

## EL MITO HISTÓRICO DE CLEOPATRA EN CALDERÓN Y SUS CONTEMPORÁNEOS<sup>1</sup>

Elena E. Marcello  
Università degli Studi Roma Tre  
Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture straniere  
Via del Volco di San Paolo, 19  
00146 Roma. Italia.  
elena-marcello@uniroma3.it

En el siglo xvii europeo la figura histórica de Cleopatra puede considerarse un mito ya consolidado, pues, como todo mito, su figura ha sido idealizada para expresar los valores de una colectividad y, si ha lugar, determinar su comportamiento, sea como *ejemplo vitando* por su conducta lujuriosa y calculadora, sea como símbolo de fidelidad y fuerza interior.

En la configuración teatral barroca de la reina egipcia permanece cierta duplicidad, cuya causa ha de encontrarse tanto en las fuentes utilizadas como en la intencionalidad del dramaturgo. Cuando se privilegia su femineidad, sobresale esa incomparable belleza que atrae y fascina al héroe hasta obligarle a eludir sus deberes; una belleza que paulatinamente la asemeja a una hechicera, a una Medusa y la transforma en una *femme fatal*, que seduce con la mirada y la voz al hombre, al que va a dejar inerte. El origen de dicha transformación reside en los atributos rememorados en las fuentes históricas, donde se hacía hincapié tanto en lo físico como en la inteligencia y la extremada elocuencia de la políglota Cleopatra. Estas cualidades y sus consiguientes manifestaciones

<sup>1</sup> Este trabajo se inserta en el proyecto I+D+I FII2011-25040 y en el programa Consolider CSD 2009-00033.

diferenciaban a la reina oriental de las matronas romanas. Según la tradición filoaugustea, gracias a ellas la soberana egipcia logró atraer a César y a Marco Antonio, pero no a Octaviano<sup>2</sup>.

La otra cara de Cleopatra se forjó, en cambio, durante el siglo xvi, contaminando fuentes y retratos de otras históricas Cleopatras hasta conformar la imagen de una soberana, hábil estratega y, a la vez, de una mujer, amante fiel e incondicional, que, por amor, pierde la vida y el reino. Sigue siendo incomparablemente hermosa, pero es una figura que exhuma dignidad y fuerza, que domina con su presencia el escenario y compite, en protagonismo, con su antagonista y deuteragonista masculinos. Sea como sea, Cleopatra en el siglo xvii evoca indudablemente el mítico y exótico Egipto, la molicie de los reinos antiguos, el lujo y las riquezas del lejano Oriente. Tanto que es tópico mentarla como término de comparación para subrayar la magnificencia de los banquetes, de las naves y la abundancia de riquezas, a raíz de unos destacados momentos históricos-legendarios de su vida que nos ha legado la Antigüedad.

En este artículo analizaremos el tratamiento del mito de Cleopatra en cinco piezas del siglo xvii. Proseguimos así el recorrido empezado en un trabajo anterior<sup>3</sup>, en el cual, tras reseñar las dramatizaciones del siglo xvi en las que se llevaba a cabo una primera recuperación de la figura de Cleopatra, estudiábamos algunas piezas barrocas italianas y españolas destinadas a los teatros comerciales, en las que se detectaba una operación de rehabilitación, o incluso de innovación dramática, similar. Operación es esta que encontraba un fértil y fructífero terreno en la obra de los autores del siglo xvii. Así, en este artículo, hemos elegido cuatro comedias áureas españolas y una tragedia italiana que, a pesar de las imprecisiones cronológicas, son representativas de los años centrales del siglo, aproximadamente desde 1630 hasta 1680. Punto de partida es *El mayor monstruo del mundo* de Pedro Calderón de la Barca, a la que siguen *Marco Antonio y Cleopatra*, conservada en una suelta que la atribuye a Calderón, *Los áspides de Cleopatra* de Francisco de Rojas Zorrilla, *Los tres señores del mundo* de Luis de Belmonte Bermúdez y *La Cleopatra* de Giovanni Delfino. Nos centraremos en dos factores cardinales del mito de Cleopatra: 1) la plasmación de su poderosa hermosura

<sup>2</sup> Sobre la educación y el comportamiento de Cleopatra, tan diferentes de los esquemas femeninos romanos, y, por ello, representativos de la contraposición cultural entre Occidente y Oriente, ver Alonso Troncoso y García Vivas, 2009, pp. 23–24.

<sup>3</sup> Ver Marcello, 2014.

y 2) el valor dado al suicidio de los amantes y su espacio de representación. En cuanto al primer punto, cabe prestar atención a la narración de Plutarco, por ser una de las fuentes más difundidas y citadas en la literatura de la época. Al describir la belleza física de la reina, el historiador griego concede mucho relieve a la extraordinaria versatilidad de su voz, que se compara con un instrumento polifónico, y refleja no solamente su habilidad en imitar diversas lenguas o sonidos, sino su poder de fascinar y encantar a los oyentes. En este sentido, su voz tiene el mismo efecto que la voz de Helena de Troya, de las sirenas, de las Gorgonas e incluso podría identificarse, como señaló Brillante (2007), con la fuerza hipnótica que tenía el «aulós», instrumento de Atenea, muy apreciado —recordamos— por el padre de Cleopatra, Tolomeo Auletes. Leamos la descripción de Plutarco en la versión de Heredia:

E era Cleopatra, segunt que se dize, quanto a su fermosura, no tanto fermosa ni tanto maravellosa que no fuessen otras semblantes. E a tocarla e manearla e usar con ella era de tanto deleit e enlaçava así el hombre que qui una vegada la provava era preso de continen en el amor e en el enzuelo de su amor; e aun su cara con la dolçor de su favlar atemprado con sus actos tiravan la voluntat como un gancho. E segunt que se dize, aun la soa voz de su fablar era delectable e amorosa por natura e resonant; e por sus actos era más dolç. E su lengua era como un estrument que ha muchas cuerdas e cada cuerda favlâs [fol. 125v] un language por sí. E favlava assi tost en cada una lengua como cada uno favla en su lengua propria. A pocos bárbaros favlava con turchimán, mas a la mayor part respondía ella misma: a los etiòpes, a los arabios, a los medos, a los parthos, a los egipcios, a los hebreos, a los sirios, a los medos, a los parthos, a los egipcios, a los hebreos, a los sirios, a los medos...<sup>4</sup>

Estos detalles aparecen diluidos en textos históricos, como la *Monarchia ecclesiastica* de Juan de Pineda<sup>5</sup>, publicada parcialmente en 1576 y completa en 1588, o la *Historia imperial y cesárea...* de Pedro Mexía<sup>6</sup>, que se imprimió por primera vez en 1545, y en textos literarios.

