

Cleopatra VII, de Cicerón a Shakespeare: desarrollo del mito romántico

María Diana GARCÍA DE QUEVEDO RAMA

Esta propuesta aborda la figura de Cleopatra VII a través de las fuentes antiguas atendiendo a una cuestión específica: poner de relieve los aspectos, en ocasiones ya «románticos», que acabarían plasmándose en el magistral personaje de Shakespeare, la Cleopatra por excelencia del Romanticismo.

Encontraremos así, desde los inicios del Principado hasta la época isabelina, un personaje que encarnó un desafío difícilmente tolerable. Fue odiada como paradigma de la irrupción de lo oriental y como corruptora de los mejores varones de Roma y, sin embargo, nunca dejó de producir fascinación.

Durante los siglos XVIII y XIX, asistimos a la intensa romantización del tema a través de la literatura francesa e inglesa, a cuyas principales manifestaciones trataremos de acercarnos.

Intentaremos que ésta sea una pequeña contribución más a fin de comprender las razones por las que Cleopatra ha sido tan atractiva para la cultura occidental, pues lo cierto es que su figura ha influido desde la pasión por el orientalismo inmediata a las expediciones napoleónicas hasta las artes plásticas y escénicas de las primeras décadas del siglo XX.

1. ESCASEZ DE FUENTES CONTEMPORÁNEAS. CLEOPATRA VII EN LA CORRESPONDENCIA DE CICERÓN

Contrariamente a lo que sería lógico esperar, entre los contemporáneos a Cleopatra VII encontramos un notable silencio de las fuentes. Ni siquiera Cicerón, que asistió a las estancias de Cleopatra en Roma nos aporta datos relevantes sobre ella o sobre la visión y consideración de la reina entre los romanos de la época. Sólo hay una carta en la que Cicerón se refiera a la primera estancia de Cleopatra en Roma, probablemente hacia el otoño del 46: «En cuanto a la arrogancia de esa mujer en la época que habitaba en los jardines de más allá del Tíber, no puedo hablar de ello sin experimentar hoy una desagradable impresión. Prefiero no tener nada que ver con esa clase de gente. Parece que creyeran que nosotros nada sentimos, que no tenemos nuestra dignidad, como ellos». En la misma carta Cicerón habla, brevemente, aunque no exento de cierta admiración, de una discusión literaria que mantuvo con la reina¹. Las restantes alusiones de Cicerón son dispersas y de difícil contextualización².

¹ P. DAIX 1962, 79.

² Cic., *Att.*, 362 (Vulgata XIV 8), 1; *Att.*, 374 (XIV 20), 2; *Att.*, 377 (XV 1), 5; *Att.*, 381 (XV 4), 4; *Att.*, 393 (XV, 15), 2; *Att.*, 394 (XV 17).

Estrabón, en cambio, en su *Geografía*³ no se refiere directamente a la persona de la reina pero nos describe deliberadamente encantado, con todo lujo de detalles, una ciudad de Alejandría, que es la Alejandría de Cleopatra como patria de la cultura y de la arquitectura helenísticas frente a cualquier otra consideración sobre el legado egipcio, que Estrabón, sencillamente, considera provinciano.

2. PROPAGANDA DURANTE EL PRINCIPADO DE AUGUSTO

Encontramos a lo largo del principado y muy ligado a la victoria de Octavio y a la *damnatio memoriae* sobre Antonio el inicio de una visión sobre el reinado de Cleopatra y sobre su figura, enormemente negativa, en una forma que podríamos llamar beligerante.

En *Res Gestae*, XVII, parece afirmarse que Egipto es tan lejano, tan extranjero al pensamiento romano que ésta es la causa por la que Augusto lo entrega en manos de orientales. Compárese con Tácito, *Annales* II, 69, en donde se considera la situación extraña de Egipto como uno de los arcanos del Principado de Augusto e *Historias* I, 11⁴, en donde se extrapola la «lascivia» de Cleopatra a todo el pueblo egipcio. Estas fuentes ilustran de forma fehaciente uno de los pilares en que se asienta la visión negativa durante el principado de Augusto: la consideración, no sólo de Cleopatra, sino de Egipto y, por ende, de la idea de Oriente como algo no sólo incomprendible sino pernicioso para la mentalidad y la moral romanas. En definitiva, lo oriental es enemigo de la misma supervivencia del Imperio. Virgilio, en *Eneida*, VIII⁵, patentiza el mismo temor y la misma constante propagandística: «extranjera», en su sentido más primigenio de extraña, es la idea que una y otra vez se une a la figura de Cleopatra como paradigma de la amenaza y lo extraño a Roma; lo extranjero es siempre oriental y por definición falto de cualquier sentido de la moral pública o privada: una auténtica maldición capaz de perturbar la razón, como nos recuerda Horacio en *Odas*, I, 37⁶.

