

PLUTARCO Y CLEOPATRA. Apuntes sobre el personaje de Cleopatra VII en el drama europeo del s.XVI¹

MARÍA DE LA LUZ GARCÍA FLEITAS
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

No hay duda de que hoy en día la antigua reina de Egipto Cleopatra VII constituye un personaje histórico altamente atractivo. Y aunque la egiptología ha intentado reconstruir su verdadera historia, cierto es que en la actualidad sigue perviviendo una imagen estereotipada que se explica mayormente desde el ámbito egiptomaníaco: una *femme fatale*, una mujer astuta, manipuladora y devoradora de hombres. Un retrato que no es en absoluto moderno, sino que proviene de la Roma del s. I a.C., cuando Octavio necesitaba legitimar su poder unipersonal en la que todavía era República romana y, apoyado en poetas e historiadores como Dión Casio, Virgilio u Horacio, inicia una campaña de desprestigio hacia su rival y colega de triunvirato Marco Antonio, en esos momentos vinculado – como todos sabemos – a la reina egipcia. Así se inicia la más dura *vituperatio* hacia Cleopatra, pues se le acusaba de querer gobernar Roma como mujer y extranjera, de haber provocado una pasión irresistible en César y Antonio, y ocasionado grandes desgracias, como la última guerra civil de la República².

En el siglo XX varios han sido los intentos, en el ámbito artístico, de abordar la historia de esta reina de Egipto, siempre en relación con los romanos Julio César y Marco Antonio. Muchos recordarán la espectacular versión cinematográfica de Mankiewicz sin ser conscientes de que tras su trama se encuentra una obra clásica³, las *Vidas* de Plutarco, que ya habían sido la fuente de inspiración de los dramaturgos que en el s.XVI también decidieron llevar a escena a la mítica Cleopatra.

¹ Este trabajo se inscribe dentro del proyecto de investigación “Humanistas españoles del s.XVI y el influjo de la literatura de época humanística en la configuración de algunos temas de la cultura moderna” (FFI2010-19829).

² V. A. POWELL (ed.), *Roman Poetry and Propaganda in the Age of Augustus*, Londres, 1992.

³ Aunque la obra que sirvió para el guión inicial de la película fue la biografía de C.M. FRANZERO, *Cleopatra, su vida y su época*, Barcelona, 1957.

Estos dramas a los que he aludido - objeto del presente estudio – son, a saber⁴: *Cleopatra* (c.1543) de Giambattista Giraldi Cinthio, *Cléopâtre captive* (1552) de Etienne Jodelle, *Marcantonio e Cleopatra* de Celso Pistoletti (1578), *Marc-Antoine* (1578) de Robert Garnier, *Cleopatre Tragedie* (1595) de Nicolas de Montreux, *The Tragicomedy of the Virtuuous Octavia* (1598) de S. Brandon, sin olvidarnos de la traducción de la tragedia de Garnier llevada a cabo por la condesa de Pembroke (*The Tragedie of Antonie*, 1592) y la adaptación elaborada por Samuel Daniel de la obra de Jodelle (*The Tragedie of Cleopatra*, 1594)⁵.

Y es que el interés por este personaje a partir del Renacimiento –en lo que a la literatura y pintura se refiere⁶–, se halla relacionado con el conocimiento de los clásicos⁷. Tuvo una gran repercusión posterior la traducción de las *Vidas* en dialecto aragonés (1384-1389), basada en un texto griego bizantino. Dicha versión es traducida al italiano a finales del s. XIV, influyendo así en los humanistas italianos del siglo siguiente, a los que debemos no sólo versiones latinas⁸ sino también ediciones del texto original. En el XVI proliferan las traducciones a lenguas modernas: destacan la versión francesa de Jacques Amyot (1559), la que le da mayor popularidad a Plutarco en Europa; y la inglesa elaborada por Sir Thomas North (1569), fuente inspiradora de *Antonio y Cleopatra* de Shakespeare.

El conjunto de las biografías compuestas por Plutarco, en tanto que se centraba en personajes reales, con sus virtudes y sus defectos, debió de cautivar la atención del individuo renacentista, que no parecía interesado en biografías de seres inverosímiles o héroes del Medievo. En cuanto a *Antonio*, cuya biografía supone el punto de partida de aquellos dramas mencionados anteriormente, no puede decirse que la suya constituya una vida edificante (como sí es lícito indicar en relación a otras biografías plutarqueas). Si son muchas las virtudes del romano, no son menos sus vicios, y como consecuencia de estos últimos sufre su ruina como militar y como

⁴ A respecto de ellas se hace necesario mencionar el trabajo de M. L. WILLIAMSON, *Infinite Variety: Antony and Cleopatra in Renaissance Drama and Earlier Tradition*, Connecticut, 1974.

