada (“Mentir las horas de ausente” v. 2605). Pero la mujer queda dubitativa, hasta que descubra su imagen pintada. Su estupefacción (“¿Qué es lo que miro? ¿Es por dicha/ lienzo o cristal transparente” vv. 2688-2689) informa sobre la pericia del pintor, en absoluto entorpecida por su amor; ha perfectamente ejecutado el encargo del rey (“[una mujer] has de retratar/ con tal alma, que el hablar/ la falte, por no querer” vv. 2183-2185). En cuanto a Campaspe, la perfección de la reproducción la priva del uso de la palabra (“al mirarle la

voz/ en el labio se suspende” vv. 2694-2695); y vive, como en el monte, un instante de confusión durante el cual no consigue distinguir la apariencia de la realidad (“¿Soy yo aquella o soy yo yo?” v. 2698). Esta última revelación engendra tanta admiración como enojo. Apeles ejerce un “*arte divino*” (v. 2709), que puede duplicar la realidad. Entonces, ¿cómo puede pretender amarla y enajenar este otro sí mismo? (“*tan bajamente le empleas,/ que para otro dueño engendres/ la copia de lo que dices/ que amas?*” vv. 2709-2713).

La escena se cierra sobre un vivo enfrentamiento entre dos puntos de vistas. En una sucesión de esticomitias, se oponen las palabras peyorativas de Campaspe y las defensas de Apeles. La intransigente y libre cazadora tacha de “*aveve/ vasallaje*” (vv. 2723-2724) lo que para Apeles es consecuencia forzosa (“*dura suerte*” v.2719) y funesta (“*desdicha fuerte*” v. 2717) de su lealtad (“*decente/ respeto*” v. 2721, “*obediencia*” v. 2722). Sus voces acaban uniéndose para confesar su común enfermedad de amor: “*Ira, rabia y muerte*” (v. 2725). Pero el respeto inquebrantable del pintor por su señor impone la ruptura.

Esta secuencia del retrato presenta una originalidad respecto a la anécdota de Plinio: la realización del lienzo no causa el amor del pintor; revela a los protagonistas los nexos que los unen a Alejandro y la imposibilidad del amor. La escena recalca la excelencia del pintor en su arte, y sobre todo su lealtad y fidelidad al monarca. Campaspe no lo entiende todavía, pero estas cualidades, tanto como el valor, son también propias de un noble caballero.

## 2 – *La locura de Apeles*

Al principio de la tercera jornada se aprende, a través del testimonio de Chichón, que Apeles se ha vuelto loco: no habla con nadie, vive retirado en las montañas, va desaliñado, echa gritos, llora y ríe sin motivo aparente, duerme y come poco. Nada en su comportamiento “*es cosa de juicio*” (v. 2763). Apeles presenta todos los síntomas de la *aegritudo amoris*: “*El enfermo de amor padece insomnio, falta de apetito, sufre crisis de llanto o de risa, suspira profundamente*”<sup>71</sup>. Se añaden el mutismo – característico de la melancolía – y el desaliño y aislamiento – señales de una vuelta al estado salvaje. Bienvenido Morros Mestres evoca una “*conducta típica del licantrópico, que suele buscar la soledad de los montes para vivir como un animal (...) y desahogarse gritando como un auténtico lobo*”<sup>72</sup>. Sea lo que fuere el nombre de la patología - “*hipo-con-dría*” o “*dría-con-hipo*”, se mofa Chichón (vv. 2786-2787) - los médicos no consiguen curar al enfermo.

71 **Pablo LUQUE PINILLA**, “El amor como enfermedad y el amor sexual en *La Celestina*, y la relación con otras formas de tratamiento del amor en la literatura medieval”. [en ligne].

72 **Bienvenido MORROS MESTRES**, “Sentido y fuentes de la canción de Bocángel en *La lira de las musas*”, p. 202. [en ligne].

Entonces, Alejandro se encuentra enfrentado a dos problemas. Al de su deseo obsesivo por Campaspe (“*no sé que diera, porque/ hallase el amor camino/ de reducirla a mi tienda*” vv. 2822-2824), se suma la locura de su estimado pintor (“*de mi imperio/ diera el medio por su alivio*” vv. 2774-2775). En ambos casos, incapaz de desenvolverse por sí mismo, el rey precisa de la ayuda de un tercero. Para dilucidar la causa de la enfermedad de Apeles, recurrirá a Diógenes (“*a los motivos/ de la filosofía*” vv. 2795.2796); y para remediar su insatisfacción amorosa, Efestión le proporciona una estratagema: fingiendo “*que llegó al campo/ de Teágenes un hijo,/ pidiendo justicia della*” (vv. 2826-2828), Campaspe habrá de presentarse a la tienda real. Postergando su decisión respecto a este punto, el rey se dedica primero al examen del enfermo.

Sabio y loco salen al tablado al mismo tiempo, expresando una idéntica perplejidad ante la inesperada citación del rey. Dirigiéndose primero a Diógenes, este reconoce que ha perdido su apuesta, ya que necesita de la ciencia antes que el filósofo de su poder. Para responder a su petición (“*quiero ver como haces juicio/ deste accidente*” vv. 2885-2886), Diógenes se vale de la ciencia de Aristóteles: el corazón del hombre, sede de la facultad de la sensación, es “*animal de pliegues*” (v. 2895) – explicación que deja suponer que Alejandro no recuerda las lecciones de su maestro - ; desdoblarse los pliegues permite examinar sus colores y hallar las emociones escondidas. El filósofo establece el dispositivo: “*Háblale tú, sin darte por entendido,/ porque no esté con cuidado*” (vv. 2908-2910). A lo largo del diálogo entre rey y pintor, Diógenes comunica sus descubrimientos: *melancólico humor* (v. 2934), *cólera e ira* (v. 2942), *nocivo veneno* (v. 2955), *hechizo* (v. 2963), *rabia* (v. 2969), *desesperación* (v. 2972); concluye a un “*desordenado amor*” (v. 2976), hipótesis confirmada por la presencia de celos (“*Ya lo confirman los celos*” v. 2962).

El dramaturgo trata con alguna sorna la actuación de los dos asociados en esta escena de diagnóstico. El presumido filósofo presenta una mera observación como un experimento científico (con teoría, dispositivo, confirmación de hipótesis); y el monarca se maravilla de la clarividencia del sabio, que sólo ha visto lo que él mismo tenía delante de los ojos (“*¡Oh, qué de cosas has visto/ en un instante!*” vv. 2983-2984). Además de ceguera, Alejandro padece cierta lentitud intelectual que le impide unificar la multiplicidad de los síntomas en una única patología, tan comúnmente conocida (“*Pues ¿quién/ sino amor*” vv. 2994-2995). Lo curioso es que el enfermo no se entere del diálogo entre el filósofo y el rey. Quizás su sordera es una manera de resaltar la intensidad de su dolor, que lo encierra en sí mismo. Destaca en su parlamento el apego por su sufrimiento. Quitarle el dolor sería crueldad: “*a faltarme él, imagino/ (...)/ que me faltara un amigo/ tan del alma que, sin él/ me diera la muerte a mí mismo*” (vv. 2971-2975). En las novelas de caballería, el enamorado sufre por su dama, y el mismo sufrimiento es fuente de gozo; a esta concepción se vincula Apeles: “*el que rendido padece/ cuanto más padece goza*” (vv. 2635-2636). Aparece también obnubilado

por la necesidad del silencio; de ésta se explica en el monólogo que mantiene tras la partida de Diógenes. Le carcomen el remordimiento y la vergüenza: “¿Cómo puedo ser yo ingrato,/ arrojándome atrevido/ a competir su amor” (vv. 3074-3076). Por un lado está el amor, y por otro los valores: respeto al monarca y gratitud por las mercedes recibidas (“sus beneficios” v. 3073, “la confianza” v. 3081, “su amor” v. 3082, “su cariño” v. 3086). Y preferiría morir antes que dar a conocer su infamia (“yo sabré/(...)/ darme la muerte, primero/ que nadie sepa que ha sido/ con las honras de Alejandro/ mi amor tan vil asesino” vv. 3062-3067). No se plantea un dilema ya que desde el principio ha elegido honor contra amor. Parece haberse resignado al dolor de la pérdida (“Pues ¿qué remedio?” v. 3091).

Pero, como durante el acto I, oye la voz de Campaspe perseguida (“Morir/ será mi menor peligro” vv. 3092-3092). El rey sale al tablado corriendo tras la bella, profiriendo lisonjas que ella se niega a escuchar. Al ver a Apeles, se detienen. En esta escena, se produce una inversión. Alejandro pretende declarar su amor a Campaspe; para este propósito, la presencia de Apeles lo molesta; lo aparta, mandándole que avise si viene gente. Mas el verdadero diálogo amoroso se instaura entre el pintor y la cazadora; y el inoportuno que se ha de alejar es Alejandro. De ahí, la doble tonalidad de la secuencia: emotiva por el reencuentro entre los amantes, y cómica por la absoluta incompreensión del rey y su renovado fracaso.

La vuelta a la armonía entre los enamorados se marca por sus apartes en eco. Experimentan la misma emoción al encontrarse (“¡Qué veo!”, “¡Qué miro! v. 3101), y el mismo sufrimiento (“¿Esto más, cielos impíos?”, “¿Esto más, hados cruëles?” vv. 3161-3162). Se entienden hablando a medias palabras (“Pues con dos sentidos habla,/ responderé en dos sentidos” vv. 3138-3139). Y de concierto (los dos “hablan bajo, apriesa y a hurto” didascalia), se aprovechan de las ausencias de Alejandro para retomar su diálogo, interrumpido a finales del acto II. Si empiezan riñendo (“Es lealtad”, “Es cobardía” v. 3194), el tono de su intercambio evoluciona hacia la concordia y la complicidad. Por segunda vez, Campaspe deja entre las manos del pintor el destino de su amor (“¿En qué quedamos?” vv. 2738 y 3298). Y él se mantiene firme: “En que leal determino/ que, siendo tú lo que pierdo,/ piensen todos que es el juicio” (vv. 3299-3301). Se confirma lo que el espectador intuía, por la cordura de Apeles en el diálogo y su astucia para apartar al rey: si su dolor es muy sincero, su locura, hasta ahora, está fingida. Con su acostumbrada discreción (“Aunque de tu amor me ofendo” v. 3302), Campaspe se rinde, reconociendo la nobleza del pintor (“quizá tu honor me obligo,/ viendo que, de puro noble” vv. 3303-3304). La escena se acaba sobre un tierno juego galante entre los amantes: Campaspe promete que sus ojos arderán lentos para proteger el escondite de su amante; Apeles se siente, al mirarlos, “de las estrellas vecino” (v. 3337).

Obviamente, Alejandro está mucho menos afortunado en su empresa de seducción. Bajo el

falso pretexto de la inminente llegada de las infantas, el pintor corta todas sus inspiraciones poéticas, y lo deja con la palabra en la boca; hasta que el rey se enoje y se niegue a hacerle caso, justo cuando están acercándose Estatira y Siroés. Tal vez con un deje de ironía, la cazadora defiende la cordura del pintor (“*No está tan loco, señor,/ como a ti te ha parecido*” vv. 3276-3277), antes de avisarle de que la corteja en balde (“*en mi no ha de haber mudanza*” v. 3286). Enajenado por este último intento fallido, Alejandro pondrá a ejecución la táctica propuesta por Efestión: “*pues no me vale el ruego/ ha de valerme el arbitrio*” (vv. 3926-3927).

### **3 – Violencia**

#### **3.1 – El arresto de Campaspe**

La escena consta de una rápida sucesión de micro-secuencias; los protagonistas salen y se van rápidamente, los diálogos son vivos, entrecortados de apartes y lamentos. Domina la agitación provocada por el súbito acceso de furia del pintor.

Desasosegada por el acoso del rey, Campaspe determina huir. Se despide de las infantas, explicando su propósito en un aparte, a Apeles escondido (“*Esto es hurtarme de Alejandro*” v. 3366). Pero el rey le coge la delantera, y llegan los soldados para prenderla. Otra vez, aunque sabiendo la pasión de Alejandro, Estatira sale en su defensa (“*Pues me veis/ y si no tratáis de iros...*” vv. 3392-3393). Es de notar la constancia de su solidaridad; nunca la princesa olvida quien es y, pese a sus celos, antepone siempre la lealtad al amor. Sólo desiste cuando se lo pide Campaspe. El breve parlamento de la cazadora tiene tres niveles de significación: tranquiliza a Estatira invocando su ausencia de culpabilidad (“*de mi delito/ la razón me pondrá a salvo*” vv. 3395-3396); en el aparte, expresa su preocupación por el pintor (“*La hora de irme no miro/ por no empeñarle otra vez*” vv. 3395-3396); y la prohibición de defenderla, aparentemente dirigida a las infantas, está en realidad destinada a Apeles (“*a cuantos me oyen pido*” v. 3399). Luciendo una seguridad que sin duda no siente, sigue a los soldados afirmando su libertad (“*yo fío/ que voy en mi libertad,/ pues voy yo misma conmigo*” vv. 3402-3404).

