

Trabajo Fin de Grado

“Distorsiones iconográficas” de la última reina de Egipto



Autora: Lía Diéguez Fernández

Tutor: Fernando Pérez Rodríguez

Departamento de Historia del Arte

Grado en Historia del Arte. Curso 2024/2025

Trabajo de fin de grado presentado en la Facultad de Xerografía e Historia de la Universidad de Santiago de Compostela para la obtención del Grado de Historia del Arte

ÍNDICE

RESUMEN

PALABRAS CLAVE

1.- INTRODUCCIÓN.....	4
2.- CONTEXTUALIZACIÓN HISTÓRICA.....	6
2.1.- La imagen de Cleopatra a través de las fuentes antiguas.....	8
2.1.1.- Las fuentes ptolemaicas.....	9
2.1.2.- La propaganda octaviana y las fuentes romanas posteriores...	14
3.- VISIONES Y VERSIONES DE CLEOPATRA EN LAS ARTES.....	21
3.1.- El mito de la reina plasmado en la literatura.....	21
3.2.- Cleopatra como musa en la pintura	25
3.3.- El empleo de la imagen de Cleopatra en el cine	31
4.- REVISIÓN CRÍTICA A UNA IMAGEN HEREDADA.....	35
4.1.- La pervivencia del mito y las facetas olvidadas de Cleopatra.....	35
CONCLUSIONES.....	39
BIBLIOGRAFÍA Y WEBGRAFÍA.....	41
ANEXO.....	45

RESUMEN

Las distintas interpretaciones, tanto modernas como antiguas, que se han realizado a lo largo de la historia sobre la última reina lágida, Cleopatra VII, han provocado la aparición de distintas versiones de ella tanto en pintura, como en literatura, o incluso en el cine, entre otros muchos ámbitos.

Este trabajo se centra, precisamente, en el estudio de estas distintas versiones, con la intención de llevar a cabo una cierta confrontación entre ellas y una revisión crítica de las mismas, junto con las propias fuentes que nos han llegado a día de hoy sobre, para poder entender cómo ha llegado esta imagen a nosotros, además de ver los distintos cambios a los que fue sometida de acuerdo al contexto en el que se encontraba dicha interpretación.

PALABRAS CLAVE: Cleopatra VII, Egipto, Ptolomeos, Roma, literatura, pintura, cine, mujer fatal

RESUMO

As distintas interpretacións, tanto modernas como antigas, que se realizaron ao longo da historia sobre a última raíña lágida, Cleopatra VII, provocaron a aparición de distintas versións dela tanto en pintura, como en literatura, ou incluso no cine, entre outros moitos ámbitos.

Este traballo céntrase, precisamente, no estudo destas distintas versións, ca intención de levar a cabo unha confrontación entre elas e unha revisión crítica das mesmas, xunto cas propias fontes que chegaron a nós, ademáis de ver os distintos cambios aos que foi sometida dacordo ao contexto no que se atopaba dita interpretación.

PALABRAS CLAVE: Cleopatra VII, Exipto, Ptolomeos, Roma, literatura, pintura, cine, mujer fatal

ABSTRACT

The different interpretations, both modern and ancient, that have been made throughout history about the last Lagid queen, Cleopatra VII, have led to the appearance of different versions of her in painting, literature and even in film, among many other fields.

This work focuses precisely on the study of these different versions, with the intention of carrying out a confrontation between them and a critical review of them, together with the sources that have come down to us, as well as looking at the different changes to which she was subjected according to the context in which the interpretation was found.

KEY WORDS: Cleopatra VII, Egipt, Ptolomeis, Rome, literature, painting, cine, femme fatale

1.- INTRODUCCIÓN

La principal motivación para la realización de este trabajo se basa, sobre todo, en motivaciones personales, que se corresponden a la admiración desde una temprana edad por la cultura y el arte egipcio. Dentro del amplio abanico de posibilidades, me pareció oportuno centrar mi atención en la reina Cleopatra VII no sólo por ser uno de los personajes destacados de la Historia antigua, sino porque también pone el broche final al Antiguo Egipto.

A través de la consulta de fuentes antiguas que hacen referencia a su figura, se pretende realizar un estudio de su determinante influencia en distintos momentos de la Historia del Arte, como el Romanticismo, y la creación de una iconografía como estereotipo de “femme fatale” que ha predominado hasta prácticamente la actualidad, por lo menos en la memoria colectiva. De esta manera, el objetivo final de esta investigación es realizar una revisión crítica de las fuentes escritas y de las posteriores imágenes creadas a partir de ellas que inciden y reinciden en ofrecer un “retrato” manipulado y alejado de la realidad histórica por omitir aspectos sustanciales de su personalidad y de su capacidad de gobierno, entre otras cosas.

En la confección de este Trabajo de Fin de Grado he consultado una amplia y variada bibliografía sobre el tema elegido, aunque indudablemente sería imposible abarcarla toda teniendo en cuenta las limitaciones de acceso a determinadas publicaciones que no están disponibles en internet. Con todo quiero resaltar algunas lecturas que han sido determinantes a la hora de confeccionar cada apartado. Para el contexto histórico me gustaría resaltar *The reign of Cleopatra* de Burstein (2004) y *Cleopatra: último faraón de Egipto* de Media Frausto (2015), así como *Cleopatra VII Filópator y la legitimación del poder ptolemaico* de Arroyo de la Fuente (2013) y *Cleopatra VII: La creación de una imagen. Representación pública y legitimación en la Antigüedad* de Puyadas Rupérez (2016), estas últimas de interés para conocer las fuentes ptolemaicas y romanas. Con respecto al tercer punto del trabajo, en la parte de literatura empleé sobre todo el trabajo de Ruiz Garrido, *Yo soy Egipto. El poder y la seducción de Cleopatra en las artes plásticas y en el cine*. (2006). Para el análisis de los ejemplos plásticos merecen destacarse los trabajos de Valtierra Lacalle *Mitografía y manipulación iconográfica de la muerte de Cleopatra en la pintura occidental* (2020), y de Poblador Muga, *Cleopatra, entre el amor*

y la muerte: una musa para la pintura del s. XIX (2015). En el apartado dedicado al audiovisual es muy elocuente la publicación de García Martín, *Fascinación por la reina del Nilo. El mito y la esquivia imagen de Cleopatra en el séptimo arte* (2017-2018). Y para el último punto destaco a L. Sewell-Lasater con *Becoming Kleopatra: ptolematic royal marriage, incest, and the path to female rule* (2020), junto con al ya mencionado trabajo de Puyadas Rupérez.

A modo de agradecimiento, quiero agradecer a mi tutor su labor, ayuda y empatía, así como al resto de profesores del departamento de Historia del Arte que, mediante su docencia, contribuyeron a mi formación profesional como Historiadora del Arte. No quiero olvidarme de mis amigos por su ánimo y apoyo. Y, por supuesto, un millón de gracias a mi familia por su mucha paciencia, continuando apoyo e inmenso cariño, especialmente a mis abuelos Toto y Locha, que aunque no estén, siempre están cerca, y a mi otro abuelo Julio, que desgraciadamente pudo ver el principio, pero no el final de este trabajo, pero que en todo momento fue un pilar fundamental que me animó, motivó y creyó en mi. Infinitas gracias.

2.- CONTEXTUALIZACIÓN HISTÓRICA

Cleopatra VII Thea Filopátor nació en Alejandría en el año 69 a. C. y fue la última reina de la dinastía ptolemaica o lágida, iniciada en el 323 a. C. por Ptolomeo I Sóter, uno de los generales de Alejandro Magno, de cuyo linaje nacería esta dinastía que gobernaría Egipto durante casi tres siglos (305-30 a. C.). Su origen heleno tuvo un reflejo en su política, pero, al contrario de lo que se afirma en algunas fuentes escritas, la mayoría de estos gobernantes no buscaron ni intentaron asimilar la civilización egipcia; es cierto que respetaron la religión y muchas tradiciones autóctonas, pero lo hicieron por las nuevas exigencias del contexto histórico cosmopolita y, sobre todo, como un medio para ganarse el favor del clero y el pueblo egipcio¹, por lo que se trataría de una “conciliación de las diferentes sensibilidades”²; un ejemplo de ello sería la sacralización o culto a los soberanos lágidas, que podría recordar a la divinización de los antiguos faraones, aunque en realidad fue una invención de la nueva dinastía que nada tenía que ver con la religión egipcia. Con este nuevo culto al monarca lo que en realidad se buscaba era legitimar a una dinastía extranjera, incluso, gracias a esa concepción divina se trataba de justificar la endogamia practicada a lo largo de la época ptolemaica en aras de preservar la “pureza del linaje”. De esta manera, la reina llegaba a alcanzar la misma dignidad e importancia que su esposo, convirtiendo a las mujeres ptolemaicas en entidades muy activas en el ámbito político, como sucede con Cleopatra y algunas otras que la precedieron. Pero, esta dinastía pasaría por un momento de decadencia que coincidiría con la expansión romana, por lo que los ptolomeos decidieron establecer relaciones con Roma, llegando en algunas ocasiones al soborno, como hizo el padre de Cleopatra (Ptolomeo XII) para lograr el apoyo de Pompeyo y recuperar el trono de Egipto. Pero Roma acabaría dominándolos tras su victoria en la batalla de Actium en el 31 a. C., contra el comandante romano Marco Antonio y la reina egipcia Cleopatra³.

Pasando a hablar ya de la vida de Cleopatra VII, tuvo que casarse con su hermano menor, Ptolomeo XIII, por imposición testamentaria de su padre, lo que garantizaba la supervivencia de la dinastía ante la amenaza del poder romano. Por otro lado, la ambición de ambos hermanos por gobernar en solitario desembocó en la creación de un ambiente

¹ Medina Frausto, E. I. (2015). *Cleopatra: último faraón de Egipto*. Seminario Conciliar de Ciudad Juárez (México). Preparatoria Pedro J. Maldonado. Seminario Menor San Jose, p. 9

² Burstein, S. M. (2004) *The reign of Cleopatra*, Greenwood Guides to Historic Events of the Ancient World. pp. 90-91

³ W. Roller, D. (2023). *Cleopatra: biografía de una reina*. Desperta Ferro Ediciones SLNE, pp. 1-6

difícil, que forzó el “exilio” de Cleopatra a Palestina y Siria para refugiarse de su hermano, a la vez que preparaba una emboscada para obtener el poder de Egipto, cosa que no consiguió.⁴ No debe olvidarse que esa disputa por el poder corre en paralelo con la guerra civil entre Julio César y Pompeyo, cuyo resultado tendrá consecuencias para el futuro de Egipto. La derrota y persecución del segundo llevó a César a Alejandría, donde tuvo conocimiento del asesinato de Pompeyo por los partidarios de Ptolomeo XIII. La intención de César, respecto al conflicto entre los hermanos, era actuar como mediador entre ambas partes⁵, pero, tras su primer encuentro con Cleopatra, acabaría poniéndose de su parte, lo que desembocaría en la Guerra de Alejandría, en la que falleció ahogado Ptolomeo XIII. Tras este acontecimiento César estableció a Cleopatra en el poder, pero con un nuevo corregente, su otro hermano Ptolomeo XIV, quien moriría en el 44 a. C., lo que permitió a Cleopatra gobernar en solitario⁶.

Fruto de esta relación entre Julio César y Cleopatra, nacería Cesarión⁷ que nunca fue reconocido, ya que César estableció en su testamento que su heredero sería su hijo adoptivo Octavio, por lo que cualquier deseo de la reina egipcia por legitimar su relación con César o de que su hijo heredara el poder romano desapareció⁸.

El siguiente acontecimiento relevante fue su relación sentimental con Marco Antonio durante el Segundo Triunvirato romano. Cleopatra era consciente que para garantizar su permanencia en el poder, tenía que contar con el apoyo de Roma, así que decidió acudir a la reunión celebrada en Tarso allá por el 41 a. C.⁹. A partir de este momento, es cuando comienza la relación amorosa entre ambos, en el que Marco Antonio acompañó a Cleopatra de regreso a Egipto y allí permaneció hasta el 40 a. C.; de esa estancia nacerían los gemelos Alejandro Helios y Cleopatra Selene. Para aplacar las críticas recibidas en su llegada a Roma por haber descuidado sus obligaciones como militar y gobernante romano, Marco Antonio tuvo que casarse con Octavia, la hermana de Octavio¹⁰.

⁴ Medina Frausto, E. I. (2015), pp. 23-27

⁵ Posadas, J. L. (2011). *Las mujeres en la narración y la acción de César; los Cesarianos y Salustio*. Universidad Internacional de La Rioja, p. 257

⁶ Medina Frausto, E. I. (2015), p. 34

⁷ Posadas, J. L. (2011), p. 264

⁸ García Martín, L. (2017-2018). *Fascinación por la reina del Nilo. El mito y la esquiva imagen de Cleopatra en el séptimo arte*. [Trabajo Fin de Grado]. Universidad de La Laguna, pp. 15-16

⁹ Cid López, R. M. (2000) *Cleopatra: Mitos literarios e historiográficos en torno a una reina*. Ediciones Universidad de Salamanca., pp. 133-134

¹⁰ Medina Frausto, E. I. (2015), pp. 51-52

Tres años después, volvieron a reunirse los amantes en Antioquía para preparar la expedición contra Partia, cuyo fracaso fue parcialmente compensado con la conquista de Armenia. Tras esto, tuvo lugar el matrimonio entre ambos y las famosas Donaciones de Alejandría (34 a.C.), resumidas brevemente en el reconocimiento de Cesarión como hijo de Julio César y su legítimo heredero, el reparto de distintos territorios de Oriente entre sus hijos y el divorcio de Octavia. Este motivo fue empleado por Octavio para declararles la guerra. Tras varios enfrentamientos, el conflicto llegaría a su desenlace en la Guerra de Actium en el 31 a. C con la victoria del bando octaviano, lo que provocó la huida de los adversarios. Sabiendo el peligro que corría su vida y la de sus hijos, Cleopatra intentó negociar con Octavio a través de la vía diplomática para asegurarse así la salvación de su descendencia. El final es de sobra conocido, Marco Antonio prefirió quitarse la vida con su espada antes que convertirse en prisionero del enemigo. En cuanto a Cleopatra, de nada le sirvieron sus súplicas para persuadir a Octavio y, sabiendo que no se le concedería ningún indulto, sino que sería humillada y exhibida en Roma como trofeo de guerra, se suicidó el 12 de agosto del 30 a. C.¹¹ Tras esto, Egipto fue conquistado y convertido en una provincia romana.

En conclusión, las pretensiones de Cleopatra se centraban en ser reconocida como reina por su pueblo y, también, en ser respetada por la República de Roma. Fue la última ptolomea en gobernar Egipto y, quizá, la que defendió con más ahínco la independencia del país del Nilo dada la situación política vivida.