⁵ En esta época también fue compuesta una biografía sobre la soberana: *Vita di Cleopatra* de G. Landi (Venecia, 1551). Y, con respecto al género dramático, se debe mencionar la obra *Die Königin Cleopatra mit Antonio dem Römer* (1560) de Hans Sachs, catalogada por M. L. Williamson como “panoramic drama”, frente a los dramas senequianos, objeto de nuestro estudio.

⁶ Sobre la imagen de Cleopatra cf. entre otros trabajos: L. HUGHES-HALLET, *Cleopatra, Histories, Dreams and Distortions*, Nueva York, 1990; S. WALKER y PETER HIGGS (eds.), *Cleopatra: from History to Myth*, Princeton-Nueva York, 2001; E. FLAMMARION, *Cleopatra, el mito y la realidad*, Barcelona, 1998; B. RUIZ GARRIDO, “Yo soy Egipto. El poder y la seducción de Cleopatra en las artes plásticas y en el cine”, *Baética*, 28 (2006), pp.167-194; I. VALVERDE y M. PICAZO, “¿La reina vencida? Cleopatra y el poder en el arte y la literatura”, en M. J. CASTILLO PASCUAL (coord.), *Congreso Internacional “Imagines”. La Antigüedad en las Artes escénicas y visuales*, Universidad de La Rioja, 2008, pp. 515-528.

⁷ Se debe tener en cuenta que los jeroglíficos no se conocieron en Occidente hasta el siglo XIX, por lo que los eruditos occidentales estudiaban Egipto a través de las fuentes clásicas y de la Biblia. Parece ser que entre los historiadores y estudiosos árabes, que tenían acceso a otras fuentes – textos coptos, judíos y árabes (por ejemplo la historia egipcia de Juan de Nikiû) – surgió una imagen más amable de nuestro personaje.

⁸ En 1470, con la financiación de los Medicis, se publica una versión latina.

hombre, un desastroso fin al que arribó bajo la perniciosa influencia de la reina egipcia. Por ello el queronense la define como «el mal que lo remató definitivamente», pues muchas de las pasiones que se guardaban latentes y dormidas en su interior las desató ese amor hasta el paroxismo y, si cobijaba algún sentimiento bueno y saludable su corazón, éste lo destruyó y se esfumó» (*Ant.* 25.1)⁹.

Ya las fuentes antiguas insistían en la enorme ambición de Cleopatra, que había arrastrado a Antonio a un proyecto de control del Mediterráneo destinado al fracaso. Revelaron en sus escritos la astucia de la egipcia y su capacidad para manipular al romano. Los citados autores ingleses, italianos y franceses del s.XVI fijan su atención en la última parte de las *Vidas* de Antonio, donde se dibuja a un hombre totalmente sometido a Cleopatra. Incluso en la guerra contra Octavio, cuando ella emprende la huída¹⁰ “quedó totalmente claro” –refiere el queronense– “que Antonio se ocupaba de los asuntos no como general ni como hombre que estuviera en su sano juicio, sino como si estuviera abducido y atrapado por una mujer. Él, en cuanto que la nave de aquella se alejaba, lo olvidó todo, traicionando y abandonando a los que luchaban y morían por él, se subió a una nave de cinco remos ... y salió en busca de la que le había ocasionado su ruina . . .” (*Ant.* 66.6-8)

Así, traicionado por ella en Accio, y posteriormente abandonado por sus hombres, Cleopatra, por miedo a la reacción de aquél, decide encerrarse en la tumba y hacerle llegar la falsa noticia de su muerte: ésta es la razón que lleva a Antonio a su suicidio (*Ant.* 76.3 ss).

Después de algunas descripciones de gran patetismo, en las que Cleopatra llora amargamente la muerte de su amado¹¹, ésta logra engañar a Octavio, que pretendía mantenerla con vida para llevarla a Roma, y se suicida con el veneno de una serpiente (la versión más conocida –apunta el queronense–). Finalmente, Octavio permite que sea enterrada junto a su amante.