Pero el amante desoye su orden y sus palabras tranquilizadoras. Impulsado por la consciencia del peligro que la amenaza (“*peligro*” v. 3406, “*riesgo*” v. 3417), abandona su escondite, pronto sustituido en su posición de observador por Diógenes, que sigue tratando de profundizar sus averiguaciones. Estatira, leyendo en el rostro del pintor los signos de su amor (“*aunque al vivo la pintáis/ pintáis su amor más al vivo...*” vv. 3425-3426), intenta entender su desesperación (“*...tengo de saber qué es esto*” v. 3429), y detenerlo. En este momento, Apeles sufre un repentino síncope (“*¿Qué pasmo fue, qué letargo/ el que yerto, helado y frío/ os ha dejado?*” vv.

3343-3345). Esta parálisis, con pérdida de los sentidos (“*ni oigo, ni hablo, ni miro*” v. 3448), es el pródromo al estallido del furor. El arrebato toma la forma de un fuego interior que lo devora (“*¡Fuego, fuego, que me abraso,/ que me ahogo, que me aflijo!*” vv. 3451-3452), y en medio de lamentos, “*arroja los vestidos*” (didascalia). La sensación de catástrofe invade su mundo, que se derrumbe (“*todo el humano edificio*” v. 3456, “*ruinas*” v. 3480). Preso de una dolorosa rabia, pierde su capacidad de discurrir y sólo puede repetir su lamento, como un leitmotiv: “*Mas ¡ay! Que más que apague el llanto mío,/ el aire encenderá de mis suspiros*” (vv. 3458-3459, 3468-3467, 3484-3485, 3553-3554). Apeles y el Orlando de Ariosto atraviesan fases similares en su enfermedad de amor: la pesadumbre les conduce a refugiarse en la soledad de las selvas, hasta que los celos conviertan la melancolía en furia<sup>73</sup>.

Atemorizadas por la proximidad del loco, las damas huyen, seguidas por Chichón poco propenso a afrontar solo la ira de su dueño (“*que te ha de costar la vida,/ villano, el no haberla visto!*” vv. 3520-3521). Descubierta por el criado yéndose a buscar refuerzos, el viejo filósofo tampoco se siente muy a gusto (¿“*Quién me metió en venir, cielos/(...)/ a dar en manos de un loco?*” vv. 3534-3536). Con todo, hizo bien en quedarse, ya que se produce lo que esperaba (“*quizá dirá su locura/ lo que su razón no dijo*” vv. 3465-3466). En efecto, desposeído de su libre albedrío, Apeles revela su secreto. Diógenes ha descubierto la verdad por casualidad pero, deseoso de hacer alarde de su superioridad ante el rey, dirá que la supo por sus ciencias. El filósofo desprecia los bienes materiales, pero no tanto los placeres de la vanidad.

Esta escena de fuerte tensión dramática resalta otra vez el amor entre Apeles y Campaspe, caracterizado aquí por la preocupación por el otro: ambos amantes quieren proteger a su pareja. El uso de la fuerza por Alejandro, más propio de una conquista militar que de una relación amorosa, transforma la locura fingida de Apeles, protectora de su secreto, en enajenación verdadera.

### 3.2 – *La tentativa de violación*

Tras el tablado vacío, y hasta el final de la comedia, la acción se desarrolla en la tienda real. Su amigo trae dos malas noticias a Alejandro. La primera es que Rojana ha muerto en mar, durante su viaje. Efestión expresa su lástima por la joven reina, contrastando su triste destino con el de Venus, diosa de la belleza, nacida como ella en Chipre: “*una de la espuma muera/ si otra nace de la espuma*” (vv. 3573-3574). Por otra parte, Darío ha mandado el tesoro para el rescate de sus hijas. Entonces, se presentan a Alejandro dos posibilidades, igualmente contrarias a su honor: si devuelve a las prisioneras, falta a su promesa a Júpiter; si las guarda, rompe la palabra dada a Darío. La

---

73 **Bienvenido MORROS MESTRES**, “Sentido y fuentes de la canción de Bocángel en *La lira de las musas*”, p 202. [en ligne].

respuesta del rey no puede ser más desenvuelta: “Y di/ entre uno y otro pesar/ ¿sabes si han ido a buscar/ a Campaspe?” (vv. 3585-3588). A pesar de su indefectible fidelidad, Efestión deja traslucir alguna reprobación por esta preocupación exclusiva (“¿Tanto en ti/ puede una pasión que así/ todo lo olvidas por ella?” vv. 3588-3590). Y su perplejidad (“¿Quién creará que cabe un mundo/ donde no cabe un deseo?” vv. 3603-3604) recalca la contradicción entre la formidable ambición de conquista territorial del monarca, y su debilidad frente al deseo.

Su actitud con Campaspe viene a ilustrar las observaciones de Efestión. Mientras la bella está esperando al umbral de la tienda, Alejandro prepara minuciosamente la trampa. Para encubrir el delito, manda que suene música militar, esos mismos “*estruendos marciales*” (v. 22) que, a principios de la obra, celebraban sus victorias. Ha anticipado la negativa de la mujer a rendirse, y no quiere que se oiga “*el menor eco del llanto*” (v. 3616). Bien parece haberse olvidado de todo, incluso de su sensibilidad a los llantos mujeriles (“*vivo temblando/ más a una mujer llorando/ que a un ejército venciendo*” vv. 907-909). A partir de la entrada de Campaspe, la escena se asemeja a una duplicación, al vivo, del relato que hizo la cazadora de su desafortunado encuentro con el capitán Teágenes. Como el soldado, Alejandro usa primero de la palabra para disfrazar sus intenciones (“*a lo traidor/afeitar la tez*” vv. 1088-1089). Finge hipócritamente sorprenderse de su presencia (“¿Tú aquí?” v. 3627), y distorsiona la retórica amorosa, invirtiendo los papeles: “*tú eres la libre aquí/ y yo el preso*” (vv. 3641-3642). La cazadora percibe el cinismo del parlamento, y lo peligroso de su posición (“*¡ay de mí!*” v. 3644). Trata sin embargo de discutir, oponiendo “*las sacras leyes de amor*” (v. 3650) a la concepción bélica de Alejandro (“*Lo que en paz fuera traición/ ardid de guerra se llama*” vv. 3647-3648). La tensión crece con la introducción, en alternancia, de la música y de la caja. La letra de la canción justifica la perversión de los valores en el ámbito amoroso (“*En repúblicas de amor/(...)/ el traidor es el leal/ y el leal es el traidor*” vv. 3651-3654, 3663-3664, 3672-3673, 3682-3685), mientras que la caja acentúa la violencia de los actos. El intercambio de palabras es escaso, y las entradas breves. Al igual que frente al embustero capitán, la cazadora responde a los intentos de contacto físico (“*quiere asirle la mano*” didascalía) con el hierro (“*quiere sacarle la espada*” didascalía). Con todo, las situaciones difieren. Estableciendo el vínculo con la primera agresión, Campaspe anuncia que en este caso se defenderá matándose (“*Que ayer me libró el matar/ y hoy me librerá el morir*” vv. 3677-3678). Pero el rey es más fuerte o más veloz que ella (“*él se lo impide*” didascalía). Pese a sus ruegos y a sus intentos, la mujer se halla a merced de Alejandro.

Esta escena de lucha constituye el punto álgido de la degradación de la figura del monarca; aparece enteramente dominado por su apetito sexual. Por tercera vez, es la intervención de Apeles la que salva a la cazadora, aquí acompañado de Diógenes. Han llegado por separado, y piden la

entrada de forma distinta: el filósofo la “*solicita*” (v. 3701), el pintor intenta pasar a la fuerza. El informe de Efestión, en una larga frase de ritmo entrecortado, resalta la furia de Apeles (“*furioso*” v. 3694, “*embistió con todos*” v. 3697), la confusión que reina al umbral de la tienda (“*a tiempo/ que Diógenes*” vv. 3699-3700) y la impotencia de los soldados (“*sin que le impida la guarda*” v. 3702). Alejandro sigue sin entender de lo que se trata (“*hasta que sepa qué causa/ a los dos mueve*” vv. 3704-3705).

#### IV – FINAL FELIZ : UN DON Y TRES BODAS

A lo largo de la postrera secuencia (vv. 3710-4130, uno tras otro, todos los protagonistas de la comedia salen al tablado (Diógenes v. 3710; Apeles y Chichón v. 3834; Campaspe v. 3911; las prisioneras v. 4074). En un primer momento, se realiza una transacción entre hombres, hasta que entren las mujeres y la contesten. Los conflictos se resuelven en los últimos treinta versos, con la concertación de tres bodas.

Diógenes anuncia al rey que ha descubierto las causas de la enfermedad del pintor, gracias a su ciencia y “*a sus conjeturas sabias*” v. 3729). La revelación despierta primero un escaso interés en Alejandro, ocupado como estaba en otros asuntos (“*Si en otra ocasión llegaras/ fuera más bien recibido*” vv. 3714-3715). Pero en cuanto se entera de la identidad de la amada y del rival, estallan su ira y su anhelo de venganza, dirigidos primero hacia el mensajero (“*que en ti, porque me lo dices,/ más que en él, porque me agravia/(...)/ tengo de vengar mis celos*” vv. 3739-3743). Salvado *in extremis* por el prudente Efestión, Diógenes no pierde el aplomo; y su reprobadora exclamación invierte las posiciones (“*¡Bien pagas/ su fineza y mi fineza!*” vv. 3744-3745). Alejandro es el que está en deuda. Primero con el pintor, que se deja morir para no ofenderle; y aquella conducta es “*tan noble, tan leal, tan rara*” (v. 3752) que merece el agradecimiento del rey. Segundo con el filósofo, que le brinda la ocasión de demostrar su generosidad. En la anécdota de Plinio, como en las obras ya estudiadas, en cuanto el rey se entera del amor de Apeles por la bella, se le ocurre la idea de dársela. En Plinio y en *La mayor hazaña*, la motivación del gesto es de orden ético: se trata de conseguir la mayor victoria para un hombre, la de vencerse a sí mismo; en *Las grandezas*, dar a la amada es una manera, para el monarca, de hacer alarde de su generosidad y de demostrar su amistad al pintor. Pero jamás precisa de un tercero para sugerirle la cesión. Aquí al contrario, no sólo no la concibe por sí mismo, sino que se resiste. Algo tozudo, sigue defendiendo la pasión contra la razón (“*no hay en celos razón/ mayor que el que no la haya*” vv. 3771-3772), y persiste en sus propósitos vengativos (“*mis celos/ vengaré*” vv. 3777-3778).

Entonces, ya que no basta el argumento de la generosidad, Diógenes ha de recurrir al del poder. Recordando su discusión delante de la cueva, propone “*volver a la pasada/ cuestión de cual de los dos/ es más invicto monarca*” (vv. 3780-3782). Su demostración es contundente. A la enumeración de las virtudes de Apeles, contrapone las desenfundadas pasiones del rey: “*destemplanza*”, “*lascivia*”, “*ira*”; y al empeño del primero (“*tan a su costa*” v. 3758, “*en las desdichas que pasa*” v. 3768), la pasividad del segundo (“*esclavo*”, “*te agrava*”, “*te posee*”, “*te arrebat*”, “*te arrastra*” vv. 3785-3790). Al igual que Efestión (“*¿Quién creerá que cabe un mundo/ donde no cabe un deseo?*” vv. 3603-3604), Diógenes expresa su incredulidad ante un comportamiento tan poco digno de un rey (“*antes de ahora/ no creía*” v. 3783-3784). Pero hay que admitir la evidencia (“*ahora lo creo*” v. 3789), y sacar conclusiones (“*siendo así*” v. 3781). Retoma la letanía de las pasiones (“*ira,/ ambición y destemplanza,/ lascivia y envidia*” vv. 3791-3793) para contrastar su actitud con la del rey: “*yo/ esclavas [las] traigo a mis plantas*” vv. 3793-3794). Se impone la imagen invertida del poderoso sometido y del mísero reinando. Por tanto, la contienda se resuelve en una pregunta retórica, a la que ha de responder el mismo Alejandro: “*¿cuál será el más poderoso:/ yo, que mando a quien te manda,/ o tú, que sirves a quien/ me sirve a mí?*” (vv. 3795-3798). Antes de arrodillarse para esperar la muerte, Diógenes ordena al rey que se mire en el espejo nada adulator que le presenta: “*mira quien eres (...)/ esclavo de mis esclavas*” (vv. 3801-3802).