2. 1.- La imagen de Cleopatra a través de las fuentes antiguas

La intención de este apartado es mostrar la contribución y repercusión que tuvieron las fuentes en la imagen de Cleopatra. Cabe diferenciar entre las fuentes escritas y las fuentes plásticas, así como aquellas realizadas bajo la óptica romana y las confeccionadas por los “ojos ptolomaico-egipcios”, ya que en la mayoría de los casos los resultados obtenidos son opuestos o, cuanto menos, bastante dispares.

Considero necesario adelantar que se le prestara una especial atención a las fuentes conservadas de escritores romanos, muy mediatizadas por la campaña de descrédito iniciada por el emperador Augusto; una imagen negativa que ha perdurado a lo largo de

¹¹ Cid López, R. M. (2000), pp. 136-140

la Historia y que, lógicamente, influyó en las representaciones artísticas coetáneas y posteriores, “retratando” a una Cleopatra ambiciosa, manipuladora, seductora, símbolo de la perdición de los hombres y, en consecuencia, la encarnación de la “femme fatale”. No obstante, se empezará por las fuentes plásticas elaboradas durante su vida, debido a que pueden ser más veraces.

2. 1. 1.- Las fuentes ptolemaicas

Para llevar a cabo la legitimación de su imagen, Cleopatra mantuvo el vínculo que la unía con Alejandro Magno, el cual puede apreciarse, sobre todo, en las acuñaciones numismáticas, semejantes a las del personaje helénico, y que siguieron las pautas establecidas por Ptolomeo I. La relevancia de estas monedas se debe a que ofrecen una de las fuentes más fiables sobre el aspecto físico de la monarca¹². En general, este grupo de acuñaciones se agrupa en dos estilos diferentes, el tipo “alejandrino”, y el “sirio romano”. Este último modelo sería el adoptado en las monedas acuñadas a partir del 37-36 a. C., en las que se plasma parte del torso de la soberana cubierto por la clámide, portando un collar de perlas; en cuanto a los rasgos faciales, no son tan fuertes como los anteriores, sino que son más delicados: mentón anguloso, labios finos, nariz de punta aguada y aguileña. El tratamiento que se le da a estas acuñaciones puede recordar a los retratos de la República, los cuales se introdujeron en Oriente, a partir de retratos dinásticos tardo-helenísticos¹³.

Como ejemplo del primer estilo, tenemos un dracma del British Museum (Fig. 1). Que reproduce algunas de sus características definitorias: el recogido del pelo, conocido como “melonenfrisur”, un peinado propio de las mujeres griegas, lo que marca su vínculo con esta cultura; los rasgos muy marcados y fuertes, la nariz aguileña, que es un rasgo muy característico de la reina¹⁴. También merece mención especial la diadema real, símbolo de estatus y poder. Y en el reverso, no puede faltar la representación del águila ptolemaica,

¹² Arroyo de la Fuente, M.^a A. (2013). *Cleopatra VII Filópator y la legitimación del poder ptolemaico*. [11 de diciembre de 2012]. Seminario de Arqueología Clásica. *Iconografía del Mundo Clásico*. , p. 80

¹³ Strano, S. (2008). *Nuevas consideraciones en torno a la Cleopatra del Esquilino de la Centrale Montemartini de Roma*. Università Roma Tre., pp. 66-68

¹⁴ Domínguez Arranz, A. y Puyadas Rupérez, V. (2014). *De la investigación al discurso sobre la moneda: la legitimación de los reyes y las reinas lágidas a través de las acuñaciones*. XV Congreso Nacional de Numismática (Madrid, 28-30 octubre 2014), p. 818

ave asociada a Zeus, elemento habitual empleado tanto por Alejandro Magno como por Ptolomeo I¹⁵.

En la misma línea, muchas de estas características fisionómicas ya estaban presentes en los retratos de sus predecesores, como en los de su padre Ptolomeo XII (ojos saltones, nariz aguileña, mentón prominente y labios marcados, sobre todo, el inferior que suele plasmarse más grueso), lo que permite una rápida identificación¹⁶. El origen de estos rasgos lo encontramos en las propias representaciones de Alejandro Magno, que, a su vez, se basaban en las representaciones iconográficas de Heracles. Así, se llevaba a cabo una doble legitimación de su imagen: por un lado, tendríamos la “humana”, como descendiente del macedonio; y, por otro lado, la “divina”, por esa relación que estableció Alejandro con Heracles y por la vinculación hecha de Zeus-Amón, dios sincrético, concebido como protector de la propia dinastía. Esta imagen “alejandrina” de Cleopatra, será la más divulgada durante su reinado, alcanzando su punto álgido en el momento de su alianza con Marco Antonio, haciendo así que estas representaciones traspasaran las fronteras y fueran distribuidas en los territorios conquistados.

En cuanto a su representación en la escultura, contamos con ejemplos de mayor complejidad, ya que muchos de ellos son de dudosa atribución, lo que conlleva varias interpretaciones y una datación no muy precisa. Pero, a pesar de estas complicaciones, los estudiosos han podido establecer una serie de rasgos o métodos para lograr una identificación aproximada, como pueden ser los atributos normalmente asociados con la reina, aunque aquí tampoco falta polémica. Hay autores que hablan del triple uraeus, otros tan sólo ven un doble uraeus con el tocado real del buitre. Incluso, la aparición de este símbolo no es exclusivo de Cleopatra VII, pues ya las monarcas anteriores lo portaban como lo hizo Cleopatra II. Esta es una muestra de las múltiples obstáculos que se encuentran los expertos a la hora de realizar la identificación de la última reina de Egipto¹⁷.

En general los estudios hacen una clasificación en dos grupos: helenístico y egipcio. Con respecto al primer grupo, contamos con dos ejemplos: la cabeza del Vaticano (Fig. 2), en la que vemos el retrato de una mujer con los rasgos típicos de las acuñaciones

¹⁵ Rupérez, V. (2016). *Cleopatra VII: La creación de una imagen. Representación pública y legitimación política en la Antigüedad*. Prensas de la Universidad de Zaragoza, pp. 46-47

¹⁶ Domínguez Arranz, A. y Puyadas Rupérez, V. (2014), p. 818

¹⁷ Ibidem, pp. 48-57

ptolemaicas, y sobre la frente unos bucles que ayudan a enmarcar el rostro y a resaltar estos rasgos faciales, mientras que el resto del pelo está recogido, por lo que podría tratarse de una alusión al peinado “melonenfrisur”, junto con la diadema, lo que la vincula con la monarquía helénica. Como podemos observar, esta pieza se puede relacionar con las acuñaciones monetarias de “estilo alejandrino”, lo que llevó a Curtius a identificarla como la última monarca lágida, y a proponer la hipótesis de que fuera una copia de una obra anterior, concretamente la estatua de Cleopatra en el templo de Venus Genetrix mandada a realizar por César. A pesar, de estas interpretaciones, no se conocen datos acerca de su creación u origen, por lo que no se puede establecer si es una obra de origen griego o romano. Por otro lado, la cabeza de Berlín (Fig. 3) comparte varias similitudes con la obra anterior: rasgos faciales, peinado de origen griego y diadema. Su procedencia sigue siendo un misterio, pero existe la teoría de que fuera hecha por un artesano alejandrino y en el mismo contexto que la del Vaticano. En relación con esto, es necesario mencionar un dato, y es que estas obras suelen asociarse al contexto romano, por lo que siempre serían de un estilo más griego, lo que causa cierto contraste a la hora de presentarla como una egipcia, al pretender dar esa imagen negativa de ella como la principal causa del conflicto entre Roma y Egipto.

Uno de los ejemplos más destacados de este grupo de estilo helenístico, es la *Venus de Esquilino* (Fig. 4), o *Cleopatra del Esquilino*, una obra que siempre ha generado debate sobre su correcta identificación. En esta escultura podemos ver la representación de un desnudo femenino de cuerpo entero, a excepción de los brazos que no se conservan, con un rostro redondeado y de facciones bastante suaves, en comparación con las obras anteriores, y el pelo recogido. Por otro lado, tenemos un recipiente o “alabastrom” decorado con hojas de papiro y una cobra, que sirve de apoyo de la tela o toalla. Frente a las identificaciones con Afrodita o Venus, en 1955, Glori propuso como alternativa la identificación de esta escultura como Cleopatra VII. Esta teoría fue recuperada por Paolo Moreno en 1994, llegando a la conclusión de que fuera una representación divinizada de la soberana egipcia bajo la forma de Isis-Afrodita, sincretismo muy empleado en la época ptolomea, en concreto sería una copia de la escultura del templo de Venus Génatrix¹⁸. Este tipo de representaciones no resultan tan extrañas en aquellos territorios fuera de Egipto, ya que permitían su fácil identificación, lo que facilitaba que llegara a más gente, cosa que no ocurriría si fueran realizadas al estilo egipcio. A través de esta pequeña

¹⁸ Strano, S. (2008), pp. 64-65

selección de obras, podemos concluir que la imagen de Cleopatra en los primeros años de su reinado, nada tiene que ver con la generada a partir de la campaña propagandística de Octavio¹⁹.

En cuanto a las esculturas de estilo egipcio, se puede ver una intención de volver al estilo del s. III a. C., lo que causa cierta dificultad a la hora de establecer su identificación o datación. A su vez, tenemos que diferenciar entre obras de estilo egipcio puro y obras egipcias con atributos helenos. La escultura de Cleopatra VII del Rosicrucian Egyptian Museum de San José (California) pertenece al primer estilo (Fig. 5): imagen de cuerpo entero, apoyado en un pilar situado a su espalda; y portadora de elementos tradicionales de carácter egipcio (el vestido transparente hasta los tobillos, la peluca tripartita y la diadema con el uraeus, aquí es triple). Podemos ver en ella los rasgos característicos de las esculturas egipcias, hieratismo, brazos pegados al cuerpo, la pierna izquierda ligeramente más adelantada que la derecha; y la ausencia de detallismo. En cuanto al rostro, reproduce los rasgos propios de la dinastía ptolemaica, acordes a lo visto en la numismática. Otra pieza destacable se encuentra en el Musée Royal Mariemont (Fig. 6), cuya identidad fue muy discutida. Este ejemplo forma parte de un dyad o pareja; aquí contamos con un rostro de carácter juvenil, con una peluca tripartita junto con un tocado creado a partir de un uraeus. Ese debate sobre la identificación de la obra sigue siendo discutida, pero lo más llamativo no es esta cuestión, sino dónde se localiza (Haya, Alejandría), debido a que se halló en las inmediaciones de un templo dedicado a Isis, de esta forma, si es cierto que se trata de una imagen de la reina con su corregente, consistiría en una muestra muy significativa de la propaganda política y religiosa que desempeñó la ptolemaica: por lo tanto, ambas figuras deberían aparecer divinizadas, como una garantía de prosperidad y estabilidad de Egipto.

A medio camino entre ambos subgrupos se encuentra la escultura del Museo Egizio di Torino (Fig. 7). A primera vista podría parecer que se trata de una obra de estilo egipcio puro, pero investigadores como Caprini o Bothmer, señalaron que en ella se pueden detectar algunas influencias griegas. Esta obra se encuentra dañada, pero en lo referente al rostro, encontramos esos rasgos tan característicos de estas representaciones, como los

¹⁹ Puyadas Rupérez, V. (2016), pp. 64-67

pómulos prominentes o la barbilla marcada. El principal elemento que favorece esta identificación, sería la diadema con el triple uraeus y el tocado del buitres²⁰.

En el subgrupo de obras de estilo egipcio con influencias griegas, contamos con la pieza conservada en el Museo del Hermitage (Fig. 8), una figura femenina de cuerpo entero, ataviada con el vestuario habitual. Presenta una novedad en la mano derecha, el ankh, mientras que en la izquierda sostiene un atributo griego, la doble cornucopia; la presencia de esta, provocó que en un principio se asociara con Arsínoe II, pero ciertos rasgos estilísticos, como las facciones angulosas, permitieron identificarla como Cleopatra VII, ya que estos rasgos corresponden a la iconografía utilizada en el s. I a. C. Además, la monarca adoptó la doble cornucopia, también conocida como “cuerno de la abundancia”, que según la mitología era uno de los cuernos de la cabra Amaltea, la encargada de amamantar al dios Zeus en su niñez; esto, unido al uraeus favoreció su identificación como la última reina ptolemaica. Es plausible pensar que esta obra sintetiza el mensaje que pretendía dar la monarca con este tipo de obras, como encargada de la prosperidad y riqueza de Egipto.

Un dato a destacar en la creación de la “retórica visual” de la monarca, es que desempeñó todo tipo de mecanismos, los cuales serían distintos dependiendo del momento de su gobierno, en los que jugó un papel muy importante el género. Así, en sus primeras representaciones, prevalecen los elementos masculinos, que ayudarían a destacar su papel como continuadora de la estirpe ptolemaica; en cambio, en las imágenes posteriores al nacimiento de su primer hijo, nos topamos con rasgos más “femeninos” que enfatizarían su feminidad y, en consecuencia, su fertilidad y maternidad.²¹ En relación con esas manifestaciones iniciales, es necesario decir que fueron hechas tras el reinado de su padre, por lo que, ante la posibilidad de pérdida del trono, Cleopatra desde un primer momento hizo uso de su iconografía para afianzarse en el poder, de ahí la aportación de una representación masculina de sí misma. Un ejemplo, sería una estela de piedra caliza (Fig. 9), en la que resalta la imagen masculina de Cleopatra realizando una ofrenda a Isis. Aunque la pieza sigue ofreciendo cierto debate sobre su identificación, Ashton defiende la idea de que fuera un medio para remarcar la divinización de Cleopatra y su papel como

²⁰ Ibidem, pp. 67-70

²¹ Alexander Kendall, A. (2019). *“Queen of Kings”: Masculinity and Femininity in the Visual Rhetoric of Cleopatra VII and Augustan Distorsions Thereof*. [Trabajo Fin de Máster]. Brigham Young University., pp. 12-14

reina independiente²². Respecto a las imágenes creadas después del nacimiento de Cesarión, podemos ver en ellas una primacía de elementos femeninos, que no reemplazaron por completo los masculinos de las anteriores. Este nuevo capítulo en la vida de Cleopatra le permitió establecer su rol como madre, aprovechando así, su maternidad para recurrir a antecedentes mitológicos, favoreciendo así, su identificación con Isis (véase el 4.1.)²³. El empleo de estas imágenes provocó en los escritores romanos un efecto contrario al deseado, recurriendo a ese uso del género como una herramienta más para perjudicarla (véase el 2.2.2.), llegando a manipular esta percepción masculina de Cleopatra en beneficio de Augusto, como el único capaz de encauzarla hacia su papel como mujer²⁴.

A modo de conclusión, las obras anteriores buscan proyectar la imagen de Cleopatra VII como una auténtica soberana egipcia. Y que, también evidencia la confluencia de las tradiciones egipcias y griegas, por lo que podemos ver cómo se mantienen los rasgos convencionales unidos a ciertas innovaciones de influencia griega que los ptolomeos incorporaron a sus obras, evidenciando así su origen macedonio²⁵.