<sup>4</sup> Plutarco, *Vidas semblantes*, I, p. 307.

<sup>5</sup> «Dize Plutarcho que hablava las lenguas de Ethiopía y de los Trogloditas, y de los Hebreos, y de los Arabios, y Syros, Medos, y Parthos con otras más, sin la de Egypto; y que en todas hablaua y negociaua. Con estas gracias captivó al desalmado Antonio» (Pineda, *Monarchia ecclesiastica o Historia universal del mundo*, fol. 302v). Sobre la presencia de Cleopatra en la historiografía española, ver Jiménez-Belmonte, 2011.

<sup>6</sup> «[Antonio] estaua tan dado y asido del amor y conversación de Cleopatra reyna de Egipto, que en ninguna otra cosa pensaua» (Mexía, *Historia imperia y cesárea...*, fol. 18r).

De estos últimos, ofrezco el testimonio de Alonso de Castillo Solórzano, quien en la biografía novelada de la reina y de su «grandeza de ánimo» ofrece una descripción de Cleopatra muy cercana a su fuente, Plutarco, y menciona también su poliglotía:

ella era muy hermosa, de alegres ojos y afable semblante acompañado esto con mucha discreción y donaire en cualquiera cosa que decía, de suerte que al hombre más huraño, de corazón más intratable, le rindiera tener tal objeto delante de sí. [...] Venía Cleopatra ricamente aderezada, y compuesta para hacer al César esta visita, en la cual le habló con tanta afabilidad y blandura que al punto se halló Cesar rendido [...] Hablaba Cleopatra a pocas naciones por intérprete, porque sabía muchas lenguas, así como la etíope, troglodita, hebrea, árabe, siria, parthia, meda y otras, sin la egipcia. Desta hermosa reina se aficionó Marco Antonio con tanto extremo...<sup>7</sup>

Aún más explícito es Francisco de Borja y Aragón, príncipe de Esquilache, en su *Canto de Marco Antonio y Cleopatra*, cuando, al elaborar el episodio del primer encuentro y del banquete, escribe:

Antonio aplaude el peregrino traje  
y más que el traje admira la hermosura,  
y cuando traje y hermosura mira,  
el traje alaba y la belleza admira.  
[...]

Sentáronse, y abriendo el gran tesoro  
que perlas y elocuencia componían,  
como cuando se abrió la voz murmurada,  
a Marco Antonio dice la gitana...<sup>8</sup>

En cuanto al segundo elemento de análisis, el suicidio, hacen falta unas breves reflexiones previas. El espacio dramático de realización debería desprenderse (y en parte deriva) de las fuentes adoptadas o de la representación artístico-figurativa asumida por el imaginario colectivo de la época, pero, al coincidir con el punto álgido del drama, es a menudo uno de los momentos más innovadores de la representación. Por otra parte, los espacios «históricos» transmitidos al teatro suelen coincidir con los momentos más llamativos de la historia de Cleopatra, aquí ce-

<sup>7</sup> Castillo Solórzano, *Historia de Marco Antonio y Cleopatra, última reina de Egipto*, pp. 1, 18-19 y 54-55.

<sup>8</sup> Borja y Aragón, «Canto de Marco Antonio y Cleopatra», pp. 202-203.

ñida a su relación con Marco Antonio, y limitarse a un selecto ramillete: la galera que la lleva a lo largo del río Cidno a su primer encuentro, los espacios del banquete y del recreo, la audiencia y el palacio real, el Bucintoro en la batalla de Actium y, finalmente, el lugar del suicidio. A este propósito, la narración más difundida ofrece como espacio del drama final de Cleopatra el interior del palacio erigido como sepulcro de los faraones. En él se encierra la reina con dos esclavas y es allí donde suben por una abertura exterior al malherido Marco Antonio que expira en sus brazos; allí, tras los preparativos oportunos, Cleopatra se suicida con el veneno de los áspides traídos en una cesta de higos, rodeada por las siervas que, tras su muerte, seguirán su destino. Como veremos, el imaginario teatral barroco ofrece de este instante final variaciones significativas que transforman el sepulcro de los amantes en un triunfo de amor.

#### CALDERÓN Y LA EFÍMERA APARICIÓN DE UNA REINA EMBRUJADORA

En Calderón la presencia de Cleopatra más notoria y significativa se inserta en la comedia *El mayor monstruo del mundo*, impresa en la *Segunda parte de las comedias de don Pedro Calderón* de 1637 y reelaborada para otro ámbito espectacular hacia 1667, según se desprende por las censuras del manuscrito que la conserva<sup>9</sup>. La pieza ha suscitado interpretaciones sugestivas e interesantes, tanto por su articulada estructura dramática, como por el entramado de objetos, metáforas y mitos que la enriquecen de significaciones. No ha pasado inadvertida tampoco la vinculación que la historia de Marco Antonio y Cleopatra y la acción de *El mayor monstruo del mundo*<sup>10</sup>. Aquí la reina egipcia es mencionada a raíz de la batalla de Actium para dar cuerpo al contexto histórico-político en el que actúa el Tetrarca de Jerusalén. La conexión procede del primer libro de la *Guerra judaica* y del decimoquinto de las *Antigüedades* de Flavio Josefo. La victoria de Octaviano pone las bases de su enfrentamiento

<sup>9</sup> Ver Ruano de la Haza, 1998 y Caamaño Rojo, 2002.