Efestión detiene dos veces la mano de Alejandro, pero desiste de defender al filósofo tras su parlamento ofensivo (“*A tanta osadía no tengo/ de impedirte ya*” vv. 3803-3804). Y no obstante, es la fórmula “*esclavo de mis esclavas*” la que suscita la reflexión del rey. En su breve aparte, la repite dos veces como si tratara de entenderla y de medir su alcance. Preocupado por su fama, rehúsa que perdure el recuerdo de un viejo filósofo tan seguro de decir la verdad que no teme el castigo. Por un lado, su determinación a impedirlo (“*Pues no ha de ser, no ha de ser*” v. 3815) matiza la severidad del juicio de Diógenes, a principios de la comedia: “*pues con tanto puede, no/ puede enmendarse a sí mismo*” (vv. 151-152); si en efecto no está en su mano corregir su fealdad, puede intentar “*enmendar/ de sus defectos la causa*” (vv. 3821-3822). Por otro lado, lo que motiva este laudable esfuerzo es otra pasión, el anhelo de gloria (“*no ha de decir la fama*” v. 3816). Una vez templada su ira, el rey necesita escuchar de nuevo la historia de Apeles (“*Y dime otra vez*” v. 3825).

Esta escena une al dramatismo de la inminente venganza, una mirada divertida sobre los personajes: la actitud del filósofo mezcla astucia, orgullo y descaro; en Alejandro coexisten la impetuosidad y cierta lentitud intelectual. De la misma manera, cuando sale al tablado Apeles, combina lo ridículo de su desnudez (también indicio objetivo de su locura), con la intensidad de su sufrimiento. Tanto como Campaspe - y también Estatira, y en cierta medida Efestión - Apeles rechaza el amor como pasión que lo justificaría todo, borrando las fronteras entre actos viles y

honrados. Es la visión del amor como “*ciega pasión/ [que] desluce el decoro,/ ultraja el respeto*” (vv. 3806-3809), que ilustran tanto el Alejandro de *Darlo todo*, como Felicia y Apeles en *La mayor hazaña*. El pintor defiende otra concepción, la de un amor que no renuncia al honor (“*hay lealtad en amor*” v. 3847) y se vincula al “*amor cortés de los poetas de cancionero*”<sup>74</sup>.

Tras tranquilizar a Apeles y antes de anunciar su decisión, Alejandro necesita animarse en un segundo aparte (“*¡Ea, valor!*” v. 3856). En este momento, no acude a su mente la estima que profesa por el pintor. Se acuerda de que, según dicen los filósofos, la “*más alta/ victoria es vencerse a sí mismo*” (3856-3857); entonces ha de lograrla. Pero no se escenifica una lucha del rey contra sí mismo. Su motivación es negativa: no quiere quedar en la posteridad como el monarca que pudo menos que su pintor (“*¿por qué, pudiendo él hacerla/ no he de poder yo pagarla?*” (vv. 3865-3866). Y para asegurarse de que la fama deje constancia de su gesto heroico, digno de inscribirse “*en láminas de oro y plata*” (v. 3870), se encarga de pregonarlo. Donde se evidencia que si ha tardado en apreciar la “*generosa constancia*” de Apeles (v. 3862), no ha entendido en absoluto su lección sobre el valor de la discreción: “*falta/ a la fineza el que hace/ la fineza con jactancia*” (vv. 3850-3852). Alejandro concluye resaltando la superioridad de su propia generosidad: “*mira la distancia/ que hay de tu amor a mi amor,/ pues tú me la das pintada/ y yo te la vuelvo viva*” (vv. 3890-3894). Esta manera de enfocar el intercambio es muy cercana a la del rey en *Las Grandezas*: “*Mira si soy liberal/(...)/ pues te pago el retrato/ con darte el original*” (vv. 621-624). Apeles recupera en seguida la cordura... y sus vestidos, antes de prosternarse ante la divina grandeza del monarca (“*dar un cielo/ no es don de humano monarca*” (vv. 3909-3910). Así acaba en general la historia del don de la amada. Pero la Campaspe de *Darlo todo* toma la palabra.

Antes de salir al tablado a petición del rey, participa en la escena a través de sus comentarios. Portavoz de las emociones del público, expresan primero el espanto, y luego la sorpresa cuando Alejandro muda de tono (“*¿Cómo tan afable le habla?*” v. 3824). Pero esta afabilidad, lejos de seducirla – como a Estatira a finales del acto 1 – la alerta en seguida. Campaspe desconfía de las palabras, y sus experiencias con el capitán y Alejandro no la desengañaron. Interpreta el giro en el discurso del rey como una trampa (“*mi amor averiguar trata*” v. 3830), y elabora una estrategia para desbaratarla (“*Yo haré/ que mal la experiencia salga*” vv. 3897-3898).

Empieza negándose a dar la mano a Apeles, y expone sus razones en un apasionado parlamento de protesta (“*no quiero*” v. 3914). Recusa el sacrificio de su libertad, constitutiva de su ser, a una vana pasión del rey (“*tu vanagloria*” v. 3916); más clarividente que el pintor ha percibido la motivación de su gesto. Pero la prudencia le impone hacer marcha atrás (“*quiere que parezca*

---

74 **Pablo LUQUE PINILLA**, “El amor como enfermedad y el amor sexual en *La Celestina*, y la relación con otras formas de tratamiento del amor en la literatura medieval”. [en ligne].

*ingrata*” v. 3898). Utiliza las armas de su adversario: miente, afirmando que no ama a Apeles, y finge añorar el amor de Alejandro (“*aun de lo que aborrecemos/ nos hace el cariño falta*” vv. 3925-3926). Pretende explicar así su negativa por un rasgo tópico del carácter mujeril, el deseo de ser amada (“*somos todas tan vanas*” v. 3924). Al mismo tiempo, resalta la incoherencia del comportamiento del rey (“*el desaire con que tratas/ lo que dices que quieres*” vv. 3922-3923). Ya había reprochado esta contradicción entre palabras y actos a Apeles cuando, pretendiendo amarla, aceptaba regalar su imagen a otro dueño. En ambos casos, rechaza la relegación al estatuto de objeto, y su argumentación adquiere fuerza con una serie de preguntas. Todas denuncian la absurdidad que supone identificar los movimientos del alma (*amor, albedrío, afecto, inclinación, voluntad, deseo*) a objetos concretos (*prenda, joya, alhaja, presea, menaje*). De un lado principios inmateriales, del otro posesiones: entre dos órdenes de realidades absolutamente heterogéneas no se puede establecer una equivalencia. Como Diógenes, Campaspe deduce consecuencias de certezas previamente establecidas (“*siendo así*” v. 3948). Regalando a su dama “*el día que en su poder,/ o gustosa, o no, la halla*” (vv. 3881-3882), Alejandro se imagina darlo todo. Pero “*es cosa clara/ que no da nada*” (vv. 3948-3949), si no da el gusto. Se equivoca doblemente: desde un punto de vista moral (su liberalidad es “*villana*” v. 3946), y también lógico (“*neciamente*” v. 3946, “*te engañas*” v. 3954). Toda la última parte de la demostración, larga sucesión de negaciones, afecta de un signo negativo el “*mayor triunfo*” (v. 3879) de Alejandro. Lo que ofrece a su pintor es una belleza “*sin albedrío*” (v. 3957), “*sin gusto y sin alma*” (v. 3964), o sea un cuerpo o “*una estatua*” (v. 3956) a cambio de un lienzo. Su paradójica conclusión (“*todo lo que puedes es/ darlo todo y no dar nada*” vv. 3965-3966) reduce a la nada la “*dádiva mayor*” (v. 3887) de Alejandro Magno.

Los hombres no entienden nada a su parlamento, ni su motivación (la cautela), ni su sentido (la imposibilidad de enajenar el afecto). El pintor se obstina en interpretarlo como desprecio por su amor, incluso tras las pacientes explicaciones de Campaspe (“*alcanzo que no alcanzas/ que quizás ha sido fineza/ el desdén que te agravias*” vv. 4024-4046). Para Alejandro, la mujer – tal vez resentida – pretende meramente deslucir su hazaña; se dispone a discutir, cuando se presentan otras mujeres, que “*como libres se tratan*” (v. 3986). Estatira encabeza el grupo de mujeres que acuden al rey para exigir su liberación. Al igual que durante el primer acto, le recuerda sus deberes: “*Tu palabra/ es ley y cumplirla debes*” (vv. 4074-4075). Pero Alejandro ha ideado una solución, que expone primero de forma algo críptica: “*Quien, por cumplir una [palabra], falta/ a otra, no yerra*” (vv. 4076-4077); luego la desvela: Siroés volverá a Persia con el tesoro, y él desposará a Estatira. De forma inesperada, se enfrenta otra vez a una negativa: “*La ventura agradeciera,/ (...) / a no saber que Campaspe/ te tiene cautiva el alma*” (vv. 1087-4090). Aunque enamorada, la princesa rechaza una unión anhelada, porque no quiere padecer celos (“*y entrar tropezando en celos/ justamente me*

*acobarda*” vv. 4091-4092).

Finalmente, el orgullo y la libertad de las mujeres no obstaculizan el final feliz. Campaspe da la mano a Apeles porque lo ha decidido (“*Sí haré, de muy buena gana/ ahora, que es porque yo quiero*” vv. 4098-4099). Alejandro se aprovecha de la oportunidad para quitarle la última palabra en la dialéctica del dar; se refiere a la idea según la cual el enamorado da su alma a su amante. En *La mayor hazaña*, Campaspe reprende a Alejandro que se propone a Felicia “*en lugar de esposo*”(v. 2213), utilizando este argumento (“*Dar puede vuestra alteza lo que es suyo/ mas lo que no, no son justas razones*” vv. 2216-2217). Así que, dando a Apeles lo que ya era suyo, Campaspe tampoco le da nada. Estatira acepta el matrimonio cuando se ha descartado el peligro de los celos (“*Con esta satisfacción/ a tus pies estoy*” vv. 4113-4114). Y para complacer a su amigo y a su dama, el rey casa a Efestión con Nise.

Cuando se ha librado de la tiranía del deseo, Alejandro recobra sus cualidades de gran rey: fino político, liberal (devuelve el rescate), y sobre todo gran general que ha de “*cumplir el agüero*” (v. 4111) conquistando el mundo. La comedia de Calderón desarrolla tres episodios famosos de la leyenda alejandrina: el nudo gordiano, el encuentro con Diógenes, el don de Campaspe. A diferencia de las otras obras, no pretende ser un relato histórico y no se escenifica ninguna batalla. Las virtudes militares del rey no se ponen en tela de juicio; sencillamente, durante un “*paréntesis de las armas*”(v. 4108), no sirven. El dramaturgo instala su personaje en el centro de una red de relaciones amorosas; y en este ámbito, el joven monarca tiene pocas habilidades. Todos los demás personajes de la comedia se esfuerzan, por su ejemplo o sus discursos, por enseñarle una concepción noble del amor. Pero se tienen pocos indicios de que haya entendido la lección. Así su figura, degradada a lo largo de las peripecias amorosas, no recobra complementemente su grandeza gracias al don de Campaspe.

## CONCLUSIÓN

Aunque escenifican el mismo episodio famoso de la cesión, por Alejandro, de su concubina preferida a Apeles, las tres obras difieren en varios aspectos: en su relación a la Historia, en su tratamiento de la intriga amorosa, en su interpretación de la anécdota de Plinio. De estas divergencias, atestan sus respectivos títulos.

El empleo del plural en *Las grandezas de Alejandro* avisa al público; se le va a presentar una sucesión de hazañas. Y en efecto, la obra encadena los episodios (batallas, encuentros, larguezas). En su mayoría, son hechos atestados por los historiadores antiguos. Otros son más controvertidos; Plutarco, por ejemplo, duda de la autenticidad del encuentro de Alejandro con la reina de las Amazonas. Otros, por fin, son aditamentos tardíos a la leyenda alejandrina; así el envío de los regalos por parte de Darío es “una fantasía inventada por el pseudo Calístenes y que de él pasa a los autores que (...) se inspiran en *La novela de Alejandro*”<sup>75</sup>. Verdaderos o ficticios, los acontecimientos pueden situarse en una línea de tiempo y en un mapa, siguiendo el trayecto de la conquista hacia el Oriente. Como lo anuncia Lope en su dedicatoria, la tragicomedia se vincula estrechamente con la Historia (“*lo es tan verdadera siendo las Grandezas de Alejandro*”). Por eso, se asemeja más a la narración de una epopeya, que al desarrollo de una intriga; y por otra parte, la muerte y la guerra desempeñan un papel predominante. Dos asesinatos tienen lugar en escena (los de Filipo y Ariobarzano), y las batallas ritman la obra. En ese contexto, no sólo la historia de amor queda relegada en segundo plano; se puede también dudar de la pasión de Alejandro por su dama, como lo afirma el mismo Lope en el último verso del soneto 192: “*y en él fue poco amor, si fue grandeza*”. Entonces, el don de Campaspe aparece como una ilustración de la liberalidad de rey, magnífica ciertamente, y primera en la trayectoria dramática, pero pronto seguida por muchas otras, dignas de pasar a la posteridad.