3. EL SIGLO I d. C.

A lo largo del siglo I encontramos la consolidación y el desarrollo imaginario más acabado de la tradición negativa e insultante en torno a la figura de la mujer y de la reina, iniciado años antes como propaganda augústea. Sin embargo, en esta etapa de crecimiento del mito, encontramos un aspecto de profunda repercusión en la literatura y la cultura europeas posteriores: la idea de la «vida inimitable», término utilizado

³ Estr. *Geogr.*, XVII.

⁴ *RG.*, XVII. Cf. Tác. *Ann.*, II, 69; Tác., *Hist.* I, 11.

⁵ Virg., *En.*, VIII: «¡Oh, deshonor, su esposa egipcia!».

⁶ Hor., I, 37: «La reina, seguida de su apuesto rebaño de hombres abyectos (revela) su locura furiosa; es un monstruo que el destino envía (...) y su mente está perturbada por los vapores del vino mareótico».

por Plutarco para hablar de la hermandad de intereses y excesos de Cleopatra y Antonio en Alejandría. Escenas muy utilizadas por la imaginería y la iconografía posteriores tienen su inicio en la ilustración, siempre fantástica, de esta vida inimitable por los autores del s. I, como la famosa historia de la perla descrita por Plinio el Viejo en su *Historia Natural*, IX⁷ o la secular tradición incestuosa de los Ptolomeos en Lucano, *Farsalia*, IX⁸, quien hace retroceder el principio de ese ideal de vida hasta la relación de la reina con César, en *Farsalia*, X. Aquí, Lucano nos ofrece la descripción del banquete que Cleopatra ofrece a César como ejemplo de la depravación y debilidad del mismo César y de la estupidez de la reina. Sin embargo, la imagen de este banquete, será profusamente utilizada por los románticos como símbolo del inicio de esa vida inimitable, mezcla de la arcadia y de «Ilustración» que, para ellos, alcanzará su culmen con Antonio y después durante el casi misticismo por lo griego de época de Adriano.⁹ Más radical todavía es la visión de amoralidad sin concesiones que nos ofrece Flavio Josefo en *La guerra judía*, XV, 4¹⁰.

4. PLUTARCO: LA VISIÓN INDIVIDUALISTA

Sin duda, debemos considerar a Plutarco como el principio del fin de la visión maniquea y monocromática del S. I además de ser la más utilizada entre las poquísimas fuentes realmente extensas sobre Cleopatra y la parte final de su reinado.

En Plutarco hay una visión individualista de Cleopatra como ser único y consciente de su propio destino que gustará enormemente a Shakespeare y a los románticos. Podemos afirmar, casi con un sentido contemporáneo, que su esencia es ser ella misma y conseguir su felicidad. Con el largo sueño oriental de la vida inimitable, Cleopatra manipula perpetuamente a Antonio; es ella, la mujer, la reina, la que hace su solemne voluntad: «... de tal manera avasalló a Antonio» (nos dice Plutarco en *Antonio*, XVIII) que las innegables cualidades de éste que, a pesar de su crítica, Plutarco enumera a menudo, ni siquiera sus recursos de militar endurecido serán bastantes a contrarrestar esta arrolladora fuerza de Cleopatra. De la misma manera, con una estudiada coquetería, intenta avasallar a Octavio y lo consigue pues éste no imagina que

⁷ Plin., *Hist.Nat.*, IX.

⁸ Luc., *Fars.*, IX: «... y pasando de marido en marido, posee Roma y posee Egipto».

⁹ Luc., *Fars.*, X: «El rey y la reina se recostaron sobre lechos y César, la máxima autoridad, por encima de ellos: Cleopatra ha acicalado sin medida su belleza fatal, poco contenta de su cetro y su hermano, que es su marido, llena de restos del mar Rojo, lleva en el cuello y el cabello una fortuna: el peso de su tocado la fatiga; la blancura de su pecho resalta a través de un velo de Sidón que habiendo sido tejido espeso por el peine, la aguja del Nilo ha soltado, separando los hilos para ensanchar la tela y convertirla en un extenso velo. Luego, sobre colmillos de marfil, se colocan mesas redondas, cortadas en los bosques del Atlas, como no se ofrecieron a la vista de César ni después de vencido Juba. ¡Qué ceguera, qué delirio de una vanidad enloquecida: mostrar todas sus riquezas ante un general que lleva a cabo una guerra civil, encender el apetito de un huésped armado!».