<sup>10</sup> Chang-Rodríguez y Martín (1976) pusieron de relieve la conexión (un desequilibrio emocional) entre las figuras de Marco Antonio y del Tetrarca Herodes y el opuesto valor dado a su fin: la unión de Antonio y Cleopatra más allá de la vida ensalza la fuerza de su amor y contrasta con la flaqueza de Herodes y Mariene, que acaban separados física y espiritualmente. Posteriormente, López Vázquez (1979), al analizar la plasmación de mito de Narciso en *El mayor monstruo del mundo*, añadió otro filtro exegetico; y Arellano (1994) detalló algunas isotopías de este «paralelismo contrastivo».

político con el Tetrarca, aliado de Antonio. Mientras el futuro Augusto saborea «entrar en Roma triunfante / con Marco Antonio delante, / y con Cleopatra a los pies» y se imagina a los dos amantes, símbolos del «poder y la hermosura» atados, cual «fieras», a su carro, llega la nueva de que ambos han sido «funestos triunfos de amor»<sup>11</sup>. El motivo triunfal plasma su suicidio y contrasta con el triunfo bélico de la apertura. Si Antonio se da muerte para no conceder la victoria al adversario («nadie ha de triunfar primero / de mí que yo mismo; así / triunfo yo mismo de mí, / pues yo mismo mato e muero»), aunque esto implique pasar «del extremo de valiente / [...] al extremo de cobarde», Cleopatra se suicida «pues por piedad o por ira / no cumple con menos quien / llega a querer bien y mira / muerto a lo que quiso bien»<sup>12</sup>. Se ha escrito mucho sobre su modo de morir, pues el histórico áspid, «puñal vivo» con que se da la muerte, es también metáfora del amor («aunque sospecho / que no moriré a despecho / de un áspid, pues en rigor / no hay áspid como el amor, / y ha días que está en mi pecho») <sup>13</sup>. Aquí Calderón arrincona la tradición historiográfica de su muerte (evitar ser esclava de Augusto) para aprovechar la literaria, forjando el mito de los suicidas por amor, en cuyo sepulcro «él rendido al valor / y ella postrada al dolor / yacen, porque desta suerte / aun no divide la muerte / a dos que junta el amor»<sup>14</sup>.

Nos preguntamos si las referencias al final de Antonio y Cleopatra tienen otra significación además de las tres señaladas por la crítica: a saber, ambientación histórica, anuncio de un desenlace luctuoso y ejemplo de pasión desmesurada. La simetría de las relaciones y la creación de un mundo común a ambos protagonistas, en el que los dos personajes contienen los mismos ingredientes (potencial funesto, mensaje ejemplar, conflicto amor-deber). Figura clave de ambas historias es Octaviano, personaje que los dramaturgos dotarán del mesurado desapasionamiento de un soberano o/y de las pasiones desaforadas de un enamorado. Sobre la supuesta imprescindibilidad del episodio en la configuración de *El mayor monstruo del mundo* arroja luz la adaptación italiana de Giacinto Andrea Cicognini, quien en su *Mariene overo il maggior mostro del mondo* (1659) elimina cualquier alusión a los célebres amantes, centrándose en el enfrentamiento político entre Octaviano y Herodes. En otras pala-

<sup>11</sup> Calderón, *El mayor monstruo del mundo*, pp. 575, 573 y 576.

<sup>12</sup> Calderón, *El mayor monstruo del mundo*, p. 577.

<sup>13</sup> Calderón, *El mayor monstruo del mundo*, p. 578.

<sup>14</sup> Calderón, *El mayor monstruo del mundo*, p. 578.

bras, desbroza la arquitectura metafórica calderoniana, ajustando así el núcleo dramático principal, al que, como era de prever, hacen de contrapeso las escenas cómicas de la *Improvvisa*.

En *El mayor monstruo del mundo* la imagen corrompedora de «Cleopatra hermosa»<sup>15</sup> sigue latente. Sin embargo, no es prioritario realzar su papel en transformar a los héroes en «triumfos de Amor», a la par que Dido, Elena, Popea o Medea (como ocurre en *Fieras afemina amor*<sup>16</sup>), ni detenerse en la descripción de su celebrada belleza, pues es Mairene la principal protagonista del enredo. Por otra parte, Calderón conserva en el relato de su muerte el espacio del «panteón colocado / a egipcios reyes», pero varía la sucesión de los acontecimientos, pues el primero en entrar y matarse en él es Antonio. Al mismo tiempo, no desatiende el efecto dramático que conlleva el instante en que la reina, que ha seguido a su amante, lo ve agonizante «bañado en su sangre fría»<sup>17</sup> y, por ello, se mata a su lado. Dos amantes juntos incluso en la muerte.

#### LA CLEOPATRA PSEUDO-CALDERONIANA: UNA MUJER CELOSA

En *Marco Antonio y Cleopatra*, comedia conservada en una suelta que la atribuye a Calderón<sup>18</sup>, su desconocido autor ha fundido unos cuantos detalles históricos (la persecución de Bruto y Casio, la galera, la intención seductora de Cleopatra, la consorte romana, la batalla de Actium, el suicidio del criado de Antonio, etc.) en una comedia de enredo surtida de retratos, cartas, bailes en máscara, celos y de la comicidad de Malandrín. En ella Octavia, histórica intermediaria entre los dos triunfos, favorece el juego escénico de los celos y de la venganza, mientras que Octaviano, quien, por lo menos al principio, peca de una desmesurada ambición, da cuerpo al histórico enfrentamiento. La apertura de comedia es, de por sí, significativa. La primera en aparecer es Octavia, la cual, aunque «la mujer con la hermosura / pelea, no con la espada», es «hechura»<sup>19</sup> del César y, por ello, sigue de cerca la batalla contra Bruto y Casio, de la que sale vencedor Antonio y derrotado Octaviano; luego, tras conocer las ambiciones imperiales de su hermano, decide poner sobre aviso a su prometido. La entrada de Cleopatra es también interesan-

<sup>15</sup> Calderón, *El mayor monstruo del mundo*, p. 578.

<sup>16</sup> Calderón, *Obras completas. Tomo I. Dramas*, p. 2070.

<sup>17</sup> Calderón, *El mayor monstruo del mundo*, p. 577.

<sup>18</sup> Ver Vega García-Luengos, 1994, p. 63; Reichenberger, 1981, pp. 41-42.

<sup>19</sup> Calderón (?), *La gran comedia de Marco Antonio y Cleopatra*, fol. A<sup>1</sup>r.

te: sale de caza, cual «segunda Diana», viendo los retratos de sus pretendientes y decantándose por «el romano más valiente» Marco Antonio<sup>20</sup>. Aún más reveladora del tratamiento dramático es la escena del baile de máscaras de la segunda jornada, donde una celosa Cleopatra afronta a su rival ganándose el amor de Antonio. Se trata de una secuencia «al uso», que reproduce el clásico triángulo amoroso y realza el móvil, cómico, de los celos.