*La mayor hazaña de Alejandro Magno* se centra de manera clara en una única proeza del héroe. Eso no significa que los acontecimientos históricos y la violencia desaparezcan de la comedia: Timoclea cuenta la derrota de los tebanos, y Alejandro mata a Epaminondas y combate contra Darío, en el tablado. Sin embargo, la historia de la conquista territorial no constituye el nudo, sino el marco de la intriga, basada en la escenificación de conflictos ínter-personales e internos. Por lo tanto, el dramaturgo privilegia la verdad dramática al detrimento de la realidad: las idas y vueltas de Alejandro a Macedonia, el cautiverio de la pareja de reyes persas, la restitución de su reino a Darío, o el amor de su esposa por Alejandro, relevan de la licencia poética. Contribuyen a la caracterización de la figura de Alejandro, y se incluyen en la trama amorosa, hilo conductor de la

---

75 **Francisco PEJENAUTE RUBIO**, “Notas a *Las Grandezas de Alejandro* de Lope de Vega”. [en ligne]. p. 176

obra. A las batallas militares, se suman los combates que se libran en el alma de los personajes enfermos de amor, y que afectan en particular al rey, condenado a elegir entre amor y honor. El dramaturgo desarrolla la anécdota del don de Campaspe, desde el encuentro entre los protagonistas, hasta su separación; y la interpreta en el mismo sentido ético que Plinio: vencerse a sí mismo es, todo a la vez, la victoria más difícil y más gloriosa.

El enigmático y paradójico título de la tercera comedia, *Darlo todo y no dar nada*, quita parte de su protagonismo al héroe Alejandro. La obra empieza con las aclamaciones de sus soldados, pero el monarca no sale inmediatamente al tablado. En su lugar, aparecen en la primera secuencia dos personajes graciosos: un soldado y un atrabiliario filósofo. Situándose la comedia durante un alto del ejército, las hazañas militares se encuentran excluidas de la trama dramática y del escenario; y el nexo con la historia está bastante distendido. El dramaturgo concentra en un mismo marco espacio-temporal (un invierno cerca de Arenas) anécdotas que están histórica y geográficamente alejadas: el don de Campaspe, el encuentro con Diógenes, el nudo gordiano, la boda con Estatira. Esta libertad es muy sensible en las canciones: evocan heroínas que vivieron varios siglos después de la muerte de Alejandro. Como en *La mayor hazaña*, el tema principal de la obra es el triángulo amoroso Alejandro-Campaspe-Apeles. Sin embargo, en *Darlo todo*, las dos modalidades de la violencia (agresión física y sufrimiento moral) no se reparten entre los ámbitos militar y amoroso; es en el mismo seno de las relaciones pasionales donde irrumpe la fuerza física, con dos tentativas de violación y la furia de Apeles. Al final, acaba primando la razón, y Alejandro cede a su amada. Así se respeta el esquema formal de la anécdota de Plinio; pero se altera su sentido a través de la invención de elementos nuevos: el amor inicial y compartido entre la bella y el pintor, el carácter singular de Campaspe, mujer rústica e independiente, varonil y lista.

Los autores antiguos se acuerdan sobre algunos rasgos de la vida amorosa de Alejandro. En primer plano, destacan el valor que otorgaba a la amistad, y el vínculo muy fuerte que lo unió durante toda su vida a Hefestión. En su trato con las mujeres, los autores describen un rey continente, despreciando los placeres sensuales. Con todo, se casó dos (o quizá tres) veces, y tuvo un hijo. De su primera esposa Roxana, hija de un sátrapa bactriano, fue al parecer perdidamente enamorado. Esta lo siguió a India, y quedó embarazada; su hijo nació seis meses después de fallecer Alejandro. Desposó luego a Barsine-Estatira, hija del rey Darío, tal vez por motivos políticos. A su vuelta de India, organizó una gran boda de soldados macedonios con mujeres asiáticas: “Él se casó con Barsine (...). Para Hefestión escogió a Dripetes, la otra hija de Darío (...), porque quería que los hijos de Hefestión fueran primos hermanos de los suyos”<sup>76</sup>. La princesa se quedó en el harén de

---

76 **ARRIANO**, *Anábasis de Alejandro Magno*, LIBRO VII, capítulo IV. [en ligne].

Susa, y nunca lo acompañó en sus expediciones. Cuenta Plutarco que la asesinó Roxana.

El Alejandro Magno de *Las Grandezas* posee todas las virtudes de un gran rey, desde su accesión al trono. Conforme con la tradición, demuestra a sus amigos una fidelidad y una generosidad extremas. En lo que se refiere a las mujeres, no padece esta enfermedad de amor que se apodera de Apeles y que censura Efestión. El joven príncipe ama a su dama, pero se desprende de ella sin mayor dificultad, para honrar a su pintor y lucir su grandeza. Con la reina de las Amazonas Rojane (nombre que sin duda alude al de la primera esposa), se muestra cortés y le brinda el hijo que ha venido a buscar; lo que prueba que es un rey capaz de tener una descendencia. Y con Aminta, la mujer disfrazada de hombre, mantiene relaciones sexuales cuando se lo permiten los deberes de la guerra. En este Alejandro, se mezclan rasgos pertenecientes a la figura histórico-leyendaria, y otros que corresponden, sin duda, a una representación popular de la vida amorosa de un valeroso guerrero.

A esta figura un tanto monolítica del monarca ideal, *La mayor hazaña* contrapone la de un rey en formación. El conflicto entre su intenso sentimiento amoroso y su destino de *segundo Áquiles*, le impone luchar contra sí mismo. En el desarrollo de la intriga, aparece como el personaje más noble y más constante, conciliando amor y honor. Y cuando, al final, la pasión de su pintor por Campaspe lo obliga a elegir, su victoria contra sí mismo lo convierte, todo a la vez, en adulto y en gran rey. De ahí, la mezcla de tristeza y felicidad que se desprende del desenlace de la comedia. La intriga amorosa forma parte de un proceso de aprendizaje y, a través de esta, el monarca madura y sale engrandecido.

Todo lo contrario ocurre al Alejandro de *Darlo todo*. Su encuentro con el amor lo hace tropezar y caer de su pedestal. Desde el principio, se pone en tela de juicio su supuesta perfección: tiene un defecto en los ojos que lo afea. Y a lo largo de la obra, manifiesta un egocentrismo que altera su clarividencia (por eso pierde su apuesta con Diógenes), y una incapacidad a dominar sus pasiones, simbolizada en la caída de caballo, y concretada en la tentativa de violación. En la oposición entre dos concepciones del amor, amor idealizado versus apetito sexual, todos los protagonistas (amigo, pintor, prisionera y cazadora) defienden la más noble, y actúan en conformidad con esta. Sólo Alejandro consiente a la tiranía del deseo, lo que lo conduce a portarse como un soldado. Entonces se puede ciertamente afirmar que la obra de Calderón “*débouche sur une dégradation de la figure d'Alexandre qui, sans être burlesque, tourne tout de même en dérision la figure du héros en lui attribuant une incompétence totale à aimer noblement*”.<sup>77</sup> El corolario de este “rebajamiento” de Alejandro es una exaltación del personaje de pintor. Las tres obras se

---

77 **Françoise GILBERT**, « Alexandre comme personnage de théâtre : de Calderón à Cicognini ». [en ligne].

adscriben al corriente de defensa de la liberalidad de la actividad pictórica. Evocan el parentesco entre la creación artística y la obra divina, la eficacia del arte para propagar la fama, su naturaleza intelectual, y evidentemente, los honores – reales o imaginarios – que merecieron los artistas en un lejano pasado<sup>78</sup>. En su comedia, Calderón va más lejos: hace del pintor el verdadero protagonista de la intriga amorosa, sobrepasando en nobleza al mismo Alejandro Magno.

---

78 **Javier PORTÚS PÉREZ**, “Entre el divino artista y e retratista alcahuete: El pintor en la escena barroca española”. *Espacio, Tiempo y Forma*, serie VII, Historia del arte, t. V, 1992, pp. 185-210.

## BIBLIOGRAPHIE

### Oeuvres étudiées

**Pedro CALDERÓN DE LA BARCA**, *Darlo todo y no dar nada*, texto electrónico preparado por D. Hilner. Se basa en el encontrado en *Comedias de D. Pedro Calderón*, ed. Juan Jorge Keil, Leipzig, 1830. <http://www.comedias.org/calderon/DARLO.pdf>

**Felix LOPE DE VEGA CARPIO**, *La mayor hazaña de Alejandro Magno*, texto electrónico preparado por D. Hilner. Se basa en el encontrado en Lope de Vega Carpio, *Obras dramáticas* (Real Academia Española, 1916), vol. 2. <http://www.comedias.org/lope/MAYHAZ.pdf>

**Felix LOPE DE VEGA CARPIO**, *Las Grandezas de Alejandro*. Texto utilizado para la edición digital: *Las grandezas de Alejandro*. Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Edición digital a partir de: Menéndez Pelayo, Marcelino (ed.), *Obras de Lope de Vega, XIV: comedias mitológicas y comedias históricas de asunto extranjero*. Madrid, Atlas (BAE, CXC), 1966, pp. 330-390. [http://artelope.uv.es/biblioteca/textosAL/AL0650\\_LasGrandezasDeAlejandro.php](http://artelope.uv.es/biblioteca/textosAL/AL0650_LasGrandezasDeAlejandro.php)

### Bibliographie

**Erik COENEN**, “Sobre el texto de *Darlo todo y no dar nada* y la transmisión textual de las comedias de Calderón”, dans *Criticón* 102, 2008, pp. 195-209.

**Malveena MC KENDRICK**, “El libre albedrío y la reificación de la mujer: la imagen pintada en *Darlo todo y no dar nada*”, dans *Archivum Calderodianum*, t. 8, M. Tietz (ed.), *Actas de Texto e imagen en Calderón*, Undécimo Coloquio Anglogermano sobre Calderón, St Andrews, Escocia, 17-20 de julio de 1996, Franz Steiner Verlag, Stuttgart, 1998, pp. 158-170.

**Javier PORTÚS PÉREZ**, “Entre el divino artista y el retratista alcahuete: El pintor en la escena barroca española”. *Espacio, Tiempo y Forma*, serie VII, Historia del arte, t. V, 1992, pp. 185-210.

**Antonio SÁNCHEZ JIMÉNEZ**, “Mecenazgo y pintura en Lope de Vega: Lope y Apeles”, p. 43. *Hispania Felix*, I, *Lope de Vega en su Siglo de Oro*, O. A. Sambrian Toma ed. pp. 39-63.

## Sitographie

**ARISTOTE**, *Poétique*, chapitre VI. [en ligne], consulté le 12 mai 2017.

[http://www.mediterranees.net/civilisation/spectacles/theatre\\_grec/poetique.html](http://www.mediterranees.net/civilisation/spectacles/theatre_grec/poetique.html)

**Amaia ARIZALETA**, Aetas alexandrina : les figures d'Alexandre le Grand dans les textes hispaniques des XIIe et XIIIe siècles : (avec un excursus sur la datation du Libro de Alexandre). Françoise Cazal. Méridiennes, pp.49-65, 2008, Série Générale, Luis Gonzalez Fernandez. [en ligne], consulté le 13 janvier 2017. [halshs-00169174](http://halshs-00169174)

**Flavio ARRIANO**, *Anábasis de Alejandro*, capítulo IV, p 54. [en ligne], consulté le 12 juin 2017.

<https://books.google.fr/books?id=fUTPAQAAQBAJ>

**Pierre CIVIL**, “Retrato y poder en el teatro de principios del siglo XVII: *Las grandezas de Alejandro de Lope de Vega*” dans *Représentation, écriture et pouvoir en Espagne à l'époque de Philippe III (1598-1621)*. Publications de la Sorbonne, Università di Firenze. [en ligne], consulté le 30 janvier 2017. <https://books.google.fr/books?id=-NsUdxdt14C>

**Miguel Ángel ELVIRA BARBA**, *Arte y mito: manuel de iconográfica clásica*. [en ligne], consulté le 12 juin 2017.

<https://books.google.fr/books?id=D-8jTW7eWDkC>

**Françoise GILBERT**, « Alexandre comme personnage de théâtre : de Calderón à Cicognini » (co-écrit avec **Fausta Antonucci**), dans « L'entrée d'Alexandre le Grand sur la scène théâtrale européenne (fin Xve-XIXe siècles) », Journée d'Etudes (Lille, 25-02-2016) organisée par Catherine Gaullier-Bougassas et Catherine Dumas, éditions Brepols dans la collection "Alexander redivivus" (<http://www.brepols.net/Pages/BrowseBySeries.aspx?TreeSeries=AR>) 2016, sous presse.