Quizás el retrato plutarqueo de la soberana no sea tan denigratorio como el elaborado por otros autores antiguos, pero conviene advertir que del conjunto de su narración no se colige de forma manifiesta una historia de amor. Sólo una percepción negativa del personaje explicaría la ironía con la que describe la escena del llanto desconsolado de Cleopatra ante el cuerpo moribundo de Antonio:

«se inclinó sobre él, rasgó su peplo sobre el cuerpo de Antonio, mientras se golpeaba y se arañaba el pecho con ambas manos y mojaba su rostro en la sangre de él, mientras lo llamaba su señor, su esposo y su general. ¡Fue poco lo que faltó para que hiciera olvidar sus desgracias por las de aquél!» (*Ant.* 77.5)

⁹ Traducción (de todos los textos de Plutarco aquí incluidos) de Juan Pablo Sánchez Hernández y Marta González González: *Plutarco, Vidas paralelas*, VII, Madrid, 2009.

¹⁰ Sobre la huída en Accio cf. E. FLAMARION, 1998, pp. 138-142.

¹¹ Algunos pasajes de las tragedias que nos ocupan recuerdan en gran medida a ellas (V., por ejemplo, *Ant.* 84.3ss.)

Por regla general los dramaturgos concentran la acción en el último día de vida de los protagonistas (aunque en realidad pasan días entre una muerte y la otra), y prefieren la tumba de Antonio o el interior del monumento como lugar donde desarrollar la acción. En sus obras abundan los monólogos o diálogos de los protagonistas con algunos confidentes sobre temas como la Fortuna, la clemencia o el suicidio (en este sentido, son ilustrativos también los coros), lo que ya nos avisa del influjo senequiano.

Es sabido que Séneca ejerció una notable influencia en los teatros europeos del Renacimiento: primero Italia, luego España, Francia e Inglaterra. Las obras aquí estudiadas son senequianas no sólo por la escasa acción, los extensos discursos, la grandilocuencia o la utilización de los cantos corales para marcar la estructura en cinco actos (entre otros rasgos), sino también por reflejar algunas ideas del filósofo sobre el hombre, el amor o el suicidio.

Considera el autor latino que el hombre no ha de luchar contra las divinidades o su destino divino, sino contra sí mismo. Y este conflicto interior del hombre se hace patente en los dramas aquí analizados: así, si bien el vicio se erige como la causa de la ruina de Antonio y Cleopatra (en la versión de Jodelle, por ejemplo), la Cleopatra de Giraldi Cinthio se nos muestra como paradigma de autocontrol, la actitud más adecuada –se entiende– para este mundo.

El amor, por otro lado, es caracterizado por Séneca como una de las pasiones que desestabilizan al individuo. Y de hecho Giraldi Cinthio y Garnier nos ofrecen una historia de amor¹². En cambio, el tema principal de la obra *Cesari* no es el amor, sino la fama, idea desarrollada a partir del constante enfrentamiento entre Octavio (que desea lograrla llevando a Cleopatra viva a Roma) y la reina egipcia (que se niega a pasar a la posteridad bajo el yugo romano). Jodelle presenta el amor como un medio para obtener el poder, y la egipcia, aunque culpable de las desgracias ocurridas, es redimida por su noble muerte¹³, gracias a la que se erige como ser superior a Octavio.

Sea como fuere, esta relación de amor o de intereses políticos, en la que Cleopatra se suele definir como culpable, tiene unas consecuencias terribles: los suicidios del romano y de la egipcia. Apunta el filósofo romano¹⁴ que el suicidio no es importante en sí sino las razones que lo fundamentan. Y desde esa perspectiva, cabe destacar que en las obras de Giraldi Cinthio y de Garnier es donde el suici-

¹² La historia de estos dos amantes, recogida por los dramaturgos renacentistas, culmina con el suicidio de Cleopatra, a excepción de la versión de Samuel Brandon, que prefiere finalizar su obra con la muerte de Antonio.

¹³ Curiosamente Montreux redime igualmente a Octavio, al hacerse cargo de los hijos de Cleopatra y Antonio.

¹⁴ Tal vez se esperaría que –bajo el influjo de Séneca– el suicidio se representara frente al espectador. Sin embargo, nuestros dramaturgos se muestran más discretos: el espectador no es testigo presencial de dicho suceso, que sí ha sido reflejado en la pintura en numerosas ocasiones. El público recibe la noticia a través de la referencia a ella o la descripción que elabora algún personaje de la escena en la que Cleopatra yace muerta: el coro en la versión de *Cesari*, Proculeyo en la de Jodelle, Epafrodito en la de Montreux.

dio de la soberana egipcia se percibe más abiertamente como una muerte por amor. En ese caso, podemos interpretarlo como un acto de libertad, un acto que se ha de llevar a cabo “si se presentan muchas cosas molestas que perturban la tranquilidad”, como afirmaba Séneca en su *Carta a Lucilio* (LXX).