2. 1.2.- La propaganda octaviana y las fuentes romanas posteriores

Muy diferente va a ser el “retrato” que se hará a partir de las fuentes escritas romanas, adquiriendo un grado de distorsión y subjetividad sólo comprensible si lo analizamos en el contexto de la agresiva propaganda política octaviana por vilipendiar su biografía, basándose en la creación de un personaje estereotipado; un relato oficial que la convirtió en un ejemplo de “mujer fatal”, perpetuado e, incluso, alimentado a lo largo de los siglos posteriores en la literatura, el teatro, la pintura y, en el cine²⁶.

Los primeros testimonios se corresponden con los escritos de algunos contemporáneos de la reina, como puede ser el propio Julio César, quien, en sus obras *Guerra Civil* y *Guerra de Alejandría*, sólo menciona la figura de la soberana, pero sin profundizar como harían posteriormente autores como Cicerón o los pertenecientes al

²²Alexander Kendall, A. (2019)., pp. 17-20

²³ Ibidem, p. 26

²⁴ Ibidem, p. 80-82

²⁵ Puyades Rupérez, V. (2016), pp. 74-76

²⁶ Ibidem, p. 141

círculo de Mecenas. Las referencias a la monarca por su amante eran exclusivamente de carácter político-militar, y el único rasgo que destacaría, sería su fidelidad a Egipto²⁷.

Una imagen y opinión diferente es que ofrece la propaganda octaviana, hecha por los autores del círculo de Mecenas, como medio para desacreditar la autoridad de Marco Antonio, y, sobre todo, convertir a Cleopatra en la causante de todos los males y en una terrible amenaza para los ejemplares valores del pueblo romano, favoreciendo así la imagen de Octavio como el garante de estos valores y defensor de la sociedad romana. Uno de estos autores fue Horacio, en cuya obra *Epodo IX* buscó engrandecer la figura de Octavio tras su victoria en Actium, señalando que la causa de este enfrentamiento se debía a una guerra entre Oriente y Occidente, estableciendo una contraposición entre los valores romanos, encarnados en la figura de Octavio, frente a los excesos y “malos hábitos” de los helenísticos, representados por Cleopatra: “*El romano, ¡ay! -los hombres del futuro lo negaréis-, sometido a una mujer, lleva la empalizada y las armas como un soldado y es capaz de esclavizar a eunucos llenos de arrugas; y el sol contempla entre sus enseñas militares el afrentoso pabellón egipcio*” (Horacio, *Epodo IX*, 11-16). A través de este pasaje, se pretendía que el lector pensase que la amenaza para Roma era verídica, y que, por tanto, su civilización también corría peligro, motivo por el que decide retratar a los soldados romanos de las tropas de Antonio, como unos traidores al haber caído en las manipulaciones de la reina egipcia, llegando a ser esclavos de esta²⁸.

También merece la atención su obra *Oda I*, o “Oda a Cleopatra”. Al principio de esta obra, menciona la bebida, con el fin de remarcar la descripción negativa que hace de la reina, como una mujer embriagada, ya no únicamente por la bebida, sino también, por su ambición y sus ansias de poder. Esta propaganda centraba su atención en aquellos rasgos de las poblaciones orientales totalmente contrarios a la mentalidad romana, llegando a considerarse una amenaza para estos principios, como así ocurre con la monarquía. El rechazo a este modelo de gobierno se evidencia en el momento en el que Horacio se refiere a Cleopatra como “regina” (Horacio, *Oda I*, 37, 7), que mostraba unas claras connotaciones negativas, relacionadas con la corrupción y con la esclavitud, pero que, en este caso, este significado peyorativo se intensifica por ser mujer, como también hará Propertius en sus escritos, como en *Elegía III*. Pero lo más relevante en esta obra, es la versión que ofrece de su muerte, tratándose de uno de los primeros testimonios en los que

²⁷ García Martín, L. (2017-2018), pp. 24-25

²⁸ Puyadas Rupérez, V. (2016), p. 154

se tiene constancia de este hecho, por lo que será una fuente relevante para relatos posteriores. Así, Horacio relata que ella se hizo con dos serpientes para quitarse la vida (Horacio, *Oda I*, 37, 26-28), ofreciendo una descripción fría de su suicidio. Es muy posible que Horacio obtuviera información de los soldados que estuvieron en Alejandría, convirtiéndose su relato en la versión oficial de ese suceso.

A partir del estudio de estas dos composiciones, se puede establecer que el autor desarrolló sus obras siguiendo los parámetros de la propaganda octaviana. Uno de ellos puede ser la concepción de esta guerra como un conflicto contra Egipto, y no como una guerra civil entre los dos candidatos a gobierno (que realmente lo era), lo que explica la prácticamente nula presencia de Antonio y sus tropas en la obra, presentándolos como traidores que habían pasado a cumplir órdenes de Cleopatra. Para desarrollar esto, lo que hizo fue magnificar esta amenaza, pregonando que los planes de la soberana radicaban en derrotar y esclavizar Roma, convirtiéndola en una especie de monstruo (“fatale monstrum”), que, guiado por sus ansias de poder, era capaz de hacer cualquier cosa, con tal de conseguir su objetivo, presentando a Octavio como el único capaz de hacerle frente, y de derrotarla²⁹.

El otro gran autor asociado a Octavio, fue Propertio, en sus *Elegías III y IV*, aborda el tema de la degradación de los pueblos orientales, basándose en el asesinato de Pompeyo a manos de Ptolomeo XIII, hermano de la reina, y sus relaciones incestuosas.³⁰ Resulta novedosa la postura que muestra frente a Marco Antonio, ya que, aunque critica sus acciones, en algunos momentos justificar dichos actos al estar enamorado y sometido a los deseos de una mujer, llegando a sentirse identificado con él, en algunos aspectos, en relación al amor que sentía el autor con su amada, como si se tratará de una comparación entre ambas. Así, el autor nos presenta el “infamis amor” (Propertio, *Elegía II*, 16, 39), que era lo que justificaba sus acciones, unido a la pérdida de su dignidad, al estar plenamente sometidos a los deseos de sus amadas, como si fueran esclavos de su propio amor, estando así totalmente predispuestos a hacer cualquier cosa con tal de complacerlas, incluso de ofrecerles la propia Roma (Propertio, *Elegía III*, 11, 30-31)³¹. Pero, en este caso, la acción dominante que ejercía Cleopatra sobre Marco Antonio era aún más peligrosa, debido a que había conseguido someter a uno de los hombres más poderosos

²⁹ Ibidem, pp. 158-164

³⁰ Oltra Vercher, M. (2020-2021). *Cleopatra o la belleza del poder*. [Trabajo de Fin de Grado]. Universitat de València, p. 16

³¹ Puyadas Rupérez, V. (2016), pp. 166-167

del momento, y podía obtener de él lo que quisiera. De hecho, según Propertio, la propia reina, concebida aquí como “femenina trita”, una expresión con claras alusiones sexuales, llegó a pedirle que le entregase Roma (Propertio, *Elegía III*, 11, 29-32). Podría decirse que eleva el tono respecto a Horacio y nos ofrece una descripción mucho más dura de la soberana, comenzando con alusiones a su vida sexual, llegando a acusarla de mantener relaciones con sus esclavos, una perversión que continuaba en las relaciones con sus hermanos. Este ataque llegaría a su culmen cuando se refiere a ella como: “*reina meretriz del incestuoso Canopo*” (Propertio, *Elegía III*, 39), en esta expresión, realiza un doble ataque, por un lado, a través de la palabra “meretriz”, calificándola de este modo como “prostituta”, a la vez que al usar la palabra “Canopo” se refería a una localidad próxima a Alejandría que se asociaba al vicio y a las perversiones, condenando así su libertinaje sexual.

En esta mención de escritores no puede faltar Virgilio, y la *Eneida*, dedicada a destacar los hechos más relevantes de la Historia de Roma, apareciendo como último acontecimiento significativo la batalla de Actium. Nos interesa la presentación del bando de Marco Antonio porque califica al general romano como un oriental al servicio de la reina ptolemaica. Mediante este planteamiento lo despoja de su condición de ciudadano romano y así sus actos ya no tienen ninguna justificación, sino que lo convierten en “traidor”. No debe de extrañar que la acción de la batalla recaiga en Cleopatra, para presentarla como la única causante de la guerra, convirtiéndola en la verdadera enemiga de Roma.

Otro elemento destacable es la comparación establecida entre Cleopatra y Dido, la reina de Cartago. Para la elaboración del último personaje, Virgilio buscó su inspiración en otras mujeres, tanto mitológicas como reales, y una de ellas fue la propia Cleopatra, pues se pueden establecer ciertas similitudes entre ellas. Ambas pertenecen a un país oriental y son reinas, lo que choca frontalmente con la república romana. Ambas mantuvieron relaciones sexuales extramatrimoniales con extranjeros, lo que dio lugar a conflicto bélicos contra Roma (Actium y las Guerras Púnicas). Por último, afrontan su muerte de una forma muy similar, ya que el autor evidencia la intención de la cartaginesa de quitarse la vida, de una manera similar a como lo había descrito Horacio con el suicidio de Cleopatra, pudiendo ver como ambas aceptaron su destino con gran firmeza³². Se

³² Ibidem, pp. 172-191

puede establecer un paralelismo entre ambas reinas, y a su vez, en las relaciones que mantuvieron con Eneas y Antonio, pero también hay una evidente diferencia: mientras que Eneas acaba abandonando a Dido por el bien de su pueblo, Antonio acaba dejando todo de lado para quedarse junto a Cleopatra; incluso Cleopatra y Eneas adoptan un comportamiento muy parecido mostrando lealtad y devoción por sus países, sin que el amor los cegase y dejaran de lado sus obligaciones como gobernantes³³.

Posteriormente, entre los s. II-III d. C, otros escritores volvieron sobre la figura de Cleopatra, así Plutarco, en su *Vida de Antonio*, nos ofrece un relato más prolijo de la relación de Antonio y Cleopatra, aportando detalles hasta ahora obviados, incluyendo rasgos de su personalidad³⁴. Relata el proceso de autodestrucción de Antonio, y lo que hace Plutarco al principio, es hablarnos un poco sobre los orígenes de Antonio, hablando tanto de sus vicios como de sus virtudes, que provocaban admiración entre aquellos que le rodeaban; pero toda esta percepción cambia al aparecer Cleopatra, al ser el motivo por el que Antonio cae en los vicios, consiguiendo borrar todo lo bueno que había en él: “*Siendo tal el carácter de Antonio, se le agregó como mal definitivo el amor de Cleopatra, que despertó y llevó al paroxismo muchas de las pasiones hasta entonces ocultas y aquietadas en él, y que, si persistía en su interior, a pesar de todo, algo de bueno y saludable, lo extinguió y destruyó por completo*” (Plutarco, *Vida de Antonio*, XXV, 1). A partir de ese momento es cuando empieza la caída de Antonio, lo que hace Plutarco es mostrar que el momento de encuentro entre ambos personajes estuvo totalmente planificado por Cleopatra con la intención de someterlo a través de su atractivo, siguiendo los mismos pasos que usó para conquistar a César, insistiendo en su faceta de gran seductora y amante. Pero, también comenta que el triunfo de su plan se debió no tanto a su físico como a su personalidad, llegando a decir que su belleza no era muy destacable, aunque esta idea no fue la que luego se plasmó en las interpretaciones artísticas. Esto, una vez más, demuestra la presencia de la propaganda octaviana en su obra, al remarcar la idea de que, en el primer encuentro de ambos, Antonio cayó en sus encantos hasta convertirse en su marioneta, hasta el punto de llegar a considerarse oriental, lo que lo alejaba de su condición de romano. Pero estas declaraciones también provocan confusión si se tiene en cuenta el retrato que hizo el escritor al inicio, elogiando a Antonio, para

³³ B. Pomeroy, S. (1999). *Diosas, rameras, esposas y esclavas. Mujeres en la Antigüedad Clásica*, p. 211

³⁴ García Martín, L. (2017-2018), p. 29

luego cambiar su discurso cuando aparece Cleopatra. Esto deja claro que estaba siguiendo la estrategia octaviana de plasmar a la soberana como la única enemiga³⁵.

Por otro lado, Plutarco nos introduce el nombre de las esposas de Marco Antonio, diferenciándolas, o incluso relacionándolas, como sucede entre Fulvia y Cleopatra. Acusa a Fulvia (la primera esposa de Antonio) de ser la culpable de su decadencia; esta acusación se debe a que, según Plutarco, Fulvia siempre anheló el poder de gobernar a un gobernante, es decir, ser ella la auténtica poseedora del poder y manejar a Marco Antonio a su antojo³⁶. Posteriormente, pasa a hablar de Octavia, como la mujer ideal para Antonio, en contraposición con Cleopatra. Presenta su matrimonio como el medio idóneo para que el triunviro se alejara de Oriente y volviera a sus labores en Roma, remarcando de nuevo la idea de que la egipcia era la culpable de todo. No obstante, el romano volverá a los brazos de su amante, lo que provoca que vuelva esa sumisión³⁷. Octavia representa la tradición romana y ejemplifica lo esperado de una mujer en aquella sociedad, en clara contraposición a Cleopatra que aparece retratada como mujer promiscua, manipuladora y extranjera³⁸.

Continuando con el relato, la narración cambia repentinamente con el suicidio de Antonio, convirtiéndose en una trágica historia de amor. Es en este momento cuando ella demuestra tener sentimientos hacia él, ofreciendo una imagen de Cleopatra más humanizada, pero sin abandonar la idea de “femme fatale”. A partir de la muerte de Antonio, Cleopatra protagoniza varias escenas dramáticas, todas causadas por sus intentos de suicidio, unido a la continua preocupación por el bien de sus hijos (los cuales nunca fueron mencionados hasta ahora). Así la imagen proyectada ya no resulta tan fría ni cruel, parece más cercana pero siempre con reservas.

Toda esta historia llega a su fin con la muerte de Cleopatra, en donde Plutarco muestra el cariño y el afecto que sentía la egipcia hacia su amado a través de una declaración de amor (Plutarco, *Vida de Antonio*, LXXXIV, 4,-7). En ésta se explican los motivos de su suicidio, a la vez que retrata una Cleopatra completamente consciente de su papel como reina y sus consecuencias. En este reconocimiento se trasluce una cierta admiración por su determinación, lo que contribuye a su leyenda e “inmortalidad” de esta, convirtiéndose

³⁵ Puyadas Rupérez, V. (2016), pp. 259-266

³⁶ B. Pomeroy, S (1999), pp. 208-209

³⁷ Puyadas Rupérez, V (2016), p. 270

³⁸ García Fleitas, M. (2013). *Plutarco y Cleopatra. Apuntes sobre el personaje de Cleopatra VII en el drama europeo del s. XVI*. Ediciones Clásicas, p. 326

en uno de los principales antecedentes en la plasmación de la imagen de la monarca³⁹. Se puede decir que la representación que surge de todas estas fuentes es totalmente contraria a la egipcia, concebida con el único fin de deslegitimizar a la reina y ensalzar a Octavio. Esta visión “romana” de Cleopatra, negativa y tergiversada, ya queda firmemente asentada en las obras del s. I a. C. Sobre esa base, otros autores posteriores fueron añadiendo más detalles que complejizaron a la soberana, convirtiéndose en una figura que llega a eclipsar al propio Octavio.⁴⁰

³⁹ Puyadas Rupérez, V. (2016), pp. 283-289

⁴⁰ *Ibidem*, pp. 330-331

3.- VISIONES Y VERSIONES DE CLEOPATRA EN LAS ARTES

Una vez revisadas y comentadas las fuentes de carácter histórico estamos preparados para presentar una aproximación y análisis más fundamentado de la proyección o representación de Cleopatra VII en distintas manifestaciones literarias, artísticas y visuales; es obligatorio traer a colación *Antonio y Cleopatra* de Shakespeare, revisar la amplia plasmación pictórica del s. XIX y visualizar algunas de las producciones cinematográficas que convierten a Cleopatra en un personaje histórico mundialmente conocido.