**Julián GONZÁLEZ BARRERA**, “El valor de la amistad para Lope de Vega: una huella viva de la Antigüedad grecolatina”, p 139. [en ligne], consulté le 12 juin 2017.

<https://revistas.ucm.es/index.php/CFCL/article/viewFile/CFCL0808120139A/15660>

**Paul GOUKOWSKY**, « ALEXANDRE LE GRAND (~356-~323) ». Universalis éducation [en ligne]. Encyclopædia Universalis, consulté le 25 janvier 2017. <https://www-universalis--edu->

[com.nomade.univ-tlse2.fr/encyclopedie/alexandre-le-grand/](http://com.nomade.univ-tlse2.fr/encyclopedie/alexandre-le-grand/)

**Jueces, 16.**

[en ligne], consulté le 17 mars 2017.

<https://www.biblegateway.com/passage/?search=Jueces+13-16&version=RVR1960>

**Corinne JOUANNO**, « Alexandre et Olympias : de l'histoire au mythe ». *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, n°3, octobre 1995. pp. 211-230;

doi : 10.3406/bude.1995.1829. Document généré le 30/05/2016, consulté le 27 janvier 2017.

[http://www.persee.fr/doc/bude\\_0004-5527\\_1995\\_num\\_1\\_3\\_1829](http://www.persee.fr/doc/bude_0004-5527_1995_num_1_3_1829)

**María LIMÓN BELÉN, Juan Manuel ROMÁN RODRÍGUEZ**, “Eros/Cupido en un santuario de la antigua Carmona (Carmona, Sevilla). Estudio arqueológico e iconográfico de un entalle romano”, p 188. [en ligne], consulté le 12 juin 2017.

<http://revistas.usal.es/index.php/0514-7336/article/viewFile/zephyrus201576183193/13814>

**Fray Luís de LEON**, *Cantar de los Cantares de Salomón*, capítulo quinto. [en ligne], consulté le 12 juin 2017.

<http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/cantar-de-cantares-de-salomon--0/html/>

**Felix LOPE DE VEGA CARPIO**, *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*. [en ligne], consulté le 30 janvier 2017. [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/arte-nuevo-de-hacer-comedias-en-este-tiempo--0/html/ffb1e6c0-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_4.html#I\\_0](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/arte-nuevo-de-hacer-comedias-en-este-tiempo--0/html/ffb1e6c0-82b1-11df-acc7-002185ce6064_4.html#I_0)

**Pablo LUQUE PINILLA**, “El amor como enfermedad y el amor sexual en *La Celestina*, y la relación con otras formas de tratamiento del amor en la literatura medieval”.

[en ligne], consulté le 15 mars 2017.

<http://www.pabloluquepinilla.com/elamorenlacelestina.htm>

**Bienvenido MORROS MESTRES**, “Sentido y fuentes de la canción de Bocángel en *La lira de las musas*”, p 202.

[en ligne], consulté le 30 janvier 2017.

<https://revistas.ucm.es/index.php/DICE/article/viewFile/DICE0101110179A/12444>

**OVIDIO**, *Metamorfosis*. Traducción de Antonio Ruiz de Elvira. CSIS, Madrid, 1990.

[en ligne], consulté le 18 février 2017.

<http://ocw.unican.es/humanidades/mitologia-greco-romana/mitologia-greco-romana/practicas-2/practica-15/ovidio-metamorfosis-i-403-486-y-530-567>

**Francisco PEJENAUTE RUBIO**, “Notas a *Las Grandezas de Alejandro* de Lope de Vega”. Archivum: Revista de la facultad de Filología, ISSN 0570-7218, Tomo 34-35, 1984-1985, pp. 165-182. Biblioteca Gonzalo de Berceo. [en ligne], consulté le 22 mai 2017.

<http://www.bibliotecagonzalodeberceo.com/berceo/pejenaute/notasagrandezasdealejandro.htm>

**Elena DI PINTO**, “El conflicto amoroso: algunas veras y burlas en el teatro del siglo XVII”, p 129. [en ligne], consulté le 25 février 2017.

[http://cvc.cervantes.es/literatura/aispi/pdf/19/I\\_10.pdf](http://cvc.cervantes.es/literatura/aispi/pdf/19/I_10.pdf)

**PLATON**, *El banquete*, p. 340. [en ligne], consulté le 30 janvier 2017.

[http://www.edu.mec.gub.uy/biblioteca\\_digital/libros/P/Platon%20-%20El%20Banquete.pdf](http://www.edu.mec.gub.uy/biblioteca_digital/libros/P/Platon%20-%20El%20Banquete.pdf)

**PLINE L'ANCIEN**, *Histoire Naturelle*. Tome second. Livre XXXV “Traitant de la peinture et des couleurs”. Traduction française: É. LITTRÉ. [en ligne], consulté le 12 janvier 2017.

<http://remacle.org/bloodwolf/erudits/plineancien/livre35.htm>

**PLUTARCO**, *Vidas paralelas*. Tomo V. Alejandro Magno.

[en ligne], consulté le 18 février 2017.

[https://www.imperivm.org/cont/textos/txt/plutarco\\_vidas-paralelas-tv-alejandro.html](https://www.imperivm.org/cont/textos/txt/plutarco_vidas-paralelas-tv-alejandro.html)

**Javier PORTÚS PÉREZ**, *Pintura y pensamiento en la España de Lope de Vega*. Editorial NEREA, 1999. [en ligne], <https://books.google.fr/books?id=Ar8a3p3wpL8C> , consulté le 30 janvier 2017.

**Julia ROUMIER**, “La figure héroïque d'Alexandre Le Grand en Espagne à la fin du Moyen-Âge comme modèle du rapport à l'étranger. El *Libro Ultramarino* y el *Libro de las maravillas* de Jean de Mandeville (XIV-XVe siècles).

e-spania. <https://e-spania.revues.org/22488>, consulté le 10 janvier 2017.

**Manuel RUÍZ LAGOS**, “Idea e imagen pictórica en el teatro alegórico de Calderón”, p 79. [en ligne]. Consulté le 12 juin 2017.

[http://cvc.cervantes.es/literatura/cauce/pdf/cauce04/cauce\\_04\\_006.pdf](http://cvc.cervantes.es/literatura/cauce/pdf/cauce04/cauce_04_006.pdf)

**Hélène TROPÉ**, “L'image d'Alexandre le Grand dans *La mayor hazaña de Alejandro Magno*”. Conférence 5 février 2016 lors des journées d'étude “L'entrée d'Alexandre le Grand sur la scène théâtrale européenne (fin XV-XIXe siècle)”.

**Maria Caterina VALDES POZUECO**, *El mundo jurídico de Calderón y su sentido de la justicia humana*. [en ligne], consulté le 29/04/2017, disponible sur internet:

<http://e-spacio.uned.es/fez/view/tesisuned:Filologia-Mcvaldes>

**Alfredo VIVO TRASANCOS**, “Tras las huellas de Hércules. La *Estoria de Espanna*, la torre de *Crunna* y el pórtico de la Gloria”. *QUINTANA*, n°9, 2010, pp. 217-233.

[en ligne], consulté le 17 mars 2017.

[www.usc.es/revistas/index.php/quintana/article/download/](http://www.usc.es/revistas/index.php/quintana/article/download/)

**Rina WALTHAUS**, “Pintar en palabras. *Ekphrasis* y retrato en algunas obras calderonianas”. [en ligne], consulté le 4 juin 2017.

[http://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/04/aiso\\_4\\_2\\_080.pdf](http://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/04/aiso_4_2_080.pdf)

“L'entrée d'Alexandre le Grand sur la scène théâtrale européenne (fin XVe s.-XVIIIe s.) Fabula: La recherche en littérature”. [en ligne], consulté le 11 janvier 2017. [http://www.fabula.org/actualites/l-entree-d-alexandre-le-grand-sur-la-scene-the-trale-europeenne-fin-xve-siecle-xiiie-siecle\\_64949.php](http://www.fabula.org/actualites/l-entree-d-alexandre-le-grand-sur-la-scene-the-trale-europeenne-fin-xve-siecle-xiiie-siecle_64949.php)

## ANNEXES

### LAS GRANDEZAS DE ALEJANDRO Jornada 1

| Versificación  | Acción   | Situación                   | Trayectoria dramática   |
|--|--|-----------------------------|---|
| <p><b>Quintillas</b><br/>1 – 100</p> <p><b>Octavas reales</b><br/>101 – 156</p> <p><b>Redondillas</b><br/>157 - 344</p> <p><b>Tercetos encadenados</b><br/>345 – 375</p> <p><b>Endecasílabos sueltos</b><br/>376 – 420</p> | <p><b>A - El Rey ha muerto<br/>¡ Viva el Rey!</b></p> <p>1 – Altercado entre el noble Pausanias y Atalo, cuñado del rey.</p> <p>2 – Pausanias reclama justicia al rey Filipo, en vano.</p> <p>3 – Olimpias, madre de Alejandro, le revela su odio a Filipo (celos) y su filiación divina.<br/>- Anima el proyecto de asesinato de Pausanias.</p> <p>4 – Pausanias asesina a Filipo.</p> <p>5 - Alejandro rinde homenaje a Filipo<br/>- Lisímaco mata a Pausanias.<br/>- Alejandro hace una ofrenda a su padre Júpiter.</p> | <p>Palacio de Alejandro</p> | <p>Se abre el espectáculo con una riña entre soldados (tema de honor)</p> <p>Filipo se hace un enemigo, negándose a cumplir con su deber de rey</p> <p>Ha fallido a su deber de esposo, tiene por enemigo a su esposa</p> <p>Consecuencia : muere asesinado</p> <p><b>Principio de un nuevo reino</b></p> |
| <b>Tablado vacío</b>   |  |                             |   |
| <p><b>Redondillas</b><br/>421 - 696</p>  | <p><b>B – El don de Campaspe</b></p> <p>Al retratar a Campaspe, amada de Alejandro, Apeles se enamora de ella.<br/>Mayor grandeza de Alejandro: da su amada a su pintor.</p>   | <p><i>Poco después</i></p>  | <p>Mayor grandeza de Alejandro: da su amada a su pintor.</p>  |
| <b>Tablado vacío</b>   |  |                             |   |

|  |  |  |   |
|--|--|--|---|
| <p><b>Octavas reales y 5 endecasílabos</b><br/>697 – 725</p> <p><b>Romance o</b><br/>726 – 801</p> <p><b>Redondillas</b><br/>802 - 941</p> | <p><b>C – La partida</b></p> <p>1 – Mientras se forma el ejército para la conquista de Persa, se presentan dos soldados.</p> <p>2 – Relato de Vitelo: el campesino que se hace soldado.</p> <p>3 – Aminta disfrazada de soldado por amor a Alejandro.<br/>- Rebelión en Tebas; Alejandro se irá a aplacarla a media noche.<br/>Duerme un momento y sueña de Hércules. Despertado por Vitelo.</p> | <p>Fuera de palacio<br/><i>Tras unos meses</i></p> | <p>Dos representantes del pueblo entran en el séquito de Alejandro:<br/>- el villano (el gracioso)<br/>- la mujer disfrazada (intriga amorosa)</p> <p>Alejandro y su ejército se van de Macedonia</p> |
| <b>Tablado vacío</b>   |  |  |   |
| <p><b>Silva</b><br/>942 – 980</p> <p><b>Romance e-a</b><br/>981 - 1046</p>   | <p><b>D – El filósofo y el rey</b></p> <p>1 – Filosofía de Diógenes:<br/>- desprecio de los bienes materiales<br/>- el verdadero poder es él que uno tiene sobre sí mismo</p> <p>2 – Se ilustra en el episodio del vaso roto.<br/>Encuentro Diógenes- Alejandro. El filósofo no quiere nada del rey sino que se vaya para que deje de ocultar la luz del sol.</p>                                | <p>Camino de Tebas</p>                             | <p>Antes de la conquista, momento de reflexión.<br/>Yuxtaposición de dos concepciones del poder:<br/>- dominar el mundo<br/>- dominarse a sí mismo.</p>   |