Si nos centramos en los dos parámetros elegidos para el análisis, en esta obra se sigue mentando la consagrada belleza de Cleopatra entre tópicos retóricos y admoniciones de no confiar en ella<sup>21</sup>. También resulta digno de mención, creo, el hecho de que sea Malandrín el encargado de encarecer con toques cómicos la hermosura de Cleopatra a Antonio:

armó rayos en sus ojos  
vistió flechas en sus labios.  
Armas de beldad previno  
para que tema el romano  
donaire tan soberano  
espíritu tan divino.  
[...]  
ANTONIO ¿Es hermosa?  
MALANDRÍN A bofetadas  
andan los dioses por verla<sup>22</sup>.

En un segundo tiempo, el dramaturgo se detiene en escenificar el estado anímico de Antonio tras la batalla de Actium: la toma de conciencia de su deshonra y su indignación al recibir una rueca, símbolo de su afeminamiento, conviven con su desesperación al tener la falsa noticia de la muerte de la reina. Hay una escena a dúo substancial para nuestro discurso, pues plasma en el escenario el poder fascinador, tanto visual como auditivo, de la reina egipcia. Su amplitud<sup>23</sup> nos impide desgranar todos los

<sup>20</sup> Calderón (?), *La gran comedia de Marco Antonio y Cleopatra*, fol. A<sup>3</sup>r.

<sup>21</sup> Véanse estos ejemplos: «Generosa Cleopatra, / no fies del valor de la hermosura, / prevén armas y gente», «no se ha de atrever así / esta soberbia Cleopatra, / cuya beldad idolatra al mismo que yo vencí», «Estos ojos son mi oriente, / su divino resplandor / es mi imperio solamente», «¡Qué soberbia hermosura!» (Calderón (?), *La gran comedia de Marco Antonio y Cleopatra*, fols. A<sup>4</sup>r, B<sup>2</sup>r, B<sup>4</sup>v).

<sup>22</sup> Calderón (?), *La gran comedia de Marco Antonio y Cleopatra*, fol. B<sup>1</sup>r.

<sup>23</sup> Comp. Calderón (?), *La gran comedia de Marco Antonio y Cleopatra*, fols. D<sup>1</sup>v-D<sup>2</sup>r.



detalles, pero serán suficientes unas referencias para visualizarla. La escena enlaza con la metáfora, obsesiva en la comedia y merecedora de un más atento análisis, de los «ojos» de Cleopatra, a la cual se une también la alusión a las «sirenas». Estas referencias plasman la sumisión del general, quien, al final del segundo acto, aparece rendido en el regazo de su «encantadora» amada<sup>24</sup>. En ella domina, como era de esperar, la Cleopatra hechicera que lleva al héroe a olvidar sus deberes, pero, a la vez, coexiste con la fiel enamorada que sostiene y alienta al amado. La reina contrarresta los reproches de Antonio con un discurso muy persuasivo, en el cual, aunque no se haga referencia a la versatilidad de su voz, sí se concreta su poder fascinador. Tras confesar ser «partícipe de su agravio», Cleopatra le insta a estrangularla con sus cabellos («Ay, Antonio, mis cabellos / pondré, pues mi pena es tanta. / Pon lazos a mi garganta») para aliviar semejante sufrimiento. Ante ello, el general se rinde a Cleopatra.

ANTONIO

No más, Cleopatra, mis celos  
pusiste en mi confianza;  
culpa mi loca esperanza  
y átame con tus cabellos.  
Arrojen tus ojos bellos  
rayos, tu misma belleza  
castigüe en mí la extrañeza,  
ciego engaño, vil temor  
de dudar en tu valor  
para ofender tu firmeza<sup>25</sup>.

free at <https://www.scipedia.com> to download the version without the wa

La mención de la melena que envuelve y atrapa visualiza en el escenario, creo, la imagen de la Medusa que petrifica (aquí adormece) al héroe, utilizando la voz («agora / que cocodrilo me lloras / o que sirena me cantas»), el cabello y, finalmente, la mirada. Y la argumentación así lo acredita:

CLEOPATRA

Mírate en mis ojos; pon  
el alma en ellos; olvida  
lo demás, pues a ti asida,  
igualando nuestras suertes,

<sup>24</sup> Comp. Calderón (?), *La gran comedia de Marco Antonio y Cleopatra*, fol. C<sup>4</sup>v.

<sup>25</sup> Calderón (?), *La gran comedia de Marco Antonio y Cleopatra*, fol. D<sup>1</sup>v.

entre los dos muchas muertes  
hará eterna nuestra vida<sup>26</sup>.

La promesa se cumplirá en el final. El escenario será la cama de Antonio moribundo y la sala en que Cleopatra, «el cabello suelto», afronta Octaviano. En este mismo lugar el vencedor tributará a la reina un elogioso discurso:

¡Oh bellísima y constante,  
oh hermosísima gitana,  
seguiste tu amante vivo,  
muerto no le desampares!  
[...]

Triunfar quería  
desta reina soberana,  
mas retraten su hermosa,  
hagan una eterna estatua,  
que con los áspides vivos,  
entre las rosas de nácar  
de su pecho admire a Roma  
tal amor y tal constancia<sup>27</sup>.

La estatua que la rememora es una probable alusión a la *Ariadna durmiente* descubierta en Roma en 1512, que se creyó que representaba a Cleopatra. Con ella se rescata el atributo de la belleza, ya no tan embrujadora y peligrosa, pues su constancia amorosa es el factor que la redime.

#### ROJAS ZORRILLA: LA SOBERANA AMAZONA

En *Los áspides de Cleopatra* de Rojas Zorrilla, publicada en la *Segunda parte...* de 1645, la belleza de la reina tiene menor relieve, debido al diferente planteamiento dramático<sup>28</sup>. El desapego del autor hacia la verdad histórica, por un lado, y el propio enredo, por el otro, no necesitan

<sup>26</sup> Calderón (?), *La gran comedia de Marco Antonio y Cleopatra*, fol. D<sup>2</sup>r.

<sup>27</sup> Calderón (?), *La gran comedia de Marco Antonio y Cleopatra*, fol. D<sup>4</sup>v.