Cleopatra VII se convirtió en un icono desde el momento de su muerte, en un mito sobre el poder y la pasión amorosa, además de símbolo de belleza y exotismo. Varios episodios de su vida, como su muerte y las relaciones que tuvo con Marco Antonio y Julio César, siempre han resultado muy atractivos y, por lo tanto, fecunda fuente de inspiración para escritores, artistas, cineastas, etc., llegando a convertirse en el mito erótico por antonomasia. De esta forma, Cleopatra VII es el ejemplo perfecto de “mujer fatal” y, también, una representación del poder femenino. Y es que la imagen dominante de ella sólo se inspira de manera parcial en su vida real, predominando la imagen ofrecida por el círculo de Mecenas con la propaganda octaviana, lo que dio lugar a uno de los personajes históricos más adulterados de la Antigüedad⁴¹. Esta idea, unida a la falta de datos fiables, ocasionan un verdadero obstáculo para la creación de una imagen adecuada de ella. Además, ambos motivos también funcionan como una excusa para la creación de múltiples retratos de ella, pero en los que siempre están presentes los rasgos introducidos por los antiguos⁴².

3. 1.- El mito de la reina plasmado en la literatura

Plutarco fue el principal antecedente de este tipo de manifestaciones, siendo el punto inicial del que partirían estos tópicos femeninos más perversos, hasta convertirla en la personificación de “femme fatale”. El primer ejemplo de su influencia, es en *De mulieribus claris* (1361) de Boccacio, en el que tenemos a una reina cruel y sanguinaria, capaz de hacer cualquier cosa con tal de conseguir lo que se propone, también lasciva y

⁴¹García Martín, L. (2017-2018), pp. 36-37

⁴² Ruiz Garrido, B. (2006). *Yo soy Egipto. El poder y la seducción de Cleopatra en las artes plásticas y en el cine*. Baetica. Estudios de Arte, Geografía e Historia, 28, p. 168

lujuriosa, capaz de seducir a los hombres más poderosos del momento para lograr sus objetivos políticos⁴³.

A esa conformación del mito también contribuyó ostensiblemente la obra teatral de, *Antonio y Cleopatra* del dramaturgo William Shakespeare, quien, hizo su propia adaptación⁴⁴. La retrata como una mujer pasional, poderosa, inteligente y cruel, convirtiéndose en una amenaza para los personajes masculinos, lo que provoca que busquen acabar con su reputación, tildándola de “lasciva”, “puta”, “ramera” o “indecente yegua”. En otros casos, es visualizada como una mujer misteriosa, lo que la vuelve muy atractiva, siendo imposible resistirse a ella. Se aleja de la versión de Plutarco al resaltar su fascinante belleza capaz de hechizar, sólo equiparable a la de las diosas (Shakespeare, *Antonio y Cleopatra*, 255). De la mano del escritor inglés, Cleopatra trasciende la objetividad histórica para convertirse en personaje mítico⁴⁵; incluso nuestra protagonista es presentada bajo una apariencia más “viril” o “masculina” y, en contrapartida, Antonio es caracterizado como “libertino”⁴⁶.

La obra de Francisco de Rojas Zorrilla, *Los áspides de Cleopatra*, es una tragedia, cuya historia entre los amantes se basa en un ejemplo de los peligros que se corre al caer en la pasión amorosa; pero, el autor, también añade algunos elementos nuevos para construir su obra, como puede ser el cambio de actitud de Octavio ante la reina egipcia, debido a que al principio de la obra deja claro que está enamorado de Cleopatra (Rojas Zorrilla, *Los áspides*, vv. 469-474)⁴⁷. Otro cambio de sumo interés tiene que ver con su cautivadora belleza, planteada como un “poder”, lo que da pie para asociarlo a la magia y la hechicería⁴⁸.

Otra de las obras a destacar sería la escrita por Théophile Gautier, *Una noche con Cleopatra* (1838), quien nos muestra a una Cleopatra en un continuo debate entre la obligación y el deseo. Para crear esta visión, el autor hizo un gran uso de las descripciones, para centrar todo el protagonismo en lo sentimental; entre estas descripciones, destaca la de la apariencia física de la reina, como un prototipo acorde con el canon promovido por

⁴³ Valverde, I. y Picazo, M. (2008). *¿La reina vencida? Cleopatra y el poder en el arte y la literatura*. Universidad Pompeu Fabra, pp. 515-516

⁴⁴ M. Breytenbach, M. (1999). *The “myth” of Cleopatra: a reception-historical study*. [Trabajo Fin de Máster]. University of Stellenbosch, p. 39

⁴⁵ Gutiérrez Gil, A. *Cleopatra como heroína trágica en Shakespeare y Rojas Zorrilla*. Universidad de Castilla-La Mancha, p. 135

⁴⁶ M. Breytenbach, M. (1999)., pp. 40-43

⁴⁷ González Cañal, R. (2007). *Cleopatra, una figura femenina del teatro de Rojas*. p. 275

⁴⁸ Gutiérrez Gil, A. p. 136-137

los prerrafaelistas, volviendo a la idea de “mujer fatal”, llegando a asociarla con el mundo animal, como las serpientes, o con elementos de la naturaleza como el fuego (Gautier, *Una noche con Cleopatra*, cap. V). Esta descripción, unida a las experiencias vitales de la faraona, la convierten en el personaje romántico perfecto, pero que está oprimida por unos convencionalismos asfixiantes, lo que provocaba su deseo por vivir experiencias apasionantes, pero sin llegar a renunciar al poder que le daba su posición, lo que le hace actuar de forma perversa en algunos momentos. A raíz de esto, tenemos a una Cleopatra liberada y luchadora en un mundo de hombres, que, aunque presentase las características relacionadas con la feminidad establecidas desde la Antigüedad, acaba siendo un modelo de conducta para aquellas mujeres contemporáneas que tenían el deseo de huir de una sociedad opresora. En conjunto, todo esto se encuentra relacionado con el interés romántico por el exotismo orientalista⁴⁹.

En esta obra literaria, aquí contamos con una Cleopatra más psicópata, que únicamente utiliza a sus amantes para satisfacerse a sí misma, y que no duda en deshacerse de ellos cuando ya no le son necesarios; se puede percibir como el autor hace un uso de las fuentes clásicas, pero también de elementos propios de su época⁵⁰. Relacionada con esto, el estudio que hizo Mary Hamer sobre la obra, nos ofrece una comparativa con María Antonieta, evidenciando la existencia de paralelismos entre ambas figuras, como son las descripciones sobre el lujo que ofrece Gautier, que pueden recordar a los excesos de la corte versallesca del s. XVIII; además, esta monarca francesa, al igual que la helenística, también fue protagonista de múltiples narraciones, en las que se hacía un énfasis en su estilo de vida, unido a su carácter perverso e insensible con el sufrimiento del pueblo en aquellos momentos⁵¹.

Por último, una de las obras más ilustres sobre Cleopatra del s. XIX, de la mano de Henry Rider Haggard, *Cleopatra: Being an Account of the Fall and Vengeance of Harmchis* (1889). La obra está protagonizada por Harmaquis, cuyo objetivo es hacerse con el trono de Egipto y asesinar a Cleopatra, pero que, finalmente cae rendido ante los encantos de la ptolomea. El autor nos vuelve a dar una visión cruel de la reina⁵², pero, además de esto, se centra en la relación entre ambos personajes, por medio de

⁴⁹ Garrido Ruiz, B. (2006), pp. 169-172

⁵⁰ M. Breytenbach, M. (1999)., p. 47

⁵¹ Primo Cano, C. (2024). *Las máscaras de Cleopatra. Génesis de una femme fatale (1830-1930)*. Editorial Carpe Noctem, p. 38

⁵² Ibidem, pp. 153-155

descripciones llenas de erotismo⁵³; pero lo más innovador no sería esto, sino la psicología de Cleopatra al dotarla de una gran intuición y capacidad de estrategia, haciéndola en algunos puntos tener cierta superioridad sobre los hombres, quienes acaban siendo víctimas de sus métodos de seducción, lo que aporta cierta frialdad al personaje. Esta personalidad, ayuda a relacionarla con el estigma de “femme fatale”, así Cleopatra a lo largo de la obra aparece siempre en una postura dominante, al ser siempre ella la que decide tomar la iniciativa en varias acciones, como mismamente puede ser su acercamiento a Harmanaquis, con el que se puede establecer cierto paralelismo con el que hizo con Marco Antonio. En conclusión, el autor proporciona la visión de una mujer inteligente, que sabe usar sus “armas de mujer” para lograr sus objetivos, configurando así, de nuevo, el arquetipo de la mujer fatal, devoradora de hombres.⁵⁴

Unido a este gusto por lo exótico, cabe mencionar que la atracción por la figura de Cleopatra se debe también al interés del momento por el mundo femenino, motivado por el propio comienzo de los movimientos feministas y la emancipación de la mujer. De esta forma, bajo la perspectiva masculina, se ofrece una dicotomía de la reina: por un lado, su papel como madre y esposa dá una percepción de ella más aceptable, siguiendo el modelo de conducta establecido para las mujeres; pero, por otro lado, debido a su carácter pasional, sexual y lascivo, crean una mujer que se podría comparar con la propia Lilith, dando así una imagen de rebeldía frente al papel del hombre y en contra de su sometimiento. Pero, esta confrontación entre ambos papeles no es algo novedoso, pues Plutarco ya lo había hecho en su obra al hacer una comparativa entre Octavia y Cleopatra.

En conjunto, podemos ver como Cleopatra es una auténtica representación de la fatalidad hecha mujer. Teniendo en cuenta las perspectivas feministas que empezaron a formarse en el contexto de las últimas obras mencionadas, y que todas ellas fueron hechas por hombres, incluyendo las fuentes precedentes, se puede concluir que los recursos empleados emanan de la “mirada” o mente masculina y su oposición a reconocer la capacidad de la mujer para ostentar el poder en solitario⁵⁵.

⁵³ Ibidem, pp. 157-158

⁵⁴ Ibidem, pp. 160-161

⁵⁵ Ruiz Garrido, B. (2006), pp. 172-176

3. 2.- Cleopatra como musa en la pintura

Si a su interés como personaje histórico le añadimos la atracción derivada de su carácter legendario, llegamos a la conclusión de que Cleopatra se convirtió en un tema recurrente en las artes plásticas. Entre todos los episodios de su historia, su suicidio es uno de los que más fascinó a los artistas. La muerte de Cleopatra era un hecho real, que, según algunos escritos, de esta forma evitaba la humillación de ser mostrada como un trofeo de guerra en la procesión triunfal que haría Octavio al volver a Roma tras la batalla de Actium, así, también evitó el deshonor y la degradación de su figura. Teniendo esto en cuenta, se puede interpretar su suicidio como una decisión hecha para reforzar aún más su posición de poder. De hecho, el propio Horacio, reconocía que el su suicidio era el único acto ejemplar y digno que había realizado en toda su existencia (véase el 2.2.2.). Así, su muerte puede llegar a compararse con el suicidio de grandes hombres de la Antigüedad, entendido como un acto de heroísmo individual, como una muerte estoica.

Durante el Renacimiento, Cleopatra es utilizada para representar la exaltación de los sentidos, como sucede en la obra de Marcantonio Raimondi (Fig. 10). Vemos a la monarca en un diván en una postura en la que parece estar quedándose dormida, dando así la idea de que se está ofreciendo al espectador, lo que aporta una gran connotación erótica a la imagen, acercándose así a la idea de Plutarco, de su versatilidad da buena cuenta un dibujo de Miguel Ángel de 1535 (Fig. 11), en el que hizo una comparación entre la monarca y Medusa, por medio de referencias muy sutiles, consiguiendo identificarla solo por el áspid que la rodea hasta llegar a su pecho. Y la comparativa entre la monarca y la propia Eva, por medio de la presencia de la serpiente, como se puede ver en un grabado flamenco de 1550 (Fig. 12), reflejándose así esa idea de la soberana como destructora de hombres, imitando así a Eva con la manzana prohibida⁵⁶.

En relación con este tema del suicidio, Mary Garrad hace una diferenciación entre las representaciones de los suicidios masculinos y los femeninos, asociando los primeros a actos cometidos por un trasfondo político, como medio para huir del deshonor, mientras que los segundos estarían más ligados al ámbito de lo sentimental, como puede ser el suicidio por amor⁵⁷. Evidentemente se busca establecer una clara diferencia del mismo acto en función del género, siendo el suicidio femenino siempre interpretado como un

⁵⁶ Ibidem, pp. 179-182

⁵⁷ Garrard, M. D. (2024). *Artemisia Gentileschi y el Feminismo en la Europa de la Edad Moderna*, p. 214

acto de desesperación, la mayoría de las veces a causa del amor por un hombre y siempre llevada cabo en el ámbito privado; así, el suicidio de las mujeres puede llegar a considerarse como el único acto relevante/heroico para poder ser recogido en su historia. En referencia a esta idea, podemos ver como la monarca decidió quitarse la vida en un lugar cerrado, específicamente en el Mausoleo de Alejandría, que en todo su conjunto aludiría a su poder real, condición y estatus político; se dice que esto era algo buscado por la propia reina, ya que, en algunas fuentes, se señala que se hizo vestir como tal, mostrando así una ostentación del lujo y de la riqueza que corresponde a su posición, ciñendo una corona y el áspid, que también puede ser interpretado como un símbolo del poder. Generalmente, este suicidio se concibe como una muerte por amor y se representa como tal, lo que da lugar a una contraposición en la interpretación del personaje, porque, por un lado, es el modelo de mujer demoníaca, y por el otro, es la representación de la amante por excelencia, que muere por su amado. En la pintura del s. XVIII se perpetuara esta canonización de amante, pero llevándola al extremo como una amante doliente o una viuda desconsolada, en cuyos brazos muere su amado. Sin embargo, en otras obras nos encontramos con una concepción distinta, al unir la muerte de los amantes, haciendo así un énfasis en la idea del amor como el móvil de la muerte de Cleopatra, lo que convierte el hecho en una auténtica tragedia en lugar de un episodio político de oposición al poder de Roma. En consecuencia, algunos artistas llegan a mostrarla como una amante doliente al morir su amado en sus brazos, presentándola con tal sentimentalismo que puede recordar a la misma Andrómaca llorando el cadáver de Héctor, o como si fuera una esposa desconsolada honrando la tumba de su amado, como pasa en la obra de Angelica Kauffmann (Fig. 13)⁵⁸.