## Jornada 2

| Versificación   | Acción  | Situación   | Trayectoria dramática  |
|---|---|---|--|
| Quintillas<br>1047 - 1151   | <b>A – Fuerzas en presencia</b><br>1 -Darío, el rey persa, subestima el valor de Alejandro e ignora los consejos estratégicos de Menón.   | Persia, <i>tras la victoria en Tebas</i><br>Palacio o campamento de Darío | Darío, poderoso pero pésimo estratega  |
| <b>Tablado vacío</b>  |   |   |  |
| <b>Endecasílabos</b><br>1152 – 1174<br><b>Redondillas</b><br>1175 – 1294<br><b>Romance e-o</b><br>1295 – 1404<br><b>Octavas reales y 7 endecasílabos</b><br>1405 – 1459 | 2 – Desde su barco, Alejandro desafía a Darío.<br>3 – Las tropas acuestan.<br>- Vitelo trae a un prisionero.<br>4 – El prisionero describe la fuerza y esplendor del ejército persa.<br>5 – Revelación de su identidad: es hijo de Darío.<br>Deslumbrado por la grandeza de Alejandro, decide matar a su padre.<br><b>B - Conquistas territoriales y amorosas</b> | A orillas del mar, junto a Propontis y Troya                              | Alejandro, valeroso general encabezando sus tropas<br><br>Del lado persa, un ejército que parece invencible<br><br>Pero la prodigalidad de Alejandro seduce a Ariobarzano que se propone matar a su padre.<br>¿Quién podrá resistir a Alejandro? |
| <b>Redondillas</b><br>1460 - 1767   | 1 - Feliz augurio: Minerva regala su escudo a Alejandro   | Templo de Minerva   | Alejandro consigue el apoyo de Minerva.  |
| <b>Tablado vacío</b>  |   |   |  |
|   | 2 – Rojane, reina de las amazonas, seducida por su fama y un retrato, quiere un hijo de Alejandro   | Reino de las amazonas   | Rojane viajará para conocer a Alejandro  |
| <b>Tablado vacío</b>  |   |   |  |
|   | 3 – Quejas de Alejandro: no tiene a un Homero para inmortalizar sus hazañas.  | <i>Troya</i><br>Sepulcro de Aquiles.                                      | Pausa: Alejandro amante de las letras que dan la inmortalidad al héroe   |

|  |   |                            |  |
|--|---|----------------------------|--|
|  | <p>Vitelo le proporciona a un cronista (escena cómica).</p> <p>4 – El ejército macedonio atraviesa el río para enfrentarse a las tropas de Menón.</p>   | <i>Río Gránico</i>         | Se reanuda la acción militar, Alejandro siempre al frente en la batalla  |
| <b>Tablado vacío</b>   |   |                            |  |
| <p><b>Octavas reales</b><br/>1768 – 1807</p> <p><b>Redondillas</b><br/>1808 – 1875</p> <p><b>Romance a-a</b><br/>1876 - 1935</p> | <p>5 – Mientras Ariobarzano se prepara a matar a su padre, llega un mensajero macedón.</p> <p>5 – Darío, avisado por una carta de Alejandro del proyecto de su hijo, lo asesina.</p> <p>6 – Menón relata la batalla</p> | Cerca del campo de batalla | <p>Dudas de Ariobarzano a punto de cometer un parricidio (y regicidio)</p> <p>Contraste entre Alejandro y Darío: el primero se niega a aprovecharse de la traición de Ariobarzano; el segundo prefiere el engaño al enfrentamiento. Victorias de Alejandro</p> |
| <b>Tablado vacío</b>   |   |                            |  |
| <p><b>Redondillas</b><br/>1936 – 1995</p> <p><b>Romance a-a</b><br/>1996 - 2087</p>  | <p>7 – Alejandro corta el nudo gordiano</p> <p>8 – Encuentro con las amazonas<br/>Pareja Alejandro – Rojane<br/>Parejas secundarias<br/>Vitelo – Lisandra<br/>Aminta - Tamira</p>                                       | Ciudad de Gordio           | <p>Profecía: ha cortado el nudo, será rey de Asia</p> <p>Escena conclusiva graciosa con la formación de parejas</p>  |

### Jornada 3

| Versificación  | Acción   | Situación   | Trayectoria dramática  |
|--|--|---|--|
| <p><b>Tercetos encadenados</b><br/>2088 – 2154</p> <p><b>Redondillas</b><br/>2155 – 2386</p> <p><b>Romance e-e</b><br/>2387 - 2444</p> | <p><b>A – Antes de la batalla decisiva</b></p> <p>1 – Se anuncia la muerte de Alejandro. Sólo se trataba de un desmayo.</p> <p>2 – Aunque una carta indica que el brebaje preparado por el médico Filipo esta envenenado, lo bebe Alejandro y se restablece.</p> <p>3 – Alejandro recibe tres regalos de Darío, con una carta que los interpreta; el monarca opone su propia interpretación.</p> | <p><i>Tres años después de la accesión al trono</i></p> <p>Ciudad de Tarsos</p> |  |
| <b>Tablado vacío</b>   |  |   |  |
| <p><b>Quintillas</b><br/>2445 - 2529</p>   | <p>4 – A pesar de los avisos de sus hijas, Darío sigue despreciando a su enemigo.</p>  | <p>Campamento de Darío</p>  | <p>Eco de la primera secuencia de la jornada 2: Darío sordo a los avisos</p>   |
| <b>Tablado vacío</b>   |  |   |  |
| <p><b>Romance o-a</b><br/>2530 - 2599</p>  | <p><b>B – Vencedores y vencidos</b></p> <p>1 – La batalla<br/>Mientras Alejandro enardece a sus soldados, Rojane pelea con un persa. Juntos se van al combate.</p> <p>Derrota persa y huida de Darío.</p>  | <p>Campo de batalla</p>   | <p>Escena de batalla matizada de cortesía</p> <p>Huida vergonzosa de Darío</p> |
| <b>Tablado vacío</b>   |  |   |  |
| <p><b>Redondillas</b><br/>2600 - 2739</p>  | <p>Se publica la victoria</p> <p>2 – Alejandro se niega a ver a las hijas de Darío prisioneras para no sucumbir al deseo de forzarlas.</p>   |   | <p>Alejandro sabe dominar sus deseos</p>                                       |

| <b>Tablado vacío</b>                       |  |   |   |
|--|--|---|---|
| <b>Endecasílabos</b><br>2740 - 2747        | 3 – Mientras tanto, Darío, en su huida, encuentra a dos villanos.<br><br>Cuando estos lo reconocen, se vuelve loco y los amenaza.  | En el monte   | Cobardía y locura de Darío<br><br>→ Alternan las secuencias entre Alejandro y Darío, poniendo de relieve el contraste entre los dos protagonistas     |
| <b>Tablado vacío</b>                       |  |   |   |
| <b>Tercetos encadenados</b><br>2748 – 2784 | 4 – Celebración de la victoria y larguezas<br>Alejandro ofrece un reino a Tepochemo en agradecimiento por su hospitalidad.   | <i>Después del sitio de Tiro</i><br>Ciudad de Sidón | Alejandro organiza la administración de los territorios conquistados, y con todos se muestra pródigo: con el noble Tepochemo                          |
| <b>Redondillas</b><br>2785 - 2860          | Un villano regala al rey el pellejo de un caballo.<br>Alejandro respeta la elección de Tepochemo: un hortelano hecho rey.  |   | y con el villano  |
| <b>Endecasílabos</b><br>2861 – 2901        | 5 – Rebelión de Jerusalén: Alejandro enfurecido ordena el saco de la ciudad.   |   | Momento de furor de Alejandro:<br>Tentación de la <i>hubris</i>   |
| <b>Quintillas</b><br>2902 - 2976           | <b>C – Final provisional de la campaña</b><br><br>1 – Confusión en Jerusalén. Las mujeres piden a sus gobernantes la sumisión a Alejandro. Un ángel ordena que se acoja a Alejandro.   | Jerusalén   | En un momento de agitación y espanto, intervención divina.  |
| <b>Tablado vacío</b>                       |  |   |   |
| <b>Romance a-a</b><br>2977 - 3048          | 2 – La ciudad celebra la entrada de los macedonios.<br>Alejandro reconoce en Jado, el sumo sacerdote, la figura de Dios y se lanza a sus pies.<br>El rey exenta la ciudad del tributo. |   | Vuelta al equilibrio: sumisión de Alejandro a Dios<br>Final provisional de las grandezas de Alejandro (anuncio de una segunda parte de Las Grandezas) |

## LA MAYOR HAZAÑA Jornada 1

| Versificación   | Acción   | Situación  | Trayectoria dramática   |
|---|--|--|---|
| <p><b>Octavas</b><br/>1-104</p> <p><b>Romance e-a</b><br/>105-238</p>   | <p><b>A – Rebelión de Tebas</b></p> <p>1. Muerto el rey Felipe, le sucede su hijo Alejandro , decidido a conquistar Persia. Hace mercedes a los antiguos compañeros de su padre.</p> <p>2. Relato de Parmenión: Epaminondas encabeza una rebelión en Tebas, a la cual se han sumido los griegos. Alejandro manda a Efestión a parlamentar. Mientras tanto, se va a cazar.</p>                        | <p>Palacio de Alejandro</p>                        | <p><b>Conflicto político:</b><br/>Antes de irse a conquistar Persia, el nuevo rey tiene que aplacar una revuelta.</p> |
| <b>Tablado vacío</b>  |  |  |   |
| <p><b>Canción</b><br/>239-277</p> <p><b>Redondillas</b><br/>278-381</p> <p><b>Romancillo é</b><br/>382-429</p> <p><b>Romancillo e-o</b><br/>430-613</p> | <p><b>B – Alejandro se enamora</b></p> <p><i>B-1. El encuentro</i></p> <p>1. La bella Campaspe lamenta, con su criada Pirene, la muerte de su madre y su pobreza.</p> <p>2. Campaspe y Alejandro se enamoran de sus respectivos reflejos en una fuente.</p> <p>3. La doncella cuenta su historia.</p> <p>4. El joven rey, futuro dueño del mundo, narra como, de niño, domó el caballo Bucéfalo.</p> | <p>Bosque cerca del palacio<br/>Fuente y rocas</p> | <p><b>El amor engendra nuevos conflictos:</b></p> <p>- Alejandro vencido por el fuego del amor</p>                    |

|   |  |                                |   |
|---|--|--------------------------------|---|
| <p><b>Romance i-e</b><br/>614-661</p> <p><b>Tercetos encadenados</b><br/>662-731</p> <p><b>Redondillas</b><br/>732-767</p> <p><b>Soneto</b><br/>768-781</p>                           | <p><i>B-2. Amar o conquistar</i></p> <p>1. Hércules reprocha a Alejandro anteponer el amor a su deber de rey.</p> <p>2. Alejandro entre dos anhelos opuestos: amor y guerra. Irá a la guerra. Pide a Apeles que se ocupe de Campaspe.</p> <p><i>B-3. Rivalidad amorosa</i></p> <p>1. El pintor Apeles se enamora de la bella.</p> <p>2. Lamento de Apeles: tiene un rey por rival.</p> | <p>Palacio</p>                 | <p>- Conflicto de valores en el joven rey: Cupido-Marte</p> <p>- Rivalidad amorosa entre el pintor y su rey (desconocida por el rey)</p>            |
| <b>Tablado vacío</b>  |  |                                |   |
| <p><b>Octava</b><br/>782-789</p> <p><b>Romance a-a</b><br/>790-877</p> <p><b>Octavas</b><br/>878-893</p> <p><b>Romance a-e</b><br/>894-979</p> <p><b>Redondillas</b><br/>980-1031</p> | <p><b>C – Guerra contra Tebas</b></p> <p>1. Epaminondas se niega a someterse</p> <p>2. La tebana Timóclea relata el desarrollo de la batalla.</p> <p>3. Alejandro vence y mata a Epaminondas.</p> <p>4. Timóclea cuenta como mató a un capitán macedonio que quería violarla.</p> <p>5. Alejandro premia a Timóclea por su hazaña.</p>   | <p>Tebas, campo de batalla</p> | <p><b>Primera hazaña de Alejandro:</b></p> <p>- la victoria contra Tebas demuestra su valor</p> <p>- y su actitud con Timóclea, su liberalidad.</p> |