<sup>28</sup> Las citas proceden la *Parte* de 1645, texto base de la edición crítica que estoy preparando para el Instituto Almagro de teatro clásico. El texto, del que se señala el número de versos, está modernizado según los criterios establecidos para las *Obras completas* de Rojas Zorrilla.

remarcar ese detalle estético. La hermosura de Cleopatra está presente tal y como lo estaría para cualquier dama (soberana o no) de comedia. Por ello, cuando Octaviano confiesa haberse enamorado al solo ver su belleza («Amigo, yo vi a Cleopatra...», v. 447; «¿Te aficionó su hermosura?», v. 451), es el *topos* del amor por la vista el elemento dominante y no la imagen negativa de la mujer extremadamente hermosa, manipuladora y hechicera.

Yo vi a Cleopatra divina,  
 como te dije primero,  
 y mis ojos navegaron  
 las ondas de su cabello;  
 anegueme en su hermosura  
 y dije, al ver sus luceros:  
 «¿Cómo causan la borrasca  
 los que influyen tan serenos?». (vv. 469-476)

Con esta misma metáfora Octaviano enhebra luego la petición que crea las bases del enredo amoroso: «...conquistame el cetro / de Cleopatra, sol de Egipto, / ve a conquistarme el imperio / de sus ojos, a quien paga / el dios de la venda feudo» (vv. 504-508). La propia protagonista, en cambio, se desprende de la hermosura para valorizar sus dotes de estratega política y militar («...no me alabes por hermosa. / En vano, Lelio, a mi belleza prefieres / [...] / y no antepongas, cuando yo te asombre, / indicios de mujer a señas de hombre», vv. 844-845, 847-848) en consonancia con la configuración inicial de Rojas, que ha preferido subrayar la majestad y el desinterés de Cleopatra por el amor, asemejándola a la tipología amazónica. Esa actitud permite crear la escena del primer encuentro (original con respecto a los relatos históricos, pero usual en el teatro del Siglo de Oro), en la cual Cleopatra, quien no quiere que le alaben por su físico, esconde su belleza ante Antonio («echar el velo a mi hermosura quiero, / que, pues mi espada el triunfo me asegura, / no quiero que le venza mi hermosura», vv. 1076-1078) e increpa contra el poder de su mirada:

ANTONIO	Él se dejó vencer de enamorado: tus ojos, me contó que le rindieron.
CLEOPATRA	¡Pese a mis ojos si ellos le vencieron! <i>Levántanse.</i>

¡Viven ellos, que al sol causan enojos,  
 que no te he de enseñar a ti mis ojos,  
 porque, al verte vencido,  
 no digas que mis ojos te han rendido! (vv. 1104-1110)

La secuencia prepara con sorprendente efecto teatral el fulgurante enamoramiento de Antonio a través de la metáfora de los ojos.

Por otra parte, este triunfo bélico deseado por todos los protagonistas, Cleopatra incluida, tendrá en el desenlace su peculiar realización. Rojas utiliza el azar y la ironía trágica para construir el luctuoso final<sup>29</sup>, cuyo sentido último encumbra a los amantes como «estremo de amor», «el ejemplo más constante / que dio el bronce a los sinceles» (vv. 3151, 3153-3154) y su epitafio retumba por el escenario. En un espacio abierto —el paraje agreste cercano a la quinta— Cleopatra descubre que Antonio se ha muerto con el puñal que ella había dejado caer y se inmola ante su cuerpo gracias al veneno de unos áspides recogidos entre las flores, como quiere el tópico de *latet anguis in herba*. También en este final se ennoblece un amor que va más allá del tiempo. En la ecuación dramática planteada por Rojas no es la lujuria, sino el amor el eje de su decisión final; un amor que aboca a la ruina, pero que no es necesariamente merecedor de reprensión.

#### LUIS DE BELMONTE BERMÚDEZ Y LOS OJOS DE LA MEDUSA

La comedia *Los tres señores del mundo* del sevillano Luis de Belmonte Bermúdez<sup>30</sup>, fallecido hacia 1649, se conserva en una impresión póstuma: la *Parte tercera de comedias de los mejores ingenios* de 1653. Aunque el título pregone la dramatización del histórico triunvirato entre Antonio, Lépido y Octaviano, el núcleo dramático está representado precisamente por los avatares de los célebres amantes, que abren y cierran la pieza. El dramaturgo ha adaptado los acontecimientos históricos (la decapitación de Pompeyo, el asesinato de César, Bruto y Casio, la muerte de Cicerón, etc.), presentes, no sin alguna licencia poética, en los relatos de sus protagonistas, en un escenario en el cual los sueños, las sombras y

<sup>29</sup> Ver Marcello, en prensa.

<sup>30</sup> Sobre el autor y su dramaturgia remito a Cortijo Ocaña, 2004, donde se podrá encontrar más bibliografía. Las citas de *Los tres señores del mundo* se modernizan en puntuación y grafía.

las apariciones abocan al ineludible final<sup>31</sup>. En la comedia, la hermosura de Cleopatra se asocia repetidamente a la letal mirada de una Medusa o de una hechicera, cuyos ojos atraen irremediablemente a Antonio. Aunque la reina se presente cual «mujer inocente»<sup>32</sup> y, como mujer, se le atribuyen femíneas faltas (por ejemplo, la tradicional volubilidad), todos hacen hincapié en la peligrosidad de su belleza y su mirada. Lépido avisa a Antonio de que no la vea, si desea vencerla; el gracioso Tifeo, que no figura en el *dramatis personae*, le encarece su hermosura («Ah, señor, ¡qué lindos ojos / tiene Cleopatra!); Aristeo amonesta sobre los efectos que causa Cleopatra («y guárdense de tus ojos / hasta los peinados riscos, / que los hombres no es milagro / que se rindan a un prodigio»); Seleuco constata que «cuanto la mira más, más se enamora»; Octaviano está a punto de caer en su hechizo («no soy mejor soldado / que Antonio, y quedo abrasado / en sus ojos»); y, finalmente, el pueblo canta: «En los brazos de Cleopatra / descansa el romano Antonio, / porque los bienes que pierde, / los piensa hallar en sus ojos»<sup>33</sup>. Como era de esperar, Antonio cae rendido ante tan «peregrina hermosura», ante esos «hermosos ardientes soles» que le roban el alma y pueden matar, «pues hay rayos celestiales / en los ojos de Cleopatra / para fulminar gigantes». En vano sus capitanes tratan de despertar al «ciego» y «afeminado» caudillo, increpándole:

¿Qué Calipso te detiene,  
a qué Medusa miraste,  
que así te convierte en piedra?  
¿Es bien que en las plazas canten  
que Antonio promete premios  
al que más olores gaste?<sup>34</sup>

<sup>31</sup> En apertura de la comedia, Cleopatra sueña con ver morir entre sus brazos al «romano más valiente» y se suicida «queriendo morir con él / por no imaginarme esclava / de Roma, ni que en sus triunfos / pudiesen ver a Cleopatra» (Belmonte, *Los tres señores del mundo*, fols. 242v-243r); al final de la primera jornada (fol. 148r), la Fama corona con laurel a Octaviano, preconizando su futuro triunfo político; en la segunda (fol. 252r) otra sombra, de la que huye desparado Antonio, le incita a alejarse de Octaviano, falso amigo; y finalmente, en la última jornada aparece la sombra de Pompeyo (fol. 258v).

<sup>32</sup> Belmonte, *Los tres señores del mundo*, fol. 251r.

<sup>33</sup> Belmonte, *Los tres señores del mundo*, fols. 248v, 253v, 252r, 257r, 260r, fol. 258r, respectivamente.

<sup>34</sup> Belmonte, *Los tres señores del mundo*, fols. 254v-256r.

El general no sale del embotamiento amoroso. Por esta razón, le aplican el remedio extremo usado por Ulises para que Aquiles, en hábito femenino, acudiera a la guerra de Troya: mandan tocar cajas. Y así, Antonio, como el Périda, al son marcial, despierta del «letargo» de ese «torpe» y «bastardo» amor, recupera su virilidad e increpa contra el objeto de su pasión: «¡Ah, mujer fiera, / si en tus ojos hay encantos, / hierbas hay en el valor / de seguros desengaños!». Ello no obstante, la sola vista de Cleopatra apacigua el enfado del general («...las flechas de tus ojos / son mis mejores soldados. / No estaba en mí cuando quise / privarme del bien que aguardo / entre tus brazos, señora»)<sup>35</sup>, y así, la historia se acerca al conocido final. Belmonte recupera la anécdota del siervo de Antonio quien, suicidándose, enseña a su amo cómo morir, pero no escenifica su suicidio; opta por dejarlo al relato final de Cleopatra, reina-amazona que ha defendido los muros de su ciudad y, a pesar de la derrota, ha triunfado. Su muerte, más que el triunfo militar de Augusto, exalta el triunfo del amor: puesto «que es mejor morir amando/ que no atreverse perdiendo», ahora un mismo sepulcro une a los amantes que «Amor [...] mata a entrambos»<sup>36</sup>.

#### GIOVANNI DELFINO: LA BELLEZA MORAL DE CLEOPATRA

Un paso más da en Italia Giovanni Delfino con *La Cleopatra*, escrita en 1662. Esta tragedia en cinco actos destaca en el panorama contemporáneo tanto por el sustrato ético-filosófico con que se entrelaza la historia de la reina, captada en el momento final de su existencia en un duelo de voluntades con Octaviano, como por el preciosismo de su estilo y lenguaje. La acción se sitúa tras la muerte de Antonio y se despliega alrededor de los intentos de Augusto, aquí enamorado de Cleopatra, para distraer a la reina del suicidio. Consciente de las desviaciones de la historia, discutidas en el *Dialogo sopra le tragedie* y resueltas gracias a un uso ponderadamente verosímil de la ficción dramática<sup>37</sup>, Delfino concede una dimensión universal a la reina de Egipto, «descritta dall'istorie d'altissimo spirito», y a sus vicisitudes. El dramaturgo retoma el motivo del falso suicidio de la reina, usado aquí para poner a prueba la sinceridad de Octaviano, si bien el juego teatral de los engaños y de los equívocos

<sup>35</sup> Belmonte, *Los tres señores del mundo*, fols. 258v y 259r.

<sup>36</sup> Belmonte, *Los tres señores del mundo*, fol. 250v, pero lee 252r, 261r.

<sup>37</sup> Véase Bigi, 2002.

tiene otra dimensión con respecto a las versiones españolas y confluye en la *quaestio* sobre la vanidad de las aspiraciones humanas y la inconstancia de la Fortuna. Si el general se debate entre el deseo del imperio y el del amor, Cleopatra es consciente tanto de la fragilidad humana como de la muerte próxima. Giampieretti<sup>38</sup> señaló la inusual atención prestada a la belleza de Cleopatra, «che poco concede al ritratto lascivo e seducente, e dove i termini del ragguaglio vengono semmai da una visione eterea e levigata [...] quasi a isolare e a rendere in autonomo contesto, l'antico motivo petrarchesco della “dolce vista”»<sup>39</sup>. En la configuración del personaje, la beldad mana de las cualidades morales, de los actos y de la propia realeza de Cleopatra. El fascinante aspecto de la reina sigue siendo un factor relevante del idilio, pero está desprovisto de las intemperancias negativas: ya no es un instrumento de manipulaciones y engaños, ni tan siquiera una calidad sobrevalorada. Desde el principio, Cleopatra es una mujer consciente de la ruina, que lucha para conservar su propia dignidad, una «alma real [che] sopportar deve il duolo, / il ludibrio non mai»<sup>40</sup> y está lista para el extremo sacrificio.

Ho dal mio cuor già svelta  
 La brama della vita, in lui sol resta  
 D'un illustre morir nobil desio.  
 Già regnai sopra gli altri, or bramo  
 Regnar sopra me stessa, anco morendo  
 D'aver'alma real mostrar si poeute.  
 [...]  
 Non han più forza in me vita, né Regno.  
 Ho del cuor già scacciato  
 Ogn'umano desio. Vissi, e regnai<sup>41</sup>.

Octaviano admira el espíritu indomable y la dignidad real, mostradas en el momento de la derrota, de esta «donna eccelsa»<sup>42</sup>. Del poder embrujador de Cleopatra queda un vestigio en las palabras de Ergonda, que, al darse cuenta de la actitud de Augusto, cree que es «Amore, /

<sup>38</sup> Giampieretti, 2006, p. 60.