Pero, por encima de todo esto, en la pintura del s. XVI-XVII la muerte de Cleopatra no tiene ningún carácter histórico y se convierte en una excusa para crear escenas cargadas de erotismo. En *Cleopatra y Octavio* de Guernico (1630-1649) (Fig. 14) se representa la entrevista de la reina con Octavio tras la muerte de Antonio, mostrando la debilidad femenina frente a la figura autoritaria del emperador romano. Como sucede en otras obras, la reina también aparece desnuda como intentando provocar un interés sexual⁵⁹. En la obra de Jan van Scorel (Fig. 15) se representa acostada completamente desnuda y acompañada de un áspid enroscado en su mano derecha, siguiendo el modelo

⁵⁸ Valverde, I. y Picazo, M, pp. 521-525

⁵⁹ Hughes-Hallet, L. (2017). *Cleopatra. La mujer, la reina, la leyenda*. Fórcola Ediciones, p. 228

de las representaciones de Venus, ofreciendo un retrato erótico que no deja nada a la imaginación. Por otro lado, Benedetto Gennari insiste en ese modelo (Fig. 16), ofreciendo una Cleopatra con una sábana que “de improvisto” se cae y permite contemplar su cuerpo. En esta época podemos encontrar reiteradas veces este tipo de imágenes, en las que no tenemos nada específico que nos ayude a identificar a la reina, si exceptuamos el áspid, junto con los elementos que acompañan a esa idea de “femme fatale”. Por otro lado, esa continua representación de su desnudez no tiene ningún tipo de aval documental.

Igualmente, la representación de esta escena alcanzará su punto más álgido en el s. XIX, pero, teóricamente, esta pintura intentaría mostrar un carácter más historicista, tratando de buscar la reconstrucción más fiel posible del suceso⁶⁰. Y es que la ptolomea era la musa idónea para este momento, al encarnar la mayoría de las características que formaban parte del estilo romántico: era el ejemplo perfecto de “femme fatale” al tratarse de una reina dominadora de hombres, consiguiendo tener a los hombres más poderosos a su merced gracias a su atractivo, rodeada de un ambiente exótico y oriental, que acabaría suicidándose, un final trágico romántico⁶¹. Evidentemente, la Cleopatra shakespeariana nutre estas manifestaciones, siendo la versión predilecta de la reina para encarnar los ideales del Romanticismo de mediados del s. XIX, unido al modelo propuesto en *Cléopâtre* de Victorien Sardou, cuya protagonista fue interpretada por la actriz Sarah Bernhardt en 1893, que fue el modelo que usó George Jules Victor Clairin para su plasmación pictórica de la reina, en un estilo ya más encaminando al art nouveau (Fig. 17)⁶². Así nos encontramos con varios ejemplos: Eugène Delacroix en su obra *Cléopâtre et le Paysan* -1838- (Fig. 18) hace una recreación del pasaje shakesperiano de Cleopatra comprando los áspides a un campesino. Aquí podemos detectar la presencia de cierto contraste entre la figura del corpulento campesino frente a la fragilidad del cuerpo de la reina que nos permite intuir ciertas cuestiones sexuales, junto con las relaciones de poder y la propia psicología de las figuras⁶³. El siguiente ejemplo es de William Waterhouse, *Cleopatra* -1888- (Fig. 19) que acabó resultando una obra polémica para la sociedad victoriana inglesa por representar un prototipo de mujer totalmente alejado al canon

⁶⁰ Valtierra Lacalle, A. (2020). *Mitografía y manipulación iconográfica de la muerte de Cleopatra en la pintura occidental*. Asparkía, Investigació Feminista (nº 37)., pp. 31-35

⁶¹ Eetesam Párraga, G. (2009). *Lilith en el arte decimonónico. Estudio del mito de la femme fatale*. Revista Signa 18, pp. 229-249

⁶² Poblador Muga, M. P. (2015). *Cleopatra, entre el amor y la muerte: una musa para la pintura del s. XIX*. Universidad de Zaragoza., pp. 226-228

⁶³ Primo Cano, C. (2024), p. 30

establecido⁶⁴; frente al aconsejado e impuesto recato femenino, plasma la imagen de una mujer fatal con gesto seductor y misterioso⁶⁵.

En *La muerte de Cleopatra* (1874) de Jean-André Rixens (Fig. 20) tenemos a la reina ya fallecida junto a su esclava Eira, mientras Carmión, que está colocándole la corona, se gira al escuchar a los romanos entrar en la habitación; es un ejemplo más de que la monarca murió reafirmando su posición como regente, algo que no concuerda mucho con su desnudez, dando lugar a una escena erótica. Es cierto que el pintor parece haber seguido al pie de la letra la escena contada por Plutarco, pero no cabe duda de que se deja influenciar por la tendencia del desnudo⁶⁶. Igualmente, lo que más destaca de esta obra es el dramatismo de la iluminación, al mostrarse en un sentido diagonal, y cuyo foco se centra en el pecho izquierdo de Cleopatra, haciendo que el espectador dirija su mirada a él, que sería el punto en donde habría recibido la picadura; esto, hace que la mirada se desvíe del auténtico centro geométrico del cuadro, el pubis de la reina; así resulta más evidente que el verdadero protagonista de la obra no es Cleopatra, sino su cuerpo, cuya posición, totalmente artificial, es reforzada por la iluminación del lienzo. Esta obra de Rixens se cree pudo tomar como inspiración la obra de Charles-Pompée Le Boulanger de Boisfremont, *La Mort de Cléopâtre* de 1824 (Fig. 21), ya que ambas presentan varias similitudes entre ellas, aunque la obra de Rixens ofrece una cierta modernidad plástica frente al clasicismo de Boisfremont⁶⁷.

Siguiendo con este tema, cabe señalar el trato que recibe el áspid, siendo particularmente llamativo su reducido tamaño, como vemos en la *Cleopatra* de Guido Reni (Fig. 22), en donde tenemos a la reina semiacostada, con su mano izquierda apoyada en una cesta de frutas, de donde sale el áspid, que está sujetando con su mano derecha dirigiéndola a su pezón. De esta forma vemos a un animal minúsculo que parece más un gusano que una serpiente. El por qué de esto lo encontramos en el hecho de que lo femenino se asociaba con objetos pequeños por lo que su reducción de tamaño se puede deber a esto.

Otra obra a destacar es la pintura de *Cleopatra*, ejecutada en 1660 por Guido Cagnacci (Fig. 23). La reina aparece sentada, ataviada con la corona, parte de su pecho

⁶⁴ Poblador Muga, M. P. (2015), pp. 220-222

⁶⁵ Primo Cano, C (2024). p, 157

⁶⁶ Valtierra Lacalle, A. (2020)., pp. 36-37

⁶⁷ Primo Cano, C. (2024), p. 127-128

desnudo y la serpiente subiendo por su brazo derecho; en cambio, en la versión de 1662 (Fig. 24) parece que la monarca se baja aposta el vestido para dejar el pecho al descubierto y dirigir el áspid hasta su objetivo. Claramente en ambos casos estos desnudos son innecesarios ya que no aportan nada a la narración histórica, sino que es una excusa para aportar mayor erotismo a la composición. Junto con esto, hay que resaltar la idea de que la repetición de estos elementos se puede deber al gusto de los coleccionistas del momento, siendo elocuente al respecto la siguiente obra de un maestro flamenco anónimo del s. XVII (Fig. 25). No cabe la menor duda de que se busca enfatizar el carácter sexual de esta nueva iconografía que nada tiene que ver con lo descrito por Plutarco (la picadura se produjo en el brazo). En conclusión, esta imagen distorsionada repercute negativamente en la reputación de la soberana ptolemaica⁶⁸.

Diferente en algunos aspectos es la obra de Alexandre Cabanel, *Cleopatra probando venenos con prisioneros condenados* (Fig. 26), inspirada en la obra de Plutarco, quien contó que Cleopatra en los momentos previos a su muerte experimentó con venenos en sus esclavos para hallar el idóneo para darse muerte. La monarca está tendida en un diván, con un aire orientalizante, totalmente inexpresiva y pasiva ante el sufrimiento de sus prisioneros, enfatizando su postura de poder, y en consecuencia, de femme fatale⁶⁹. La pintura realizada por Jean Gigoux en 1837, *Cléopatra après la bataille d'Actium* (Fig. 27)⁷⁰, es otro ejemplo de esa actitud impassible ante el dolor y la muerte, dando la impresión de que ha sido la propia reina quien los ha envenenado para su disfrute propio⁷¹. También tenemos *El encuentro entre Antonio y Cleopatra* de L. Alma Tadema (Fig. 28), una composición en dos planos: en el primer plano aparece Cleopatra en la barca, sentada en su trono, con una expresión que puede recordar a las esculturas neoclásicas; mientras, en el segundo plano, a Marco Antonio. Se puede percibir cierto contraste en el tratamiento de los personajes, al ver la sobriedad que presenta Antonio frente al lujo de la monarca⁷². En esta obra, el artista no sólo concibe a Cleopatra como el foco romántico de Antonio, sino que intenta mostrar su imagen como reina hábil y poderosa, frente a las concepciones de ella como seductora, mostrando así a una auténtica monarca helenística; este cuadro puede recordar a los retratos de las mujeres adineradas hechos por este artista, al recibir

⁶⁸ Valtierra Lacalle, A. (2020), pp. 37-45

⁶⁹ Poblador Muga, M. P. (2015), p. 226

⁷⁰ Primo Cano, C. (2017). *Arquetipos de la crueldad femenina en la literatura y la pintura de entresiglos (1870-1930)*. [Tesis Doctoral]. Universidad Complutense de Madrid, pp. 368

⁷¹ Primo Cano, C (2024), p. 65

⁷² Primo Cano, C. (2017), pp. 354-355

un trato similar al estilo victoriano, por lo que tenemos a una reina antigua y moderna a la vez⁷³.

En la plástica española, desgraciadamente, parece que Cleopatra no despertó mucho interés entre nuestros artistas, siendo reducidas las obras plásticas conocidas. Una de las más destacadas es la escultura que hizo Pablo Gargallo en 1900 (Fig. 29), tallada en mármol. Al principio, esta obra fue interpretada como un ejemplo del estilo modernista que se estaba formando en Cataluña a principios del s. XX, esto se debe a que cuando fue hecha el artista formaba parte del taller de Eusebi Arnau. En cuanto a la plástica de la obra, tenemos dos elementos que se pueden relacionar con la simbología de la reina, y que ayudan a su identificación: en el lado posterior derecho de la cabeza vemos una flor de loto, uno de los símbolos por antonomasia de Egipto, y en la mano derecha un áspid, que parece acercarse a la figura para darle su final.⁷⁴ Otro ejemplo nos lo ofrece Juan Luna y Novicio en *La muerte de Cleopatra*, 1881 (Fig. 30). En esta obra volvemos a ver a la reina sin vida, en un lecho acorde a su estatus y en una estancia con relieves que representan a Anubis, convirtiéndose en un presagio de lo que va a ocurrir, por su vinculación con la muerte al ser el protector de los muertos en la mitología egipcia. Aquí, al igual que en Rixens, tenemos a una de las esclavas ya fallecida en el suelo, mientras que, la otra aún está retorciéndose de dolor por el veneno antes de morir. A diferencia de en otros casos, ahora la protagonista aparece vestida, aunque la parte de arriba es de una tela transparente, dejando ver sus pechos, por lo que es un ejemplo más en el que el artista no pudo prescindir del canon establecido para Cleopatra.

Para finalizar con este apartado, decir que queda claro que todas estos ejemplos pictóricos estaban bastante alejados de la realidad histórica. La imagen resultante está claramente influenciada por la propaganda romana, provocando que, incluso a día de hoy, siga prevaleciendo una imagen sesgada que reincide en mostrarla como una femme fatale, obviando todas aquellas virtudes que poseía: una reina inteligente, culta, fuerte, etc.⁷⁵

⁷³ M. Miles, M. (2011). *Cleopatra. A sphinx Revisited*. University of California Press, p. 164

⁷⁴ Poblador Muga, M. P. (2015)., pp. 228-231

⁷⁵ Valtierra Lacalle, A. (2020), pp. 45-46

3. 3. El empleo de la imagen de Cleopatra en el cine

El cine no se queda atrás a la hora de ofrecer representaciones sobre la última reina de Egipto. Igual que ha ocurrido en la literatura o el arte se nos ofrecen distintas versiones o “Cleopatras”, aunque sigue predominando una imagen deudora de la propaganda octaviana reflejando una vez más el nivel de trascendencia que tuvo la leyenda y el mito de su figura. Un factor importante a tener en cuenta es que aunque estos filmes fueran catalogados como cine histórico, esta categoría nunca representa el pasado de una forma totalmente fiel a los acontecimientos; la mayoría de los cineastas emplean licencias narrativas que nada tienen que ver con la historia real. Entendiendo esto, el espectador debería ser capaz de separar esta realidad cinematográfica de la histórica, en otras palabras, es necesario diferenciar entre la Cleopatra histórica y sus versiones audiovisuales, para así evitar confundir al espectador.

La primera película de la que se tiene noticia pertenece al cine mudo y se trata del corto de George Méliès en 1899. Aunque no se conserva, sabemos que en ella se establecía una relación entre la reina y la momificación, propia de la tradición faraónica, presentando a las momias como “zombies” capaces de salir de sus tumbas y convertirse en una amenaza para la sociedad⁷⁶.

La siguiente producción es *Cleopatra* de 1917, realiza por J. Gordon Edwards e interpretada por Theda Bhara. Este filme fue un completo éxito en el momento de su estreno, pero posteriormente acabaría siendo víctima de la censura del Código Hays, (1930), lo que ocasionó la destrucción de las copias de esta representación, debido a su calificación como obscena. Sólo se conservan algunos fragmentos guardados en museos, pero gracias a estos se puede percibir que todos los elementos utilizados buscaban de ensalzar la figura de la protagonista, incluso llegando a saltarse la rigurosidad histórica, dando como resultado a una Cleopatra muy en sintonía con lo que se ha comentado hasta ahora: una auténtica encarnación de la fatalidad femenina⁷⁷. El éxito obtenido fue gracias a la actuación de Theda Bara (Fig. 31), a quien la revista Ford llegó a considerar como una “vampiresa” que seduce por disfrute a los hombres sin ningún tipo de sentimentalismo al abandonarlas una vez les quita toda su fortuna e, incluso, su propia

⁷⁶ Prieto Arciniega, A. (2000). *Cleopatra en la ficción: el cine*. Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 155-157

⁷⁷ Ruiz Garrido, B. (2006)., pp. 189-190

vida⁷⁸, dándole así un papel de mujer perversa en la historia del cine, pasando a formar parte de aquellas mujeres empleadas en el cine para conservar la moralidad colectiva de la época, por lo que estas “femme fatale”, siempre acaban recibiendo un castigo al final, como ocurre en este filme. Cabe destacar que en ello tuvo mucho que ver el texto de los carteles publicitarios: “*Cleopatra era la vampiresa más famosa de la historia y Theda Bara su reencarnación*”, como había expresado la propaganda de la Fox⁷⁹. Esta imagen de “mujer vampiro”, junto con sus víctimas, sería una representación del temor del hombre hacia la sexualidad y el potencial poder de la mujer⁸⁰.