¹⁰ Flav. Jos., *Gue. Jud.*, XV, 4: «Esta ambiciosa y avara princesa, después de perseguir a su familia con tanta crueldad que no dejó a uno con vida, dirigió su ira contra los extranjeros. Calumniaba ante Antonio a los más capaces y le animaba a hacerlos morir para apoderarse de sus riquezas».

lo próximo que ella hará será suicidarse: Octavio «se retiró contento pensando ser engañador cuando en realidad era engañado», concluye Plutarco en *Antonio*, LXXXIII.

Por último, debemos resaltar que en *Antonio*, XXVI-XXVII, Plutarco nos relata la llegada de la reina en su nave a Tarso. Ésta es una de las imágenes más evocadas en la literatura romántica, de las más pintadas¹¹, de las llevadas al cine con un criterio más pictórico e idílico y es paradigma de la «vida inimitable» de Plutarco, de Shakespeare, de Byron, incluso de Goethe¹².

5. FUENTES TARDÍAS

Antes de que estuviera bien avanzado el reinado de Adriano, sólo Plutarco otorgaba toques grandiosos e incluso amables a la figura de Cleopatra VII. Las fuentes más tardías, en cambio, son variadas y ambiguas, por contra al repudio anterior, casi unánime.

Permítasenos la licencia de considerar a Suetonio, respecto al tema de Cleopatra, como un autor tardío a pesar de haber realizado su obra durante el reinado de Adriano, por cuanto las fuentes posteriores al principado de Augusto adolecen ya de una larga tradición de mistificación y mitificación de la figura y el reinado de Cleopatra y, paulatinamente, van entrando en lo que podríamos llamar una suerte del «romanticismo» de la Antigüedad. Suetonio es ambiguo e inseguro en sus manifestaciones. Se encuentra entre el repudio tradicional y la época de Adriano. Encontramos en su obra una doble vertiente: por una parte el rechazo y por otra una cierta reivindicación de las figuras de Cleopatra y de Antonio. En *Los doce césares: César*, LII, pone de relieve las dudas sobre la paternidad de Cesarión y hace notar que ya se combatía contra esta pretensión en vida de la reina, citando a Cayo Oppio, que habría escrito un

¹¹ Francken el Joven (1581-1642) y Tiépolo (1696-1770) pintaron las que, probablemente, sean las representaciones más célebres, entre las innumerables realizadas.

¹² Plut., *Ant.*, XXVI-XXVII: «Como hubiese recibido, además, diferentes cartas, así del mismo Antonio como de otros amigos de éste que la llamaban, le miró ya con tal desdén y desenfado, que se resolvió a navegar por el río Cidno en galera con popa de oro, que llevaba velas de púrpura tendidas al viento y era impelida por remos con palas de plata, movidos al compás de música de flautas, oboes y cítaras. Iba ella sentada bajo dosel de oro, adornada como se pinta a Venus. Asistíanla a uno y otro lado, para hacerle aire, muchachitos parecidos a los Amores que vemos pintados. Tenía asimismo cerca de sí criadas de gran belleza, vestidas de ropas con que representaban a las Nereidas y a las Gracias, puestas unas a la parte del timón y otras junto a los cables. Sentíanse las orillas perfumadas de muchos y exquisitos aromas, y un gran gentío seguía la nave por una y otra orilla, mientras otros bajaban de la ciudad a gozar de aquel espectáculo, al que pronto corrió toda la muchedumbre que había en la plaza, hasta haberse quedado Antonio solo sentado en el tribunal; la voz que de unos en otros se propagaba era que Venus venía a ser festejada por Baco en bien del Asia. Convidóla, pues, a cenar; mas ella significó que desearía fuese Antonio quien viniese a acompañarla; y como éste quisiese darle desde luego pruebas de deferencia y humanidad, se prestó al convite y acudió a él. Encontróse con una prevención y aparato superior a lo que puede decirse; pero lo que le dejó parado sobre todo fue la muchedumbre de luces, porque se dice fueron tantas las que había suspendidas y colocadas por todas partes, y dispuestas entre sí con tal artificio y orden en cuadros y en círculos, que la vista que hacían era una de las más hermosas y dignas de mirarse de cuantas han podido transmitirse a la memoria de los hombres.