<sup>39</sup> Ver también Della Valle, 1970; Distaso, 2003.

<sup>40</sup> Delfino, *La Cleopatra*, p. 7. De la tragedia existe una edición moderna (Delfino, *Cleopatra*) que, lamentablemente, no hemos podido consultar.

<sup>41</sup> Delfino, *La Cleopatra*, pp. 8, 15.

<sup>42</sup> Delfino, *La Cleopatra*, p. 8.

Che coll'arco del ciglio / Di Cleopatra le saette scocca»<sup>43</sup> y entrevé en ello una posibilidad de salvación, un medio para que logre, una vez más, «Toglièr di mano la fulminante spada / La Venere d'Egitto al Latin Marte»<sup>44</sup>. Estos detalles, sin embargo, no merman esa hermosura que arraiga en la serenidad con que el sabio afronta la muerte, en la soberbia resignación del poderoso ante la derrota. En el final, Delfino dirige las desviaciones hacia el desenlace ortodoxo con el recurso de la carta perdida —escrita por Octaviano al Senado romano para tranquilizarlo acerca de su relación con Cleopatra— que conduce al suicidio a la reina, una vez descubierto el engaño. El momento extremo, construido paulatinamente a través del relato de los protagonistas, evoca el histórico escenario de su muerte y recoge su deseo de ser sepultada al lado de Antonio.

#### CONCLUSIONES

Las obras reseñadas confirman la versatilidad con que los dramaturgos barrocos tratan a la reina y su célebre muerte, pero, sobre todo, manifiestan la tendencia a redimirla ante su público. Hemos analizando el tratamiento del mito a pesar de las incertidumbres cronológicas: si podemos datar en la primera parte del siglo xvii las piezas de Calderón, Rojas y Belmonte, ¿dónde y en qué momento colocar *Marco Antonio y Cleopatra*? O, dicho de otro modo, ¿qué sucesión dar a las cuatro piezas españolas? También hemos prescindido de sus posibles fuentes y filiaciones. Ello no obstante, podemos concluir que todas las comedias transforman la mítica hermosura de Cleopatra en recurso dramático adecuado para justificar la mella infligida en las virtudes heroicas masculinas. Asimismo, todos los dramaturgos —quién más (Belmonte, el pseudo-Calderón), quién menos (Calderón, Rojas)— aprovechan los rasgos visuales y sonoros con que la tradición filoaugustea había encarecido el poder fascinador de Cleopatra para dar cuerpo a unas metáforas sustantivas en la estructura dramática. A la vez, el efecto negativo producido por la mirada o la voz de la reina está paulatinamente decayendo y evolucionando en el sentido opuesto, al revelar la profundidad de su sentimiento hacia Antonio. Hemos utilizado la obra de Delfino, cercana en el tiempo, pero escrita para otro lugar y público, como piedra de

<sup>43</sup> Delfino, *La Cleopatra*, pp. 10-11.

<sup>44</sup> Delfino, *La Cleopatra*, p. 32.



toque de nuestro análisis. Un punto de referencia que nos permite ver hasta dónde puede llegar la sublimación de Cleopatra, es decir, hasta qué punto el teatro rescata su figura desvinculándola de la interpretación negativa filoaugustea. En la tragedia italiana el atributo de la hermosura adquiere fuerza y dignidad moral; sin embargo, el proceso enaltecedor se puede entrever también en las piezas auriseculares españolas.

Ciertamente, Calderón es el dramaturgo que trata de forma más tangencial el motivo de la belleza de Cleopatra. La explicación ha de encontrarse principalmente en el hecho de que la historia de la reina egipcia no es el núcleo dramático de *El mayor monstruo...*, y sirve de reclamo a la intriga principal. En Rojas la hermosura se inserta en la tipología de la mujer excepcional (reinas, amazonas, etc.) y pretende ser amortiguada por ensalzar otras virtudes de la soberana; y por eso, quizás, impacta aún más a nivel dramático. En Belmonte y en el pseudo-Calderón, en cambio, está mucho más marcada, se hace metáfora dramática y se construye alrededor de la imagen terrorífica de la Medusa o de las sirenas. Sin embargo, ambos autores no evidencian solamente el efecto nefasto de la belleza de Cleopatra, por lo que este atributo físico deja de ser un arma para alcanzar unos objetivos y se suelda con la expresión de un afecto sincero.