La primera actriz que le puso voz a la monarca, fue Claudette Colbert (Fig. 32), en *Cleopatra* de Cecil B. DeMille (1934). Esta producción ha sido considerada como una versión renovada y moderna, pero acorde a los planteamientos estéticos del momento, por lo que tenemos a una Cleopatra “flapper”: elegante, sensual, no exuberante y con la ambición de vivir de forma intensa⁸¹. DeMille unió la temática del antiguo Egipto con la estética de femme fatale, creando así escenas de gran erotismo, que lograron salvarse de la censura por ser una recreación del pasado, a la vez que hace una oposición entre el bien el mal; hay que tener en cuenta que en la sociedad norteamericana del momento, usaban a estas mujeres con la intención de frenar la emancipación de la mujer norteamericana⁸². No dejaba de ser una advertencia moral sobre las consecuencias de un comportamiento alejado del modelo tradicional que conllevaba caer en desgracia e, incluso, la muerte, con intención de evitar la liberación e independencia femenina. Las relaciones con Julio César y Marco Antonio también son sintomáticas de esa visión masculina: mientras Marco Antonio se muestra sumiso, César asume el papel dominante, convirtiéndose en el prototipo masculino de la sociedad norteamericana⁸³.

También merece mención la adaptación de la obra teatral de Bernard Shaw, *César y Cleopatra* (1945) de Gabriel Pascal. En este caso tenemos a Vivien Leigh (Fig. 33) como la encarnación de Cleopatra, pero es distinta, al aparecer como una niña inocente que es educada por César para ser reina, casi mostrando una relación paternofílica, por lo que en lugar de ofrecer una versión de la historia de amor entre estos personajes, la historia acaba desembocando en una amistad; una propuesta de lo más original sobre la

⁷⁸ M. Miles, M. (2011)., p. 178

⁷⁹ Prieto Arciniega, A. (2000)., pp. 157-158

⁸⁰ Ibidem, pp. 179-181

⁸¹ Ruiz Garrido, B. (2006)., pp. 190

⁸² Prieto Arciniega, A. (2000)., pp. 158-160

⁸³ García Martín, L. (2017-2018)., pp. 56-58

relación entre los personajes al quitarle todo el erotismo⁸⁴. De hecho, existe la teoría de que esta película podría ser un ejemplo de cómo mediante el mito griego de Pigmalión se fue construyendo este papel de Cleopatra; este mito clásico, muestra la idea del hombre como creador de la mujer, como puede simbolizar la relación de Cleopatra y César, y, al igual que Galatea, Cleopatra contempla a su “creador” como si se tratara de un dios; de esta forma, esa educación de la reina por César serviría como una especie de similitud de la creación de la mujer perfecta, siguiendo el gusto masculino, como se ve en el mito clásico⁸⁵. Junto con el físico y las dotes interpretativas de la actriz, se lleva a cabo una muy buena personificación del papel escrito por Bernard Shaw, quien lo creó siguiendo los parámetros del pensamiento británico de finales del s. XIX, mostrando así la consideración que se tenía de la mujer en aquella época, la cual era marginada por su condición sexual, y era educada para el matrimonio; una concepción totalmente alejada de la imagen de Cleopatra que se había promulgada hasta el momento⁸⁶.

El último filme a destacar es de Joseph L. Mackiewicz de 1963, donde tenemos a la actriz Elizabeth Taylor (Fig. 34). La relevancia de esta cinta la topamos en la plasmación de Cleopatra, mucho más desmitificada, más cercana a la fidelidad histórica, queriendo dar así una imagen más fiel de la soberana. El hecho de recurrir a los escritos de Plutarco, Shakespeare y Bernard Shaw para confeccionar la película es determinante al presentarnos una reina sabia, que ya no seduce tanto por su cuerpo sino por su intelecto, por lo que es una visión alejada a las películas anteriormente mencionadas, sin perder la sensualidad y seducción asociadas a su figura⁸⁷. Algo que también contribuyó a esta originalidad fue abordar su faceta de madre por medio de la aparición de su hijo mayor, Cesarión, lo que da lugar a una ruptura con su mito y a mostrarla más real. La aparición de su hijo es algo muy novedoso debido a que nunca se había mencionado la maternidad de Cleopatra hasta ahora; mostrar esa imagen más maternal no encajaba con el modelo de “femme fatale” que ofrecían anteriores producciones⁸⁸. En lo que respecta a la relación de Cleopatra con César se representa siguiendo la idea de DeMille, así al principio tenemos a una Cleopatra más sumisa y un César más dominante. Será en su relación con

⁸⁴ Cañas Pelayo, M. R., y Míguez Santa Cruz, A. (2014). *Reyes, generales y esclavos: la Antigüedad Clásica a través del cine*. Erebea: Revista de Humanas y Ciencias Sociales, nº 4, pp. 320-321

⁸⁵ García Fleitas, M. (2017). *Cleopatra o la Galatea de piedra: aproximación a Caesar and Cleopatra*. Ediciones Clásicas p. 8

⁸⁶ García Martín, L. (2017-2018)., p. 60

⁸⁷ Ibidem, p. 628

⁸⁸ Prieto Arciniega, A. (2000), pp. 164-166

Marco Antonio cuando la reina desempeñe una postura más dominante, quedando así el romano en un segundo plano, hasta el punto de llegar a aparecer arrodillado ante ella, remarcando así su sumisión a la reina (Fig. 35).

Analizando el personaje de Cleopatra en estas muestras, vemos que ya no prevalece tanto esa etiqueta de “mujer fatal”, aunque herede parte de ese carácter ofreciendo un personaje mucho más realista, dando lugar a una mujer independiente e inteligente como ejemplo de esa nueva mujer de la sociedad norteamericana. Esto se debe a que, en los 60, empieza a darse de lado el modelo tradicional de ama de casa de los 50, así en la película de Mackiewicz se contraponen ambos modelos, al exhibir su lado más maternal, pero también uno más independiente⁸⁹. Unido a esto hay un dualismo imperante en todas estas manifestaciones, al exponer por un lado una imagen más frívola y cruel, y por otro, una más “benévola”⁹⁰. En el primer caso, podemos ver cómo se utiliza la orientalización para recalcar su exotismo y sensualidad y contraponerla con el racionalismo occidental. Respecto al segundo caso, hay que destacar a Mackiewicz por presentar novedades como un vestuario más acorde a la realidad histórica, recalcar su inteligencia para ejercer el gobierno sobre Egipto y situarla en una posición más igualitaria con los hombres.⁹¹

Para finalizar, se puede que estos ejemplos coinciden en la idea de ofrecer una imagen acorde al arquetipo antiguo, siendo una nueva demostración de la perpetuación de este estereotipo en el tiempo, al mostrar una versión basada únicamente en la perspectiva masculina. En conclusión, el papel de Cleopatra en el cine es un ejemplo más de la manipulación de la imagen de la mujer en el cine⁹². Se puede ver como en la creación de estas películas se tomaron los matices que más interesaban a los autores para ofrecer su visión del personaje ficticio, centrándose en aquellos aspectos relacionados con la estética de mujer fatal, siguiendo el gusto de la mirada masculina⁹³.

⁸⁹ García Martín, L. (2017-2018)., pp. 63-65

⁹⁰ Boix, A.; Autor, M.; Guzmán García, H.; García Lorenzo, M. M. (2015). *Malas*, p. 40

⁹¹ *Ibidem*, p. 46-53

⁹² Santamaría Canales, I. (2017). *La última reina lágida: la imagen de Cleopatra VII como mito erótico del séptimo arte*. Lapeña Marcheña. *Cine y Eros* (pp. 40-49). Université Paris Sud, pp. 47-48

⁹³ Fornell Muñoz, A. *De Cleopatra a Hipatia: una imagen de género en el cine histórico antiguo*. p, 54

4.- REVISIÓN CRÍTICA A UNA IMAGEN HEREDADA

El objetivo de este último bloque, después de conocer la información reunida en los dos bloques anteriores, es realizar una revisión crítica del trato y “maltrato” que ha recibido la figura histórica de Cleopatra, en muchos casos envuelta en una leyenda casi negra o presentarla como un mito tan atractivo como distorsionado. Así como ofrecer un estado de la cuestión de las investigaciones o estudios realizados últimamente con el propósito de recuperar otras facetas de la reina ptolemaica, junto con otros rasgos de su reinado y de su historia no tan conocidos, y ofrecer una imagen más próxima a la realidad histórica.

4. 1.- La pervivencia del mito y las facetas olvidadas de Cleopatra

Debemos partir de que las investigaciones sobre el Egipto helenístico siguen siendo escasas lo que influye en el conocimiento del papel jugado por las mujeres. Tampoco es que sean muy numerosos los estudios sobre las reinas que gobernaron el país del Nilo, aunque en los últimos años el interés mostrado por el tema permite un conocimiento cada vez más amplio y profundo que pone en tela de juicio el tradicional rol asignado por los historiadores antiguos a casi todas las reinas como simples consortes. Además, como señala Coskun McAulry, en la literatura antigua las reinas gobernantes suelen ser calificadas como “malvadas”, en cierta contraposición a las “buenas esposas”; sirvan como ejemplos la buena Berenice II frente a la “reina puta” Cleopatra VII, en opinión de Propertio y Lucano⁹⁴.

Una de las pocas investigaciones relativa a esta temática ha sido realizada por L. Sewell-Lasater, *Becoming Kleopatra*, un estudio historiográfico sobre la vida de las reinas ptolemaicas hasta llegar a Cleopatra VII, abordando el análisis de su reinado como medio para explicar la herencia recibida de otras monarcas anteriores y como ello influyó en su comportamiento y gobierno. La autora destaca como el matrimonio y la práctica del incesto jugaron un papel relevante en el desarrollo del poder, al atribuir a la pareja de corregentes cierto carácter divino, para perpetuar la “pureza” del linaje, lo que permitió a las mujeres adquirir una mayor importancia en el poder regio, siendo consideradas como

⁹⁴ L. Sewell-Lasater, T. (2020). *Becoming Kleopatra: ptolemaic royal marriage, incest, and the path to female rule* [Tesis Doctoral]. University of Houston., pp. 2-6

las legitimadoras de esta dinastía⁹⁵. A partir de este estudio se demuestra como el reinado de Cleopatra VII no es tan anómalo como única gobernante y contradice la opinión de los historiadores romanos, pues su caso viene a sumarse al de otras reinas del pasado. Otra conclusión a la que llega es que el uso peyorativo de la sexualidad de la reina por la propaganda octaviana no es más que otra excusa para fomentar la creación de ese estereotipo, pues parecidos comportamientos “sexuales” fueron empleados por los hombres para conseguir el poder y no por ello han sido objeto de crítica social, cosa que sí ocurre cuando se analiza a las mujeres, lo que viene a demostrar que muchos de los estudios centrados en el análisis de su figura fueron realizados bajo los paradigmas de la mirada o mentalidad masculina. De esta forma se hace evidente la necesidad de revisar y realizar nuevos estudios sobre las reinas de esta dinastía para así poder entender su comportamiento y aportaciones, a la vez, que ayuden al estudio de las mujeres de la Antigüedad en general.⁹⁶

A partir de este tipo de trabajos se puede ir comprobando como la imagen heredada de Cleopatra no tiene nada que ver con la realidad; de hecho, la prevalencia de esta imagen se debe a que, a la hora de hacer estudios sobre su figura, únicamente se utiliza la visión o versión romana, olvidando la percepción ptolomea-egipcia de su vida, lo que evidencia la clara diferencia que existe entre las fuentes, a la vez que se constata la costosa labor legitimadora que tuvo que llevar a cabo la reina frente a estas posturas⁹⁷. Así, en el territorio egipcio podemos percibir una imagen más benevolente de la reina, destacando sus capacidades gubernativas y su asociación divina con Isis, algo que no casaba con la imagen que se pretendía dar de ella en Roma, siendo este tipo de comportamientos totalmente rechazados⁹⁸, y parece ser que estos aspectos negativos son los que realmente suscitaron el interés de los relatos posteriores⁹⁹. Aunque no muchos, todavía se conservan algunos vestigios que atestiguan estas labores gubernativas de la reina, siendo elocuente la estela del British Museum (Fig. 37), que acredita este tipo de acciones y demuestra como la reina contaba con el apoyo de su pueblo, a pesar de su colaboración con Marco Antonio.¹⁰⁰ Sabiendo esto, se puede concluir que en muchas ocasiones la biografía de

⁹⁵ L. Sewell-Lasater, T. (2020)., pp. 90-93

⁹⁶ Ibidem, pp. 432-438

⁹⁷ Fundación Juan March. (2020, 9 de enero). *El mito de Cleopatra, más allá de la historia*. Rosa María Cid López. Vídeo: <https://www.youtube.com/watch?v=QgPB7PJwBIM>

⁹⁸ Arroyo De la Fuente, M. A. (2013)., p. 104

⁹⁹ Hughes-Hallet, L. (2017)., p. 54

¹⁰⁰ Puyadas Rupérez, V. (2016)., pp. 115-117

Cleopatra ha interesado o ha sido utilizada como un complemento para los estudios de otras figuras masculinas con las que tuvo algún tipo de relación; en todos estos estudios también prevalece su caracterización como oriental, algo totalmente erróneo si tenemos en cuenta su herencia helenística y como se vio reflejada durante su reinado, lo que prueba otra forma de desprestigio y manipulación de su imagen durante la época de Octavio¹⁰¹.