No obstante, el suicidio de nuestro personaje en estos dramas no debe analizarse exclusivamente desde esta perspectiva. La imagen de Cleopatra se ha construido durante siglos a partir de una serie de oposiciones binarias (hombre/mujer, mujer perversa/mujer respetable, occidente/oriente)¹⁵ que también ahora habría que recordar. Reconsideramos, así pues, la muerte de nuestra reina desde la dualidad hombre-mujer, pues, si bien en la Antigüedad el suicidio masculino era considerado como acto heroico, una acción pública o política, el perpetrado por una fémina¹⁶ se interpretaba, al contrario, como un acto de desesperación privada que, por lo general, había sido motivada por una figura masculina (padre, marido o amante)¹⁷.

Las fuentes antiguas han presentado a la egipcia en un rol más cercano al masculino¹⁸: no es una acción desesperada motivada por un hombre –en este caso Antonio– sino para evitar ser llevada a Roma y ser allí expuesta como trofeo por Octavio¹⁹. De hecho, ella misma en su muerte hace uso de algunos símbolos que vienen a reforzar ante todos su condición de reina y su estatus político: según describe Plutarco, no sólo decidió morir en el mausoleo de Alejandría (símbolo de su poder real), sino que se hizo vestir con los ropajes propios de una reina y eligió para terminar con su vida el áspid, que, en definitiva, era también símbolo del poder real.

Por contra, los dramas estudiados sitúan a Cleopatra en una posición ambigua: por un lado se descubre en un acto de afirmación de su estatus con la majestad y dignidad que merece una reina, y por otro también es lícito interpretar su suicidio como una muerte por amor, un acto de desesperación motivado por Antonio, pues ya no puede vivir sin él.

Además de esta oposición binaria, es factible estudiar los dramas renacentistas que aquí nos ocupan a partir de otra de las oposiciones: mujer perversa-mujer respetable, o lo que es lo mismo Cleopatra / Octavia. Por regla general, la *vitupe-*

¹⁵ Ya estudiadas al respecto de la imagen de Cleopatra en la obra de Terenci Moix *No digas que fue un sueño*: M. L. GARCÍA FLEITAS, “Aproximación al universo femenino de Terenci Moix: Cleopatra en *No digas que fue un sueño*” en G. SANTANA HENRÍQUEZ (ed.), *Y las letras encontraron su asiento: mujer y literatura*, Madrid, 2011, pp.43-64.

¹⁶ El envenenamiento, además, era considerado en Roma como un instrumento empleado por las mujeres contra los hombres. V. E. CANTARELLA, *Pasado próximo. Mujeres romanas de Tácita a Sulpicia*, Madrid, 1997, p. 102.

¹⁷ Entre otros ejemplos, recordemos a Lucrecia, que muere por el honor de los hombres de su familia.

¹⁸ No olvidemos tampoco que en tanto que mujer con plena autonomía sexual –tal como era considerada por los romanos– se masculinizaba al mismo tiempo que feminizaba a aquellos con los que se relacionaba (en su caso, a Antonio).

¹⁹ Así lo ve Horacio (*Od.* I.37), una de los autores antiguos más duros con la figura de Cleopatra.

ratio hacia la reina egipcia durante siglos ha supuesto la construcción de un retrato mutilado. Desde la Antigüedad interesó crear toda una imagen de perversidad que justificara la necesidad de su aniquilamiento, y en ese sentido se hizo necesario el olvido de su faceta como madre, aun cuando sus hijos se convirtieron en uno de los principales argumentos esgrimidos por Octavio, junto con la lectura, posteriormente, del testamento de Antonio, para iniciar las hostilidades. La supresión del rol mencionado descansaba desde esos momentos en la dicotómica relación Cleopatra / Octavia²⁰. No sólo desde la propaganda octaviana se creó esta confrontación, de la que, es evidente, salía airosa la virtuosa esposa de Antonio y hermana de Octavio, sino que también Plutarco –considerado como fuente más ecuánime que el círculo de escritores simpatizantes con Octavio– se hace eco de ella. La esposa de Marco Antonio representaba el mundo estable: sumisa, respetuosa con la tradición y con su esposo²¹. En definitiva, Octavia simboliza Roma y lo que Roma espera de una mujer, y el alabado papel de madre y esposa sólo podía corresponder a ella, no a una mujer promiscua, manipuladora y, además, extranjera.