A raíz del triángulo amoroso y de los engranajes de la nueva manera de hacer teatro, todas las obras presentan los celos, sentimiento parejo al amor, como móvil de las acciones, y entre peripecias, cartas perdidas y malentendidos, enaltecen a la reina por su constancia y por la fuerza demostrada ante las adversidades tanto personales como bélicas. Por esta razón, el final funesto se transforma en triunfo amoroso, en la exaltación de un sentimiento y de unos personajes históricos redimidos por su unión y sacrificio. Los españoles varían con frecuencia el lugar del suicidio e insisten en visualizar ese sepulcro que celebra a los amantes unidos más allá de la muerte. Compensan lo aciago del final con un desenlace «dichoso»: este peculiar triunfo que reconoce el valor del héroe (aquí, los célebres amantes). De esta forma se lleva a cabo en las tablas el proceso de sublimación con que se forja el mito «romántico» de la muerte de Cleopatra.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO TRONCOSO, Víctor y Gustavo A. GARCÍA VIVAS, «Octavia vs Cleopatra: Immagine della donna e confronto culturale», en *Rom und der Osten im 1. Jahrhundert v. Chr. (Akkulturation oder Kampf der Kulturen) / Roma e l'Oriente nel 1° sec. a. C. (Acculturazione o scontro culturale)*, ed. Hans-Joachim Gehrke y Attilio Mastrocinque, Cosenza, Edizioni Lionello Giordano, 2009, pp. 11-34.
- ARELLANO, Ignacio, «Sobre las lecturas trágicas calderonianas: *El mayor monstruo del mundo* (notas para una síntesis del drama)», en *Del horror a la risa. Los géneros dramáticos clásicos. Homenaje a Christiane Faliu-Lacourt*, ed. Ignacio Arellano, Víctor García Ruiz y Marc Vitse, Kassel, Reichenberger, 1994, pp. 9-41.
- BELMONTE BERMÚDEZ, Luis de, *Los tres señores del mundo*, en *Parte tercera de comedias de los mejores ingenios de España*, Madrid, Melchor Sánchez, 1653, fols. 242r-261r.
- BIGI, Stefano, «Letteratura e scienza. Gli inediti *Dialoghi* in prosa di Giovanni Delfino (1617-1699)», *Aevum*, 76, 3, 2002, pp. 775-827.
- BORJA Y ARAGÓN, Franciso de (príncipe de Esquilache), «Canto de Marco Antonio y Cleopatra», en *Parnaso español. Colección de poesías escogidas de los más célebres ingenios castellanos por D. Juan José López de Sedano...*, Madrid, Antonio de Sancha, 1772, pp. 195-225.
- BRILLANTE, Carlo, «La voce che affascina: Elena e Cleopatra», *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici*, 59, 2007, pp. 53-75.
- CAAMAÑO ROJO, María J., «*El mayor monstruo del mundo*, de Calderón: reescritura y tradición textual», *Criticón*, 86, 2002, 139-157.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro (?), *La gran comedia de Marco Antonio y Cleopatra*, s. l., s. i., s. a.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Obras completas. Tomo I. Dramas*, ed. Ángel Valbuena Briones, Madrid, Aguilar, 1959.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El mayor monstruo del mundo*, en *Comedias, II. Segunda Parte de comedias*, ed. Santiago Fernández Mosquera, Madrid, Biblioteca Castro, 2007, pp. 559-649.
- CASTILLO SOLÓRZANO, Alonso de, *Historia de Marco Antonio y Cleopatra, última reina de Egipto*, Zaragoza, Pedro Verges, 1637.
- CHANG-RODRÍGUEZ, Raquel y Eleonor Jean MARTIN, «Función temática de la historia de Antonio y Cleopatra en *El mayor monstruo del mundo*», *Papeles de Son Armadans*, 21, 261, 1976, pp. 41-46.
- CICOGNINI, Giacinto Andrea, *La Mariene, ovvero Il maggior mostro del mondo, del D. ...*, Venezia, Giacomo Batti, 1659.
- COENEN, Erik, «Los entresijos de una lista de comedias de Calderón», *Revista de Filología Española*, LXXXIX, 1, 2009, pp. 29-56.

- CORTIJO OCAÑA, Antonio, «La obra dramática de Luis de Belmonte Bermúdez», en *Parainfos, segundones y epígonos de la comedia del Siglo de Oro*, coord. Ignacio Arellano, Rubí, Anthropos, 2004, pp. 127-138.
- DALLA VALLE, Daniela, «Il neostoicismo in una tragedia barocca italiana. La *Cleopatra* del cardinal Delfino», en *La frattura. Studi sul barocco letterario francese*, Ravenna, Angelo Longo, 1970, pp. 306-317.
- DELFINO, Giovanni, *Cleopatra*, a cura di Mauro Sarnelli, Santa Marinella (Roma), Quid, 1994.
- DELFINO, Giovanni, *La Cleopatra*, en *Tragedie del cardinale Giovanni Delfino con Dialogo sopra di esse...*, Roma, Giovanni Maria Salvioni, 1733, pp. 1-147.
- DISTASO, Grazia, «Un mancato trionfo dell'antichità: Ottaviano e Cleopatra nella stilizzazione tragica cinque-secentesca», en *Confini dell'Umanesimo letterario. Studi in onore di Francesco Tadeo*, ed. Mauro De Nichilo, Grazia Distaso y Antonio Iurilli, Roma, Roma nel Rinascimento, 2003, I-III, I, pp. 561-585.
- GIAMPIERETTI, Federica, «La *dignitas* neostoica del sapiente e il caos degli affetti: per una lettura della *Lucrezia* e della *Cleopatra* di Giovanni Delfino», *Res publica litterarum*, 29, 2006, pp. 46-65.
- JIMÉNEZ-BELMONTE, Javier, «Historiar el Oriente: Cleopatra en la historiografía española del XVI», *eHumanista*, 17, 2011, pp. 286-310.
- LÓPEZ VÁZQUEZ, Alfredo R., «Ideología y mito en el Siglo de Oro: de Cristóbal de Villalón a Calderón de la Barca», en *Hommage des Hispanistes Français a Noel Salomon*, Barcelona, Editorial Laia, 1979, pp. 527-541.
- MARCELLO, Elena E., «“Non voglio amar, o voglio amar per sempre”. Cleopatra nel teatro barocco europeo», en *Al lume di una luna latitante. Voci dissonanti di donne a teatro*, ed. Milagro Martín Clavijo, Roma, Aracne, 2014, pp. 15-45.
- MARCELLO, Elena E., «Pervivencia de una figura histórica, *Los áspides de Cleopatra* de Francisco de Rojas Zorrilla», en *Tiempo e Historia en el teatro español y novohispano del Siglo de Oro, Actas selectas del XVI congreso de la AITENSO*, Aix-en-Provence, PUP, 2015, en prensa.
- MEXÍA, Pedro, *Historia imperia y cesárea...*, Amberes, Marín Nucio, 1552.
- PINEDA, Juan de, *Monarchia ecclesiastica o Historia universal del mundo, Segundo tomo de la Primera parte...*, Barcelona, Jerónimo Margarit, 1620.
- PLUTARCO, *Vidas semblantes. Versión aragonesa de las «Vidas paralelas»*, patrocinada por Juan Fernandez de Heredia, t. I-II, ed. Adelino Álvarez Rodríguez, Zaragoza, Prensas Universitarias, 2009.
- REICHENBERGER, Kurt y Roswitha, *Bibliographisches Handbuch der Calderón-Forschung/Manual Bibliográfico Calderoniano*, t. III, Kassel, Verlag Thiele & Schwarz, 1981.
- ROJAS ZORRILLA, Francisco de, *Los áspides de Cleopatra*, en *Segunda parte de las comedias de don Francisco de Rojas Zorrilla*, Madrid, Francisco Martínez, 1645, fols. 195r-218v.

- RUANO DE LA HAZA, José María, «Las dos versiones de *El mayor monstruo del mundo*, de Calderón», *Criticón*, 72, 1998, pp. 35-47.
- VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán, «Treinta comedias desconocidas de Ruiz de Alarcón, Mira de Amescua, Vélez de Guevara, Rojas Zorrilla y otros de los mejores ingenios de España», *Criticón*, LXII, 1994, pp. 57-78.