Respecto a los aspectos olvidados de la vida de la soberana tenemos su maternidad. En pocos estudios se menciona esta faceta y a sus hijos, con la excepción de Cesarión, cuyas menciones derivan fundamentalmente por su condición de hijo de Julio César y ser considerado una posible amenaza al gobierno de Octavio¹⁰². En relación con su papel de madre es necesario mencionar la asociación establecida con la monarquía divina, en este caso con Isis, ejemplo de esposa y madre.¹⁰³ Un claro ejemplo con fines propagandísticos es el relieve del mammisi del templo de Hermonthis que representa a Cleopatra dando a luz a Cesarión (Fig. 37)¹⁰⁴. No menos ilustrativos resultan los relieves del templo de Hathor en Dendera, ejemplos palmarios de la promoción y pretensión de representar a Cesarión como futuro gobernante del país del Nilo, tanto por su indumentaria (iconografía de faraón) como por asumir el papel protagonista de la escena al ser él quien presenta las ofrendas a la divinidad.¹⁰⁵ En cuanto a sus otros hijos casi no hay menciones y los contados vestigios suelen ser objeto de discusión a la hora de su identificación, sirviendo de buena muestra la figura del Metropolitan Museum of Art de Nueva York (Fig. 39), que se cree que podría ser Alejandro Helios¹⁰⁶. En buena parte esto se debe a que una vez fallecida la madre, los hijos desaparecieron prácticamente de las fuentes documentales y plásticas, siendo la única que se salva Cleopatra Selene, aunque su conocimiento es mínimo.¹⁰⁷

Entre los estudios historiográficos realizados con la finalidad de ofrecer una versión más cercana a la realidad destaca la biografía de Stacy Stiff, *Cleopatra: una vida* (1999), en la que se lleva a cabo una reinterpretación de la reina a partir de la evasión de los

¹⁰¹ Fundación Juan March. (2020, 7 de enero). *La verdadera historia de Cleopatra*. Rosa María López. Vídeo: https://www.youtube.com/watch?v=F_LcexER19Q

¹⁰² Puyades Rupérez, V. (2017). *Cleopatra madre. La faceta olvidada de la reina de Egipto*. IX Congreso Virtual sobre la Historia de las Mujeres, p.702

¹⁰³ Puyadas Rupérez, V. (2016), pp. 99-101

¹⁰⁴ Arroyo De la Fuente, M. A. (2013), p. 90

¹⁰⁵ Puyadas Rupérez, V. (2016), pp. 93-96

¹⁰⁶ Ibidem, p. 129

¹⁰⁷ Ibidem, pp. 137-138

estereotipos transmitidos por los antiguos, destacando así las virtudes de la reina y ofreciendo así una imagen más certera de lo que fue su vida¹⁰⁸.

Las nuevas revisiones, actualizaciones y aportaciones demuestran que los detalles son importantes y conllevan nuevas interpretaciones, evidenciando que cada época histórica genera una imagen variable o cambiante de Cleopatra¹⁰⁹. Los defensores de la postura más tradicional o conservadora suele resistirse o, por lo menos, arrojar encendidas críticas a estos nuevos estudios, acusando a sus autores de “malversar la historia”, sin darse cuenta que las versiones antiguas son el resultado de plasmar estereotipos y prejuicios establecidos en la época romana. Ante esos ataques, los revisionistas contestan que su intención no es reinventar el pasado, sino analizarlo y enriquecerlo con otros puntos de vista¹¹⁰. Indudablemente, quedan pendientes muchas investigaciones que vengan a desvelar nuevas informaciones o profundicen en aspectos hasta ahora poco explorados o marginados¹¹¹. Historiográficamente podemos decir que Cleopatra VII sigue “viva” y, por lo tanto, seguirá siendo objeto de estudios que perfilen mejor su contribución histórica¹¹².

¹⁰⁸ Stiff, S. (2010). *Cleopatra: una vida*. Los Libros de la Catara., p. 2.

¹⁰⁹ Hughes-Hallet, L. (2017), pp. 12-13

¹¹⁰ Tenenbaum, E. (2023). *La mirada inquieta. Cómo disfrutar del arte con tus propios ojos*. Editorial Planeta S.A., p. 31

¹¹¹ Ibidem, p. 13

¹¹² Hughest-Hallet, L (2017), p. 16

CONCLUSIONES

Cleopatra VII es un ejemplo más de que la historia la escriben los vencedores y de lo necesario que es estudiar las distintas versiones de un mismo suceso, aunque no siempre obtengamos la verdad absoluta. Esto se puede ver reflejado en el estudio de las fuentes, donde vemos dos perspectivas distintas, siendo la egipcia o ptolemaica la más favorecedora, mientras la romana es todo lo contrario; también se deja entrever la prevalencia que ha tenido la perspectiva masculina a la hora de escribir la historia. La visión heredada sigue siendo muy parcial y bastante superficial, pues no se suele contemplar sus capacidades intelectuales, ni sus incuestionables dotes para la política y el gobierno, o incluso, su faceta de madre, siendo sus hijos una de sus principales preocupaciones.

En cuanto a las representaciones pictóricas que se hicieron de ella posteriormente, es evidente que no siguen un rigor histórico, aunque en el s. XIX hubiese un afán historicista. Por lo tanto, queda claro que se recogió este modelo iconográfico, provocando que el mito fuese aumentando con el paso de los años. De esta forma, se puede decir que Cleopatra es una de las principales fuentes de inspiración, en cuanto a iconografía femenina, al ofrecer su historia e imagen una gran atracción desde el punto de vista masculino, teniendo así en nuestro ideario mil y una versiones de ella, dependiendo de la época en la que se visualice. Por otro lado, el cine y la literatura tampoco se quedaron atrás a la hora de favorecer la legitimación de este mito, y es que, aunque en algunos casos, se pretendiera ofrecer otra cara de la historia, siempre ha estado presente esa idea de “femme fatale”.

Lo que se deja claro en este trabajo es que Cleopatra rompió todos los estereotipos establecidos, al ser una mujer en una posición de poder y dirigente de un reino, en un mundo dominado por hombres, siendo uno de los motivos por los que fue temida y a la vez criticada; pero, también podemos concebirla como una clara personificación de Oriente, al ser algo que puede resultar atractivo e interesante, pero que resulta perturbador. Por tanto, ella es otra muestra evidente de lo necesario que es hacer una reinterpretación o reelaboración de la historia, ya que, no es ni el primero ni el último personaje al que le ha sucedido esto, siendo la mayoría mujeres. Así, Cleopatra es un ejemplo más de los prejuicios y críticas a los que han sido sometidas las mujeres desde tiempos antiguos, y que aún hoy siguen sucediendo.

Es cierto que Cleopatra tenía un gran carácter sexual y una gran ambición, pero reducir su reinado a solamente eso resulta ridículo, pues muchos hombres a lo largo de la historia también protagonizaron episodios de esta índole; de hecho, uno de sus amantes, Julio César fue conocido por su libertinaje sexual y bisexualidad, pero nunca fue sometido al escarnio, ni fueron cuestionadas sus capacidades como gobernante por este motivo, cosa que sí sucedió con Cleopatra. Entonces esto nos lleva a la siguiente cuestión, ¿si Cleopatra hubiera sido un hombre, puede que la versión que tuviéramos hoy en día fuese distinta? ¿o incluso más favorable? Esto también deja en claro la pervivencia que ha tenido esa concepción peyorativa de las mujeres que se salían de los cánones creados por los hombres, siendo siempre las causantes de todos los males y las más desfavorecidas en este sentido, a las que pocas veces se ha dado voz para contar su historia sin ser cuestionadas, como hemos podido ver en Cleopatra. Esta misma idea, la podemos ver en la comparación que se hizo entre Octavia y ella, por lo que, en cierta forma, no sólo estamos hablando de la monarca egipcia, sino también de los modelos que se tenían de las mujeres en la Antigüedad desde el punto de vista masculino, y que luego se traslada también a la Modernidad, al presentar el modelo “aceptado” frente al que no, tratando así de aumentar ese sometimiento a las mujeres y a esa idea e “mujer objeto”, intentando evitar cualquier gesto de rebeldía o que se saliera de la norma.

Aun así, Cleopatra, por encima de todo, era una reina y no cualquier reina, sino la última soberana de Egipto y descendiente de una de las dinastías más relevantes de su país; pero, a pesar de todo esto, siempre se ha tenido en mente la imagen dada por Octavio, como esa mujer perversa, devora-hombres, que lleva a la fatalidad, o incluso a la muerte a aquellos que caen en sus redes, narrándose así su biografía en base a los hombres que se relacionaron con ella. Pero, igualmente, esta propaganda, también se puede concebir como beneficiosa para ella, ya que su imagen ha prevalecido en la historia, convirtiéndola en uno de los personajes más estudiados de la Antigüedad.

BIBLIOGRAFÍA

Alexander Kendall, A. (2019). *“Queen of Kings” : Masculinity and Feminity in the Visual Rhetoric of Cleopatra VII and Augustan Distorsions Thereof*. [Trabajo Fin de Máster]. Brigham Young University

Arroyo de la Fuente, M.^a A. (2013). *Cleopatra VII Filópator y la legitimación del poder ptolemaico*. [11 de diciembre de 2012]. Seminario de Arqueología Clásica. *Iconografía del Mundo Clásico*.

Boix, A.; Autor, M.; Guzmán García, H.; García Lorenzo, M. M. (2015). *Malas*

B. Pomeroy, S. (1999). *Diosas, ramerías, esposas y esclavas. Mujeres en la Antigüedad Clásica*. Ediciones Akal, S. A.

Breytenbach, M. A. (1999). *The “myth” of Cleopatra: a recepcion-historical study*. [Trabajo Fin de Máster]. University of Stellenbosch

Burstein, S. M. (2004) *The reign of Cleopatra*, Greenwood Guides to Historic Events of the Ancient World.

Cañas Pelayo, M. R., y Míguez Santa Cruz, A. (2014). *Reyes, generales y esclavos: la Antigüedad Clásica a través del cine*. Erebea: Revista de Humanes y Ciencias Sociales, nº 4

Cid López, R. M. (2000). *Cleopatra: Mitos literarios e historiográficos en torno a una reina*. Ediciones Universidad de Salamanca.

Domínguez Arranz, A. y Puyadas Rupérez, V. (2014). *De la investigación al discurso sobre la moneda: la legitimación de los reyes y las reinas lágidas a través de las acuñaciones*. XV Congreso Nacional de Numismática (Madrid, 28-30 octubre 2014).

Etesam Párraga, G. (2009). *Lilith en el arte decimonónico. Estudio del mito de la femme fatale*. Revista Signa 18.

Fornell Muñoz, A. *De Cleopatra a Hipatia: una imagen de género en el cine histórico antiguo*.

Fundación Juan March. (2020, 9 de enero). *El mito de Cleopatra, más allá de la historia*. Rosa María Cid López. Vídeo: <https://www.youtube.com/watch?v=QgPB7PJwBIM>

Fundación Juan March. (2020, 7 de enero). *La verdadera historia de Cleopatra*. Rosa María López. Vídeo: https://www.youtube.com/watch?v=F_LcexER19Q

García Fleitas, M. (2017). *Cleopatra o la Galatea de piedra: aproximación a Caesar and Cleopatra de G. Pascal*. Ediciones Clásicas

García Fleitas, M. (2013). *Plutarco y Cleopatra. Apuntes sobre el personaje de Cleopatra VII en el drama europeo del s. XVI*. Ediciones Clásicas

García Martín, L. (2017-2018). *Fascinación por la reina del Nilo. El mito y la esquivada imagen de Cleopatra en el séptimo arte*. [Trabajo Fin de Grado]. Universidad de La Laguna. Germán Santana

Henríquez (ed.), *Plutarco y las Artes. XI Simposio Internacional de la Sociedad Española de Plutarquistas*

Garrard, M. D. (2024). *Artemisia Gentileschi y el Feminismo en la Europa de la Edad Moderna*

González Cañal, R. (2007). *Cleopatra una figura femenina del teatro de Rojas*. Universidad de Castilla-La Mancha

Gutiérrez Gil, A. *Cleopatra como heroína trágica en Shakespeare y Rojas Zorrilla*. Universidad de Castilla-La Mancha

Hughes-Hallet, L. (2017). *Cleopatra. La mujer, la reina, la leyenda*. Fórcola Ediciones

L. Sewell-Lasater, T. (2020). *Becoming Kleopatra: ptolematic royal marriage, incest, and the path to female rule*- [Tesis Doctoral]. University of Houston

- Medina Frausto, E. I. (2015). *Cleopatra: último faraón de Egipto*. Seminario Conciliar de Ciudad Juárez (México). Preparatoria Pedro J. Maldonado. Seminario Menor San Jose
- M. Miles, M. (2011). *Cleopatra. A sphix revisited*. University of California Press
- Oltra Vercher, M. (2020-2021). *Cleopatra o la belleza del poder*. [Trabajo de Fin de Grado]. Universitat de València
- Poblador Muga, M. P. (2015). *Cleopatra, entre el amor y la muerte: una musa para la pintura del s. XIX*. Universidad de Zaragoza
- Posadas, J. L. (2011). *Las mujeres en la narración y la acción de César, los Cesarianos y Salustio*. Universidad Internacional de La Rioja
- Prieto Arciniega, A. (2000). *Cleopatra en la ficción: el cine*. Ediciones Universidad de Salamanca
- Primo Cano, C. (2017). *Arquetipos de la crueldad femenina en la literatura y la pintura de entresiglos (1870-1930)*. [Tesis doctoral]. Universidad Complutense de Madrid
- Primo Cano, C. (2024). *Las máscaras de Cleopatra. Génesis de una femme fatale (1830-1930)*. Editorial Carpe Noctem
- Puyades Rupérez, V. (2017). *Cleopatra madre. La faceta olvidada de la reina de Egipto*. IX Congreso Virtual sobre la Historia de las Mujeres
- Puyadas Rupérez, V. (2016). *Cleopatra VII: La creación de una imagen. Representación pública y legitimación política en la Antigüedad*. Prensas de la Universidad de Zaragoza
- Ribeiro Quiles, A. (2020). *La función narrativa del vestuario en el cine: La creación de la identidad del personaje cinematográfico en el cine de Hollywood*. Universidad Politécnica de Valencia
- Ruiz Garrido, B. (2006). *Yo soy Egipto. El poder y la seducción de Cleopatra en las artes plásticas y en el cine*. Baetica. Estudios de Arte, Geografía e Historia, 28
- Santamaría Canales, I. (2017). *La última reina lágida: la imagen de Cleopatra VII como mito erótico del séptimo arte*. Lapeña Marcheña. *Cine y Eros* (pp. 40-49). Université Paris Sud

Stiff, S. (2010). *Cleopatra: una vida*. Ed. Los Libros de la Catara.

Strano, S. (2008). *Nuevas consideraciones en torno a la Cleopatra del Esquilino de la Centrale Montemartini de Roma*. Università Roma Tre.

Tenenbaum, E. (2023). *La mirada inquieta. Cómo disfrutar del arte con tus propios ojos*. Editorial Planeta, S. A.

Valtierra Lacalle, A. (2020). *Mitografía y manipulación iconográfica de la muerte de Cleopatra en la pintura occidental*. Asparkía, Investigación Feminista (nº 37).