## Jornada 2

| Versificación  | Acción  | Situación  | Trayectoria dramática   |
|--|---|--|---|
| <p><b>Redondillas</b><br/>1032-1155</p> <p><b>Canción alirada</b><br/>1156-1203</p>  | <p><b>A – Dos retratos de Alejandro</b></p> <p><i>A -1. Un retrato para atemorizar</i></p> <p>1. Campaspe considera la posibilidad de casarse con Apeles para preservar su honor. Tristezas de los enamorados.</p> <p>2. Llegan dos embajadores griegos. Clemencia de Alejandro , pero se llevarán un retrato suyo.</p> | <p>Palacio de Alejandro, después de la victoria contra Tebas</p> | <p>Momento de transición:</p> <p>- se zanja el conflicto con Grecia</p>   |
| <b>Tablado vacío</b>   |   |  |   |
| <p><b>Endecasílabos sueltos</b><br/>1204-1265</p> <p><b>Redondillas</b><br/>1266-1337</p> <p><b>Soneto</b><br/>1338-1351</p> | <p><i>A -2. Un retrato que enamora</i></p> <p>1. Darío recibe un retrato de Alejandro. Manda una embajada para pedirle que se someta.</p> <p>2. Darío se maravilla de la gentileza de Alejandro y Felicia al ver el retrato, se enamora.</p> <p>3. Declaración de amor dirigida al retrato.</p>                         | <p>Palacio de Darío, Persia</p>                                  | <p>- se prepara el <b>segundo conflicto político, la guerra contra Persia</b></p> <p>- Otra víctima del amor: Felicia</p>       |
| <b>Tablado vacío</b>   |   |  |   |
| <p><b>Octavas</b><br/>1352-1383</p> <p><b>Romance e-o</b><br/>1384-1511</p>  | <p><b>B – Conflicto de valores</b></p> <p><i>B – 1. Alejandro: amor o grandeza</i></p> <p>1. Efestión teme que el amor no debilite la voluntad guerrera de Alejandro.</p> <p>2. Alejandro posa en armas para el retrato; atemoriza a los griegos y a</p>  | <p>Palacio de Alejandro</p>                                      | <p>En el <b>conflicto de valores</b> engendrado por el amor :</p> <p><b>Alejandro</b> da la prioridad a la <b>grandeza.</b></p> |

|   |   |                                    |  |
|---|---|------------------------------------|--|
|   | Epitridates, embajador de Darío.<br>Alejandro declara la guerra a los persas.   |                                    |  |
| <b>Tablado vacío</b>  |   |                                    |  |
| <b>Redondillas</b><br>1512-1595<br><b>Romance a</b><br>1596-1701  | <i>B – 2. Campaspe, Apeles, Felicia:<br/>amor o honor</i><br>1. Campaspe sacrifica su honor a su amor. Los enamorados se despiden.<br>2. Reproches de Efestión al rey. Apeles renuncia a la guerra para conquistar a Campaspe.                                |                                    | <b>Campaspe, Apeles escogen el amor.</b>   |
| <b>Tablado vacío</b>  |   |                                    |  |
| <b>Quintillas</b><br>1702-1847  | 3. Epitridates anuncia la llegada de Alejandro. Darío llama a la guerra. Mientras tanto, Felicia decide mandar una carta a Alejandro, indicándole el punto flaco de la ciudad.  | Palacio de Darío                   | <b>Felicia también vencida por el amor,</b><br>traiciona a su esposo.  |
| <b>Tablado vacío</b>  |   |                                    |  |
| <b>Octavas</b><br>1848-1904<br><b>Romance a-o</b><br>1905-2038<br>Forma englobada:<br>La carta en prosa | <b>C – Batalla de Persia</b><br>1. Los macedonios se preparan al asalto. Efestión no puede combatir.<br>2. Llega un mensajero con la carta de Felicia. Alejandro rechaza la victoria fácil que le abre la traición.<br>Difícil batalla relatada por Efestión. | A orillas del mar<br><i>Persia</i> | <b>Segunda hazaña de Alejandro:</b><br><br>- la victoria contra Persia, es una nueva muestra de su valor<br><br>- y su actitud frente al vencido, otra prueba de su liberalidad. |
| <b>Tablado vacío</b>  |   |                                    |  |
|   | 3. Alejandro y Darío pelean :<br>rendición de Darío. Alejandro le perdona la vida.<br>Regresa a Macedonia con la pareja real.   | Campo de batalla                   |  |

### Jornada 3

| Versificación  | Acción   | Situación                   | Trayectoria dramática   |
|--|--|-----------------------------|---|
| <p><b>Redondillas</b><br/>2039-2154</p> <p><b>Tercetos encadenados</b><br/>2155-2240</p> <p><b>Redondillas</b><br/>2241-2472</p> <p><b>Romance e-e</b><br/>2473-2596</p> <p><b>Décimas</b><br/>2597-2706</p> | <p><b>A – Retrato de Campaspe: Alejandro se descubre un rival amoroso</b></p> <p>1. Lamentos y reproches de Apeles a Campaspe. Intenta conseguir sus favores por la fuerza. Llega el rey.</p> <p>2. Reencuentro Alejandro-Campaspe. Manda encarcelar a Darío y ofrece a Felicia su palacio y a sí mismo en lugar de esposo. Celos de las dos mujeres. Relato de Bufo: Bucéfalo acometió contra su retrato.</p> <p>3. Alejandro manda a Apeles que retrate a Campaspe. Felicia pide a Alejandro que mate a Darío. Rechazo de Alejandro. Felicia se entera del amor de Apeles y avisa a Alejandro. Escondido, el rey es testigo del amor de Apeles y empieza a dudar.</p> <p><b>B – El dilema de Alejandro</b></p> <p>1. Momento de locura de Apeles. Lucha interna en Alejandro: se oponen su amor y su sed de venganza por un lado, su deseo de una fama eterna por otro. Diálogo amor-honor.</p> <p>2. Consejo del viejo Efestión: Alejandro debe vencerse a sí mismo</p> | <p>Palacio de Alejandro</p> | <p><b>Revelaciones y desordenes del amor:</b></p> <p>- rivalidades amorosas<br/>Apeles-Alejandro<br/>Felicia-Campaspe<br/>- traición<br/>-tentación de la violencia</p> <p><b>La más dura de las batallas de incierta conclusión.</b></p> |

|   |  |  |  |
|---|--|--|--|
| <p><b>Redondillas</b><br/>2707-2751</p> <p><b>Romance i-a</b><br/>2752-2869</p> | <p>3. Alejandro confía su dilema a la celosa Felicia.</p> <p>4. Ante el dolor de Campaspe, renuncia a abandonarla.<br/>Felicidad y desilusión de Apeles.</p>   |  |  |
| <b>Tablado vacío</b>  |  |  |  |
| <p><b>Redondillas</b><br/>2870-2929</p> <p><b>Romance a-a</b><br/>2930-3049</p> | <p><b>C – La mayor victoria de Alejandro</b></p> <p>1. Larguezas de Alejandro. Ofrece<br/>- dinero a sus compañeros<br/>- la libertad a Darío y a Felicia<br/>- su alma a Campaspe</p> <p>2. Apeles confiesa su crimen y Alejandro cumple su mayor hazaña: renuncia a Campaspe y la regala a Apeles.</p> |  | <p><b>Desenlace</b></p> <p><b>La mayor hazaña de Alejandro:</b><br/>después de haber vencido el mundo, <b>se vence a sí mismo.</b><br/>Doble matrimonio:<br/>Apeles-Campaspe<br/>Bufo-Pirene</p> |

**DARLO TODO Y NO DAR NADA Jornada 1**

| Versificación  | Acción   | Situación  | Trayectoria dramática  |
|--|--|--|--|
| <p><b>Romance e-o</b><br/>1-610<br/>Canto preenglobado 1-7<br/>Canto englobado 38-39; 110; 237-238;<br/>609-610</p> <p><b>Redondillas</b><br/>611-940<br/>Canción englobada 699-706; 715-722;<br/>727-733</p> <p><b>Romance a-e</b><br/>941-1235</p> | <p><b>A – Dueños del mundo</b></p> <p>1 - Aclamaciones de los soldados a Alejandro que regresa vencedor del rey de Persia. Encuentro entre Diógenes y el soldado Chichón. Entrega de un mensaje para Alejandro.</p> <p>2 – Relato del sacerdote: la leyenda del nudo gordiano. Alejandro lo corta. Chichón tramite el mensaje del filósofo al rey.</p> <p>3 – Se ha de escoger un retrato para mandar a Rojana. Alejandro elige el de Apeles y lo nombra su pintor de cámara.</p> <p><b>B – Dueñas de los corazones</b></p> <p>1 - Chichón vuelve al servicio de Apeles. El pintor salva a Campaspe perseguida por los soldados de Alejandro. Resulta herido o muerto.</p> <p>2 – Estatira, hija de Darío, ampara a Campaspe. Reprocha a Alejandro su desdén.</p> <p>3 – Relato de Campaspe: mató a un capitán para defender su honor. Alejandro perdona su crimen y Estatira le ofrece la hospitalidad.</p> | <p><i>Afuera de Atenas</i><br/><i>Principio del invierno</i></p> <p>Delante de la cueva de Diógenes y fuente.</p> <p>Umbral del templo de Júpiter</p> <p>Delante de la quinta de las infantas.</p> | <p><i>Rojana ha aceptado casarse con Alejandro</i></p> <p>Alejandro acepta los retos:<br/>- deshacer el nudo para ser dueño del mundo<br/>- el encuentro con Diógenes</p> <p>Vínculo de subordinación entre Alejandro y Apeles.</p> <p>Se pone en entredicha el poder del rey:<br/>- Apeles combate sus soldados<br/>- Estatira ampara a los perseguidos<br/>- Campaspe asesinó a un capitán</p> <p>Amores en ciernes:<br/>Apeles – Campaspe<br/>Alejandro – Campaspe<br/>Estatira - Alejandro</p> |

## Jornada 2

| Versificación   | Acción  | Situación                       | Trayectoria dramática   |
|---|---|---------------------------------|---|
| <b>Romance e-a</b><br>1236- 2009                                    | <b>A – Encuentro Diógenes-Alejandro</b><br><br>1 – Efestión informa a Alejandro de la morada de Campaspe.<br><br>2 – La discusión entre el filósofo y el rey desemboca en una apuesta: ¿quién necesitará el primero del otro?<br><br>3 – Alejandro se une a las mujeres de caza.  | Delante de la cueva de Diógenes | <i>Rojana de viaje</i><br><br><br><br><br><br><br><br><br><br>El rey y el filósofo han encontrado un medio para medir su poder: la apuesta.   |
| <b>Tablado vacío</b>  |   |                                 |   |
| <b>Décimas</b><br>2010- 2089<br><br><b>Redondillas</b><br>2090-2257 | <b>B – Triángulo amoroso</b><br><br>1 – Durante la caza, Alejandro sufre un accidente y Campaspe le salva la vida.<br>En agradecimiento, el rey le promete mandar realizar un retrato suyo.<br><br>2 – Después de la caza, monólogos sucesivos de Campaspe y Apeles expresando sus desdichas.<br><br>Apeles declara su amor a Campaspe.<br><br>3 – Camino de vuelta de la caza, reencuentros Chichón, Apeles, Alejandro.<br>El rey encarga el retrato de su amada a Apeles. | Monte                           | Alejandro enamorado de Campaspe (ella no lo sabe)<br><br><br><br><br><br><br><br><br><br>Amor compartido entre el pintor y la cazadora.<br><br><br><br>El encargo del retrato ha de revelar los conflictos. |

**Tablado vacío**

|  |   |  |   |
|--|---|--|---|
| <p>Canción de Nise englobada<br/>2238-2241; 2254-2257</p> <p><b>Romance e-e</b><br/>2258-2731</p> <p>Formas englobadas:<br/>Canción de Nise<br/>2270-2273; 2368-2371<br/>Quintillas con estribillo<br/>2420- 2463</p> <p>Canción de Irene<br/>2556-2559; 2576-2579; 2590-2593;<br/>2606-2609; 2620-2623; 2640-2643;<br/>2661-2665; 2684-2687</p> | <p><b>C – Retrato y revelaciones</b></p> <p>1 – La letra de la canción de Nise.</p> <p>2 - La espera de la mujer a retratar. Malentendido sobre el modelo del retrato.<br/>Galanteo Efestión, Nise, Clori.</p> <p>Glosa de la canción.</p> <p>3 – La realización del retrato. Sorpresa de Apeles y Campaspe al encontrarse en este nuevo contexto. Apeles revela a Campaspe el amor de Alejandro.<br/>Estupefacción de Campaspe al verse reflejada en el lienzo. Reprocha a Apeles que quiera regalarla a otro.</p> | <p>Quinta de las infantas (interior)</p> | <p>Conflictos</p> <p>Celos mudos de Estatira</p> <p>Conflicto amor-lealtad de Apeles. Riña entre los enamorados. Apeles y Campaspe renuncian a su amor.</p> |
|--|---|--|---|