Posteriormente, y bajo la égida del judeocristianismo, seguía siendo imposible percibir a Cleopatra como madre. Explica Belén Garrido²² que, desde la perspectiva masculina, el universo femenino provoca reacciones contradictorias “como paradójica se percibe su esencia”. La mujer, en tanto que esposa y madre, es pura, intocable e intachable, sumisa, perfecta seguidora de la Virgen María. Por el contrario, en tanto que su carácter es irracional, instintivo y pasional, se convierte en descendiente de Eva, la desobediente inductora del pecado. Esta doble esencia ha sido, desde la génesis del mito de Cleopatra, puesta de manifiesto, por intereses obvios, en la pareja Octavia-Cleopatra, y así se encuentra arraigada en el imaginario colectivo occidental, dentro de una jerarquía bien clara, ubicando la primera sobre la segunda.

A tenor de lo expuesto, cabe señalar no sólo la presencia de la hija de Cleopatra (a la que se le aparece el fantasma de Antonio) en el elenco de personajes de la obra de Cesari. También llama nuestra atención el protagonismo asignado a Octavia en el drama de Samuel Brandon (1598): si el ya título (*Tragicomedie of the Virtuous Octavia*) evidencia que el protagonismo se asigna a Octavia y no a Cleopatra, también es fácil percibir una imagen en absoluto compasiva de esta última, al desarrollarse la acción desde la perspectiva de una mujer abandonada²³.

²⁰ Sobre esta oposición en el cine, v. M. L. GARCÍA FLEITAS, “La imagen de estereotipada de Cleopatra VII: supresión y ampliación de roles en el cine” en G. SANTANA HENRÍQUEZ (ed.), *Literatura y cine*, Madrid, 2012, pp. 281-305.

²¹ Cf. *Ant.* 31 y 57.

²² B. RUIZ GARRIDO, 2006, p.176.

²³ Es más, para mantener su protagonismo hasta el final del drama, ha eliminado la muerte de Cleopatra, que es sustituida por la de Antonio, narrada en el acto V.

En resumen, se hace difícil afirmar de forma categórica que la visión de Cleopatra en estos dramas sea uniforme. Simple sería definir las exclusivamente como obras compasivas por deleitarnos en ocasiones con una historia de amor (normativo) o porque algunos dramaturgos dibujen a Octavio como inferior a Cleopatra o porque evidencien un rol femenino (el de madre) que, según el orden establecido, no merece. Tal vez sea más acertado hablar de idealización del personaje que, enriquecido a partir de matices aportados por cada autor, es entendido generalmente dentro del esquema del *exemplum* moral en tanto que se utiliza para advertir a la culta audiencia de los desastrosos efectos que conlleva una excesiva pasión.

BIBLIOGRAFÍA

- CANTARELLA, E., *Pasado próximo. Mujeres romanas de Tácita a Sulpicia*, Madrid, 1997.
- FLAMMARION, E., *Cleopatra, el mito y la realidad*, Barcelona, 1998.
- FRANZERO, C.M., *Cleopatra, su vida y su época*, Barcelona, 1957.
- GARCÍA FLEITAS, M. L., “Aproximación al universo femenino de Terenci Moix: Cleopatra en *No digas que fue un sueño*” en G. SANTANA HENRÍQUEZ (ed.), *Y las letras encontraron su asiento: mujer y literatura*, pp.43-64, Madrid, 2011.
- GARCÍA FLEITAS, M.L., “La imagen de estereotipada de Cleopatra VII: supresión y ampliación de roles en el cine” en SANTANA HENRÍQUEZ, G. (ed.), *Literatura y cine*, pp. 281-305, Madrid, 2012.
- HUGHES-HALLETT, L., *Cleopatra, Histories, Dreams and Distortions*, Nueva York, 1990.
- POWELL, A. (ed.), *Roman Poetry and Propaganda in the Age of Augustus*, Londres, 1992.
- RUIZ GARRIDO, B., “Yo soy Egipto. El poder y la seducción de Cleopatra en las artes plásticas y en el cine”, *Baética*, 28 (2006), pp. 167-194.
- VALVERDE I. y PICAZO M., “¿La reina vencida? Cleopatra y el poder en el arte y la literatura”, en CASTILLO PASCUAL M.J. (coord.), *Congreso Internacional “Imágenes”. La Antigüedad en las Artes escénicas y visuales*, Universidad de La Rioja, 2008, pp. 515-528.
- WALKER S. y HIGGS P. (eds.), *Cleopatra: from History to Myth*, Princeton-Nueva York, 2001.
- WILLIAMSON, M. L., *Infinite Variety: Antony and Cleopatra in Renaissance Drama and Earlier Tradition*, Connecticut, 1974.