Al día siguiente la convidó a su vez; y aunque se esforzó a aventajarse en esplendor y en delicadeza, quedó inferior en ambas cosas; y viéndose en ellas vencido, fue el primero en burlarse de su torpeza y rusticidad.»

aserto (*No es hijo de César el que Cleopatra dice serlo*) contra las pretensiones de Antonio de que César había reconocido a este hijo. Con ello, Suetonio nos recalca la baja calidad moral y la supuesta promiscuidad de Cleopatra a la vez que su capacidad de manipulación política. Sin embargo, en *Augusto* LXIX, da credibilidad y relieve a una misiva de Antonio a Octavio en que Antonio defiende su relación con la reina como un matrimonio duradero y respetable: «Es mi esposa —protesta Antonio— y no de ahora sino desde hace nueve años», atribuyendo, por comparación, la acusación de promiscuidad a Octavio: «¿Tienes tú sólo a Livia? Estoy seguro de que en el momento que leas mi carta habrás gozado ya de Tertula, o de Terentila o de Rufila (...)». Aquí tenemos un largo etcétera. Qué duda cabe de que durante el principado de Augusto o en el s. I, no habría reproducido la carta, ni siquiera hubiera nombrado a Antonio y, desde luego, no habría dado crédito a ningún testimonio que pusiera en duda la austeridad de Augusto.

Aulo Gelio en sus *Noches áticas* (h. 170) evita, como la mayoría de las fuentes, pronunciarse sobre la consideración de Cleopatra VII como reina o sobre su actuación política, quizá porque el desconocimiento era muy grande o porque el mito de Cleopatra como símbolo de lo oriental y de la fascinación de lo perverso en la mujer estaba ya demasiado asentado para que los romanos de su tiempo sintieran curiosidad por aspectos más historiográficos de la cuestión. También en Dión Casio, *Historias*, 51, triunfa por completo el personaje de la mujer sobre el de la reina. Cleopatra es la seducción por excelencia pero ya no es la ramera a que nos tenían acostumbrados las fuentes. Un mito sensual positivo empieza a configurarse, una imagen a la que ni siquiera el austero Octavio escapa¹³. En *Historias*, 50, 24, por otra parte, se sirve de las supuestas palabras de Octavia para poner de relieve mucho más la debilidad de los romanos que la perfidia de ella: «Es ciertamente indigno de nuestros padres que nosotros que somos romanos y que gobernamos sobre la mayor y la mejor parte de las tierras habitadas, seamos despreciados y estemos rendidos a los pies de una mujer egipcia».

Cuando se escribe la *Historia Augusta* la sensación de fascinación y de grandeza ya está sólidamente unida a la imagen de la reina. Todos los efímeros emperadores que aparecen en ella pretenden poseer objetos que pertenecieron a Cleopatra y, sobre todo, alguna suerte de vinculación dinástica con ella, algunos a través de la reina Cenobia¹⁴, como si ello les otorgara un grado mayor de legitimidad a la hora de conservar el poder, sobre todo en Oriente.

Sin embargo, no debemos olvidar que gran parte de las fuentes verdaderamente tardías, la mayoría por influencia cristiana, conservan una visión obstinadamente negativa, si tenemos en cuenta lo ocurrido desde Plutarco y a lo largo del s. II d. C.. Pese a ello, Amiano Marcelino, probablemente la principal, es sólo moderadamente opuesto¹⁵ si lo comparamos con la beligerancia de los autores del s. I d. C. Además, es pre-

¹³ Dión Cas., *Hist.*, 51: «...Había preparado un aposento magnífico y un lecho suntuoso; se había ataviado con estudiada negligencia y, en el colmo del refinamiento, sus vestidos de luto realzaban su belleza».

¹⁴ *HA: Cl.* 1,1 y *TU* 27,1; 30,19; 32,6. Cf. *Aur.* 27, 3 y *Pro.* 9,5.