### Jornada 3

| Versificación  | Acción   | Situación   | Trayectoria dramática  |
|--|--|---|--|
| <p><b>Romance i-o</b><br/>2732-3564<br/>Formas englobadas<br/>Redondilla<br/>3013-3014; 3026-3027; 3049-3050;<br/>3056-3057</p> <p>Coro<br/>3274-3275; 3288-3289; 3306-3307;<br/>3316-3317; 3326-3327; 3336-3337</p> | <p><b>A – Locura de Apeles</b></p> <p>1 - Informado por Chichón de la locura de Apeles, Alejandro llama a Diógenes para averiguar su causa.<br/>Diagnóstico del filósofo: El pintor enfermo de amor.</p> <p>2 – Alejandro persigue a Campaspe y trata de declararle su amor. Ante su resistencia, decide usar de un engaño.</p> <p>3 – Apeles, escondido, presencia el arresto de Campaspe.</p> <p>4 – Loco de dolor, revela a Diógenes los nombres de su amada y de su rival.</p> | <p><i>Final del invierno</i></p> <p>Entre la quinta de las infantas y la tienda de Apeles</p> | <p><i>Rojana muerta</i></p> <p>Alejandro necesita a Diógenes para curar a Apeles: ha perdido su apuesta.</p> <p>Intento fallido de declaración de amor de Alejandro a Campaspe.<br/>Reconciliación de los amantes.</p> <p>Los celos enloquecen a Apeles.<br/>Revela su secreto a Diógenes.</p> |
| <b>Tablado vacío</b>   |  |   |  |
| <p><b>Décimas</b><br/>3565-3688</p> <p>Forma englobada<br/>Redondilla<br/>3651-3654; 3663-3664; 3672-3673;<br/>3682-3685</p>   | <p><b>B – Resistencias a Alejandro</b></p> <p>1 – Problemas para Alejandro: muerte de Rojana y envío del rescate por parte de Darío.</p> <p>2 – Alejandro trata de violar a Campaspe y ella intenta matarse.<br/>Acción interrumpida por la llegada de Apeles y Diógenes.</p> <p><b>C – Desenlace: victoria de la reflexión sobre la violencia</b></p>   | <p>Tienda de Alejandro (interior)</p>   | <p>Alejandro enfrentado a un problema de honor y a la resistencia de Campaspe.</p> <p>Uso de la fuerza: la tentativa de violación</p>  |

**Romance a-a**  
3689-4131

1 – Diógenes revela al rey el secreto de Apeles. Reacción violenta de Alejandro: matar al filósofo y al pintor.

2 – Dos argumentos hacen reflexionar a Alejandro:

- el reto del filósofo que se afirma más poderoso porque domina sus pasiones  
- la grandeza de Apeles que antepone la lealtad a su amor.

Alejandro regala Campaspe a Apeles.

3 - Alegato de Campaspe: no se puede dar lo que no es suyo.

4 – Final feliz con tres bodas:

Apeles – Campaspe

Alejandro – Estatira

Efestión – Nise

Última palabra a Chichón que, por su parte, queda libre.

Gracias a la intervención de Diógenes, Alejandro resuelve su problema amoroso. Renuncia a su pasión para que no le sobrepasen en grandeza un filósofo o un pintor.

Protesta de Campaspe : no se puede enajenar el afecto.

Alejandro resuelve su problema de honor casándose con Estatira.

Final del romance, con tres bodas.

# Velázquez y Calderón de la Barca: el pintor de la corte enfrentado a sus dilemas

La obra de Calderón de la Barca 'Darlo todo y no dar nada' se representa en el auditorio del Prado para realzar la exposición de Velázquez

FLOR GRAGERA DE LEÓN

Madrid - 23 OCT 2013 - 17:12 CEST



'Darlo todo y no dar nada' de Pedro Calderón de la Barca. ANNA DALMÁS

El pintor Apeles tenía que plasmar el rostro defectuoso de Alejandro Magno sin incurrir ni en la adulación ni en la traición. ¿Debía ocultarlo, así satisfacer al rey pero falsear el ser de su oficio, la representación? Para más inri, los cortesanos

eran reticentes a su trabajo y uno de ellos en particular se echó las manos a la cabeza al descubrir que el mandatario le iba a pagar medio talento por la obra. Protestó. Alejandro Magno entonces dobló la retribución a un talento en toda una declaración de intenciones.

Diego de Velázquez también tuvo que lidiar con la polémica en la corte de Felipe IV, un contexto en el que el monarca apostaba fervientemente por la pintura, mientras que los cortesanos se mostraban recelosos. Nos lo recuerda [Javier Portús](#), jefe de conservación de Pintura Española del Museo Nacional del Prado (hasta 1700), ante la representación de la obra de Pedro Calderón de la Barca *Darlo todo y no dar nada* que acompaña a [la exposición Velázquez y la familia de Felipe IV](#) y que se representará en el auditorio de la pinacoteca los días 25 de octubre, 15 de noviembre, 13 de diciembre y 10 de enero. Así, la obra del gran pintor español gana volumen y perspectiva y el Prado se abre a otros artes como viene haciendo; el teatro sirve para que el espectador pueda experimentar el ambiente palaciego de la época. “Se trata de una exposición de arte, también de historia por la representación de la familia real y de la cultura cortesana”, asegura Portús.

Calderón deseaba advertir a Felipe IV de que la voluntad del monarca debía estar por encima de sus pasiones y respetar la libertad individual, recurriendo a un episodio legendario de la vida de [Alejandro Magno](#) —un triángulo amoroso con el retratista Apeles y con la bella Campaspe—. Y lo hizo con esta comedia escrita en 1561, que es una pieza musical interpretada por seis actores cantantes que se multiplican en más de 15 personajes. El retratista Apeles dio salida al dilema del retrato al pintar a Alejandro Magno de perfil, explica Portús, y [la obra de Calderón](#) habla precisamente de las relaciones entre un soberano y su pintor. La muestra *Velázquez y la familia de Felipe IV* recoge el conjunto más importante de retratos realizados en la corte desde el retorno del sevillano de su segundo viaje a Italia.

“Calderón plantea el honor que merece la pintura del retrato. Y el pintor cortesano debía emplear su ingenio además de su habilidad para imitar”, agrega Portús, quien además señala que los problemas a los que se enfrentó Apeles son un eco de los que debió solucionar el mismo Velázquez. Asimismo,

exposición y obra teatral dan cuenta de un momento, la mitad del siglo XVII, “que era la edad de oro del retrato cortesano y también la del teatro de la corte, con Calderón escribiendo algunas de sus mejores representaciones”.

La Compañía delabarca lleva a escena el montaje de *Darlo todo y no dar nada*, cuyos protagonistas son José Rubio, Alex Larrumbe y Laura Cabrera entre otros. Dirigida y adaptada por Nuria Alkorta, la música grabada la conforman las flautas, el violín barroco, la vihuela de arco, la tiorba y la guitarra barroca.

---

 ARCHIVADO EN:

Diego Velázquez · Pintores · Felipe IV · Alejandro Magno · Pedro Calderón de la Barca  
· Obras teatro · Pintura · Artes plásticas · Exposiciones · Teatro · Arte · Artes escénicas

© EDICIONES EL PAÍS S.L.

[Contacto](#) | [Venta de contenidos](#) | [Publicidad](#) | [Aviso legal](#) | [Política cookies](#) | [Mapa](#) | [EL PAÍS en KIOSKOyMÁS](#) | [Índice](#) | [RSS](#)

**Flor Gragera de León**, « Velázquez y Calderón de la Barca: el pintor de la corte enfrentado a sus dilemas ». *El País* [en ligne], Consulté le 15 Juin 2017.

[http://cultura.elpais.com/cultura/2013/10/23/actualidad/1382541141\\_746007.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2013/10/23/actualidad/1382541141_746007.html)

## Table des matières

|   |           |
|---|-----------|
| <b>INTRODUCCIÓN.....</b>  | <b>1</b>  |
| <b>1 –Alejandro Magno, el rey.....</b>                                  | <b>1</b>  |
| <b>1.1 –Las guerras contra Darío.....</b>                               | <b>2</b>  |
| <b>1.2 –La marcha hacia India.....</b>                                  | <b>3</b>  |
| <b>2 –Alejandro Magno, el personaje.....</b>                            | <b>3</b>  |
| <b>Primera parte : LAS GRANDEZAS DE ALEJANDRO.....</b>                  | <b>6</b>  |
| <b>I – LA CELOSA OLIMPIAS.....</b>                                      | <b>10</b> |
| <b>1 –Una mujer enajenada por la furor de los celos.....</b>            | <b>10</b> |
| <b>2 –Una reina intrigante.....</b>                                     | <b>11</b> |
| <b>II –EL DON DE CAMPASPE.....</b>                                      | <b>13</b> |
| <b>1 –La bella dama.....</b>  | <b>13</b> |
| <b>2 –El enamorado pintor.....</b>                                      | <b>15</b> |
| <b>3 –El generoso rey.....</b>  | <b>16</b> |
| <b>III –EL AMIGO ALEJANDRO.....</b>                                     | <b>18</b> |
| <b>1 –El dolor de Efestión.....</b>                                     | <b>18</b> |
| <b>2 –La traición del médico Filipo.....</b>                            | <b>19</b> |
| <b>3 –El reparto de dádivas.....</b>                                    | <b>21</b> |
| <b>Segunda parte : LA MAYOR HAZAÑA DE ALEJANDRO MAGNO.....</b>          | <b>23</b> |
| <b>I –ENCUENTROS.....</b>   | <b>23</b> |
| <b>1 –Alejandro y Campaspe, alrededor de una fuente cristalina.....</b> | <b>23</b> |
| <b>2 –Apeles, condenado por haber mirado.....</b>                       | <b>26</b> |
| <b>3 –Felicía rendida por un retrato.....</b>                           | <b>27</b> |
| <b>II –TORMENTOS DE AMOR.....</b>                                       | <b>28</b> |
| <b>1 –Rivalidades y celos.....</b>                                      | <b>29</b> |
| <b>2 –Conflictos de valores.....</b>                                    | <b>31</b> |
| <b>2.1 –Campaspe: amar o casarse.....</b>                               | <b>32</b> |
| <b>2.2 –Alejandro: amar o combatir.....</b>                             | <b>33</b> |
| <b>III –LA MAYOR HAZAÑA.....</b>  | <b>35</b> |
| <b>1 –La revelación.....</b>  | <b>35</b> |
| <b>2 –El dilema.....</b>  | <b>36</b> |
| <b>3 –La resolución.....</b>  | <b>38</b> |
| <b>Tercera parte : DARLO TODO Y NO DAR NADA.....</b>                    | <b>42</b> |

|   |           |
|---|-----------|
| <b>I – ENCUENTROS AMOROSOS.....</b>                 | <b>43</b> |
| 1 – <i>Apeles y la mujer perseguida.....</i>        | <i>43</i> |
| 2 – <i>Dos bellas y un rey.....</i>                 | <i>45</i> |
| 2.1 – <i>La intervención de Estatira.....</i>       | <i>45</i> |
| 2.2 – <i>El alegato de Campaspe.....</i>            | <i>46</i> |
| <b>II –DECLARACIONES.....</b>                       | <b>49</b> |
| 1 – <i>El accidente de caza.....</i>                | <i>50</i> |
| 2 – <i>El pintor y la cazadora en el monte.....</i> | <i>52</i> |
| <b>III –CONFLICTOS.....</b>                         | <b>54</b> |
| 1 – <i>El retrato.....</i>                          | <i>54</i> |
| 2 – <i>La locura de Apeles.....</i>                 | <i>56</i> |
| 3 – <i>Violencia.....</i>                           | <i>59</i> |
| 3.1 – <i>El arresto de Campaspe.....</i>            | <i>59</i> |
| 3.2 – <i>La tentativa de violación.....</i>         | <i>60</i> |
| <b>IV –FINAL FELIZ : UN DON Y TRES BODAS.....</b>   | <b>62</b> |
| <b>CONCLUSIÓN.....</b>                              | <b>67</b> |
| <b>BIBLIOGRAPHIE.....</b>                           | <b>71</b> |
| <b>ANNEXES.....</b>                                 | <b>76</b> |
| 1 – <i>Tableaux de structure.....</i>               | <i>76</i> |
| 2 – <i>Article El País.....</i>                     | <i>93</i> |