Valverde, I. y Picazo, M. (2008). *¿La reina vencida? Cleopatra y el poder en el arte y la literatura*. Universidad Pompeu Fabra

W. Roller, D. (2023). *Cleopatra: biografía de una reina*, Desperta Ferro Ediciones SLNE

ANEXOS



Fig. 1. Dracma de estilo alejandrino, 51-30 a. C. British Museum. Imagen obtenida de: [coin | British Museum](#)

Fig. 2. Cabeza de Cleopatra, 34-30 a. C. Museo Vaticano. Imagen obtenida de: [Portrait of Cleopatra VII \(?\). Rome, Vatican Museums, Gregorian Profane Museum.](#)





Fig. 3. Cabeza de Cleopatra, 50-30 a. C. Antikenmuseum de Berlín. Imagen obtenida de: [Altes Museum Berlin - Kleopatra VII - Category:Bust of Cleopatra VII in the Altes Museum Berlin - Wikimedia Commons](#)



Fig. 4. *Venus de Esquilino*. 41-37 a. C. Centrale Montemartini. Imagen obtenida de: [0 Vénus de l'Esquilin - Musei Capitolini - Rome - Venus Esquilina - Wikipedia, la enciclopedia libre](#)

Fig. 5. Escultura de Cleopatra VII conservada en el Rosicrucian Egyptian Museum de San José (California). Imagen obtenida de:



<https://egyptianmuseum.catalogaccess.com/objects/1372>



Fig. 6. Parte de un dyad. Musée Royal Mariemont. Imagen obtenida de: Domaine & Musée royal Mariemont | PARC



Fig. 7. Cabeza de Cleopatra VII conservada en el Museo Egizio di Torino. Imagen obtenida de: https://collezioni.museoegizio.it/it-IT/material/Cat_1385

Fig. 8. Estatua de Cleopatra VII en basalto conservada en el Museo Hermitage. Imagen obtenida de: [https://historia.nationalgeographic.com.es/edicion-impres/articulos/fin-cleopatra-y-marco-antonio_16921](https://historia.nationalgeographic.com.es/edicion-impres/impres/articulos/fin-cleopatra-y-marco-antonio_16921)





Fig. 9. Estela piedra caliza. Imagen obtenida en: Alenxander Kendal, A (2019). *“Queen of Kings”*: Masculinity and Feminity in the Visual Rhetoric of Cleopatra VII and Augustan Distorsions Thereof. Brigham Young University



Fig. 10. *Cleopatra lying partly naked on a bed.* Marcantonio Raimondi. 1515-1527. Metropolitan Museum of Art. Imagen obtenida de: [Marcantonio Raimondi | Cleopatra lying partly naked on a bed | The Metropolitan Museum of Art](#)

Fig. 11. *Cleopatra*, dibujo a lápiz negro, Miguel Ángel Buonarroti, 1535. Casa Buonarroti, Florencia. Imagen obtenida de: Poblador Muga, M. P. (2015). *Cleopatra, entre el amor y la muerte: una musa para la pintura del s. XIX*.



Fig. 12. *Cleopatra*. Anónimo flamenco, 1550. Imagen obtenida de: Ruiz Garrido, B. (2006). *Yo soy Egipto. El poder y la seducción de Cleopatra en las artes plásticas y en el cine*. Baetica. Estudios de Arte, Geografía e Historia, 28



Fig. 13. *Cleopatra Adorning the Tomb of Mark Antony*, Angelica Kauffmann, 1769-1770. The Burghley House Collection. Imagen obtenida de: [Angelica Kauffman | An Overview of Her Artistic Accomplishments](#)

Fig. 14. *Cleopatra y Octavio*. Guernico, 1630-1649. Imagen obtenida de: [Cleopatra and Octavian - Guercino - WikiArt.org](#)





Fig. 15. *The Dying Cleopatra*, Jan Van Scorel, 1520-1524. Rijksmuseum Museum (Ámsterdam). Foto obtenida de: [The Dying Cleopatra, Jan van Scorel \(attributed to\), c. 1520 - c. 1524 - Rijksmuseum](#)

Fig. 16. *Cleopatra*, Benedetto Gennari, 1674-1675. Centro de Arte Británico de Yale. Foto obtenida de: [Cleopatra - YCBA Collections Search \(yale.edu\)](#)



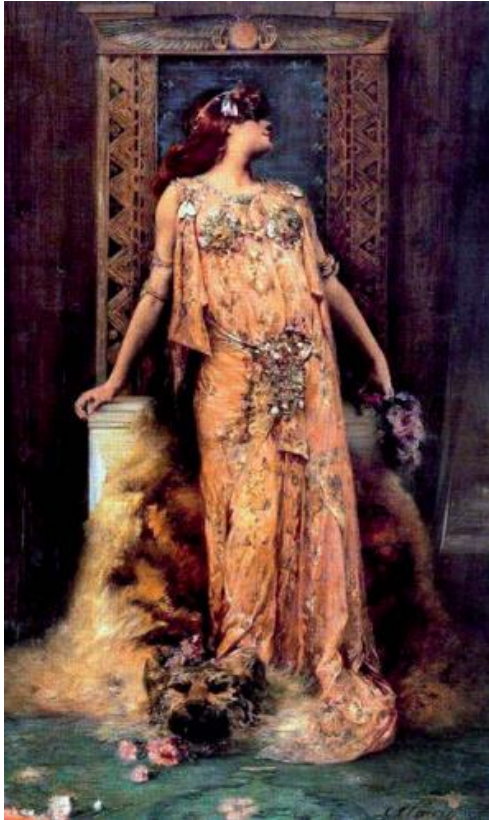


Fig. 17. *La actriz Sarah Bernhardt en el papel de Cléopâtre de Victorien Sardou*, George Jules Victor Clairin, 1893. Colección Privada. Foto obtenida de: Poblador Muga, M. P. *Cleopatra, entre el amor y la muerte: una musa para la pintura del s. XIX.*

Fig. 18. *Cleopatra and the Peasant*. Eugène Delacroix. 1838. Metropolitan Museum of Art. Imagen obtenida de: [Eugène Delacroix | Cleopatra and the Peasant | The Metropolitan Museum of Art](#)





Fig. 19. *Cleopatra*, John William Waterhouse, 1888. Colección privada. Foto obtenida de: [Cleopatra - John William Waterhouse - Historia Arte \(HA!\) \(historia-arte.com\)](http://historia-arte.com)



Fig. 20. *La muerte de Cleopatra*. Jean-André Rixens, 1874. Museo de los Agustinos de Toulouse. Foto obtenida de: [Rechercher dans la collection \(augustins.org\)](http://Rechercher dans la collection (augustins.org))

Fig. 21. *La mort de Cléopâtre*. Charles Le Boulanger de Boisfremont. 1824. Imagen obtenida de: Primo Cano, C. (2017). *Arquetipos de la crueldad femenina en la literatura y la pintura de entresiglos (1870-1930)*.



Fig. 22. *Cleopatra*. Guido Reni. 1640. Museo Nacional de Pradosabore. Imagen obtenida de: Valtierra Lacalle, A. (2020). *Mitografía y manipulación iconográfica de la muerte de Cleopatra en la pintura occidental*

Fig. 23. *La muerte de Cleopatra*. Guido Cagnacci. 1660. Pinacote de Brera. Imagen obtenida de: Valtierra Lacalle, A. (2020). *Mitografía y manipulación iconográfica de la muerte de Cleopatra en la pintura occidental*



Fig. 24. *Cleopatra*. Guido Cagnacci. 1662. Metropolitan Museum of Art. Imagen obtenida de: Valtierra Lacalle, A. (2020). *Mitografía y manipulación iconográfica de la muerte de Cleopatra en la pintura occidental*

Fig. 25. Maestro flamenco anónimo. S. XVII. Colección particular. Imagen obtenida de: Valtierra Lacalle, A. (2020). *Mitografía y manipulación iconográfica de la muerte de Cleopatra en la pintura occidental*



Fig. 25. *Cleopatra probando venenos con prisioneros condenados.* Alexandre Cabanel. 1886-1887. Musée Royal des Beaux-Arts (Anvers). Foto obtenida de: [La Cléopâtre de Cabanel: la mort lui va si bien | Beaux Arts](#)

Fig. 26. *Cléopatra après la bataille d' Actium*. Jean Gigoux. 1837. Musée des Beaux-Arts Bordeaux. Imagen obtenida de: [Accueil](#)



Fig. 27. *El encuentro entre Antonio y Cleopatra*. Alma Tadema. 1883. Imagen obtenida de: [The Meeting Of Antony And Cleopatra, Painted By Lawrence Alma-Tadema \(1836–1912\) - The Historian's Hut](#)





Fig. 28. *Cleopatra*. Pablo Gargallo. 1900. Museo Pablo Gargallo (Zaragoza). Foto obtenida de: Poblador Muga, M. P. *Cleopatra, entre el amor y la muerte: una musa para la pintura del s. XIX*

Fig. 30. *La muerte de Cleopatra*. Juan Luna y Novicio. 1881. Museo del Prado. Foto obtenida de: [Cleopatra - Colección - Museo Nacional del Prado \(museodelprado.es\)](https://www.museodelprado.es)





Fig. 31. Theda Bara en el papel de Cleopatra. 1917. Foto obtenida de: [¿Dónde están las películas de la primera Cleopatra? | Vanity Fair \(revistavanityfair.es\)](http://www.revistavanityfair.es)



Fig. 32. Claudette Colbert en el papel de Cleopatra. 1917. Foto obtenida de: García Martín, L. (2017-2018). Foto obtenida de: *Fascinación por la reina del Nilo. El mito y la esquiva imagen de Cleopatra en el séptimo arte.* Universidad de La Laguna.

Fig. 33. Vivien Leigh en el papel de Cleopatra. 1945. Foto obtenida de: *Fascinación por la reina del Nilo. El mito y la esquiva imagen de Cleopatra en el séptimo arte.* Universidad de La Laguna.





Fig. 34. Elizabeth Taylor en el papel de Cleopatra. 1963. Foto obtenida de: Poblador Muga, M. P. *Cleopatra, entre el amor y la muerte: una musa para la pintura del s. XIX.*

Fig. 35. Escena de la coronación de Cleopatra. *Cleopatra*, Joseph L. Mankiewicz. 1963. Imagen obtenida de: García Martín, L. (2017-2018). *Fascinación por la reina del Nilo. El mito y la esquivia imagen de Cleopatra en el séptimo arte.* Universidad de La Laguna. Germán Santana



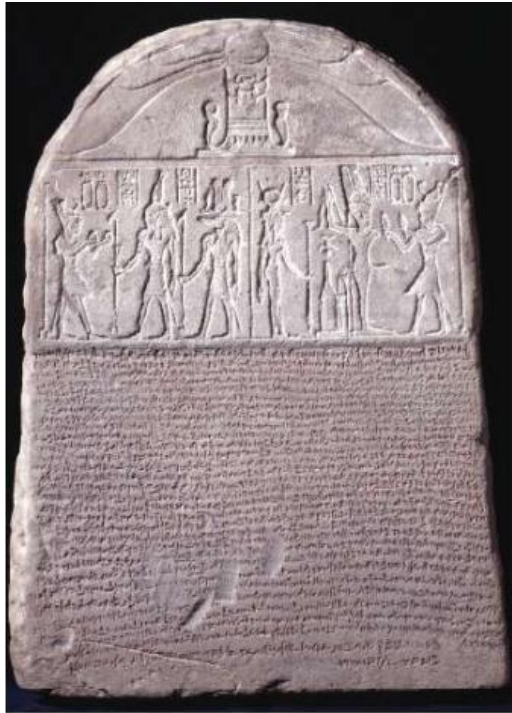
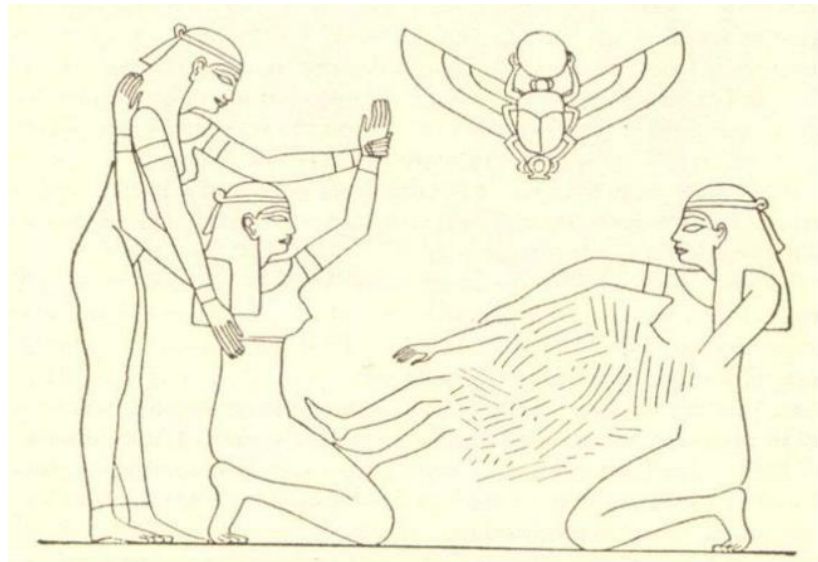


Fig. 36. Estela que representa a Cesarión ataviado como un faraón y realizando ofrendas a las divinidades. British Museum. Imagen obtenida de: [stela | British Museum](#)

Fig. 37. *Nacimiento de Cesarión*.
Relieve en el mammisi del templo de Hermontis. S. I. d. C. Imagen obtenida de: Arroyo de la Fuente, M.^a A. (2013). *Cleopatra VII Filópator y la legitimación del poder ptolemaico*. Universidad Complutense de Madrid



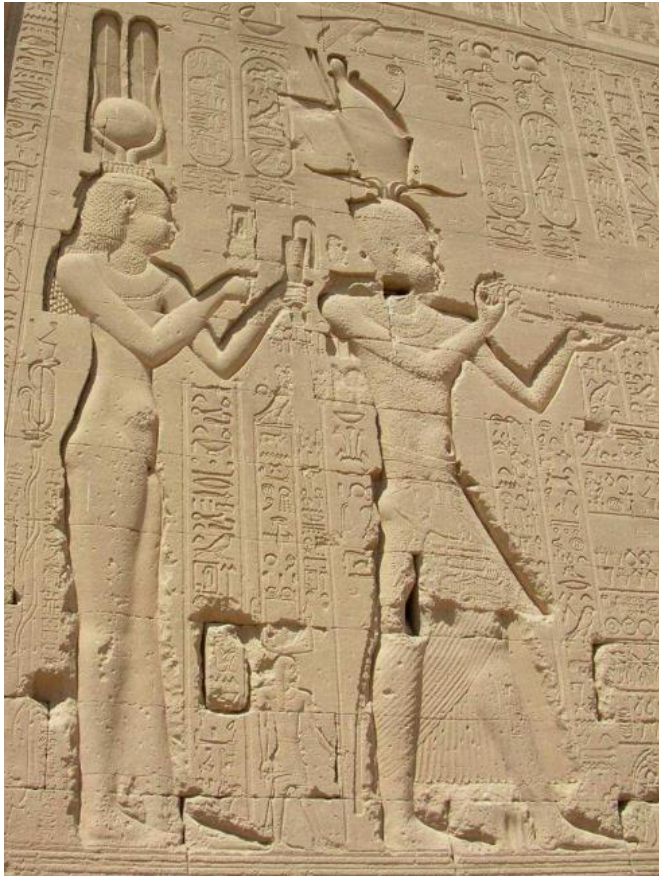


Fig. 38. *Cleopatra y Cesarión*. Templo de Hathor en Denderah. 332 a. C.-313 d. C. Imagen obtenida de: Arroyo de la Fuente, M.^a A. (2013). *Cleopatra VII Filópator y la legitimación del poder ptolemaico*. Universidad Complutense de Madrid

Fig. 39. *Bronze statuette of a boy in Eastern dress*. Metropolitan Museum of Art. Imagen obtenida de: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/254613>