¹⁵ Amiano, *Hist.*, 22, 16, 9; 22, 16, 24; 28, 4, 9.

ciso tener en cuenta que las fuentes de finales del siglo III y del siglo IV son muy poco conocidas y nulamente utilizadas en el desarrollo del mito, sobre todo en el ámbito inglés. Shakespeare no tuvo acceso a ninguna de ellas y muy dudosamente a Amiano Marcelino. Es únicamente a finales del s. XIX, en la monumental obra de Ibsen sobre la muerte de Juliano, cuando se hace evidente un profundo conocimiento e interpretación de Amiano.

6. SHAKESPEARE: LA MADUREZ DEL MITO

Boccaccio (1313-1375) es uno de los primeros autores, aparte de las fuentes antiguas, en tener una influencia reconocible sobre el renacimiento inglés. En su obra *De mulieribus claris*, nos presenta una mujer segura de sí misma y muy consciente de lo que podríamos llamar su femineidad, con notables reminiscencias, como no podía ser de otra forma, de la Cleopatra de Plutarco pero, al contrario de lo que sucede en la mayoría de las fuentes, Cleopatra VII no es esencialmente una mujer enamorada —al menos no de César— sino una gran reina y una estadista sagaz. Boccaccio da una nueva dimensión a la imagen de Cleopatra que sólo está apuntada en los últimos párrafos de la *Vida de Antonio* de Plutarco y que tiene más que ver con los ideales políticos del naciente renacimiento italiano que con una correcta interpretación historiográfica de las fuentes que, como hemos visto, despreciaron en gran medida esta dimensión.

Geoffrey Chaucer (1342-1400), el autor de *The Legend of Good Women*, escribe tras haber conocido la obra de Boccaccio. Inicia en Inglaterra la corriente de simpatía hacia Cleopatra, despojándola de ese aire malévolos e impúdico que transmitían las fuentes posteriores a Augusto, y presentándola como una gran reina y madre pero sobre todo —y aquí se separa de su modelo— como una mujer enamorada. Es una obra, por otra parte, de gran barroquismo, a pesar de estar escrita en pleno «pre-renacimiento» inglés. Entre otras lindezas, Chaucer hace que Cleopatra se arroje viva a un pozo repleto de serpientes venenosas asegurándonos después con toda la seriedad de un caballero inglés, que esto es lo que sucedió y que no es «ninguna fábula».

Llegados a este punto, sería útil recordar que cuando la literatura inglesa, a partir del s. XVII, se introduce en el mundo romano pagano, su antecedente natural y su esencial referente no son las fuentes y tampoco los libros de los filólogos e historiadores, no al menos como componente principal. Leen las fuentes a través de Shakespeare, quien tiene todos los triunfos en la mano a la hora de competir con los clásicos propiamente dichos. El mundo romano transmitido por Shakespeare, un universo irreal en términos históricos pero genialmente coherente en sí mismo, es de tal potencia en la literatura inglesa y aún universal que muy pocos han podido escapar a su influencia hasta la actualidad. Decenas de personajes configuran la Roma y el Oriente de Shakespeare pero cinco caracteres humanos centran y resumen lo mejor de lo dicho por Shakespeare en cuanto a Roma: Julio César, el genio cuyo encanto y grandeza es solo comparable a su peligrosidad; Bruto, su antagonista, la virtud llevada hasta el extremo de la implacabili-

dad¹⁶; Augusto¹⁷, astuto, cruel pero el único que lleva en sí el germen del triunfo y del futuro; Marco Antonio, una fuerza de la naturaleza y al mismo tiempo un espíritu mucho más complicado de lo que han sido capaces de transmitir las escasas y mediatizadas fuentes antiguas¹⁸ y, finalmente, Cleopatra, cuya mejor definición es el enigma. Ella es el «pegamento»; lo que da coherencia a toda esta saga. Aun cuando no aparezca, todo cuanto sucede, para bien o para mal, en el universo romano de Shakespeare, sucede por su causa. Cuando Bruto asesina a César, aun habiendo múltiples razones, Shakespeare no nos deja olvidar que César ha hecho instalar su imagen en el Foro, aspecto que todas las versiones cinematográficas, todas ellas plutarquianas y shakesperianas, convierten de insinuado en obvio. El drama entre Antonio y Octavio, no sólo ocurre por su causa, sino que es una tragedia que ella dirige como Atenea a los personajes de la Iliada.

No hay la menor duda de que, sin Shakespeare, Julio César sería para nosotros menos digno, Bruto sería más despreciable, Augusto más grande, Antonio más grosero y Cleopatra no tan misteriosa. La aquiescencia o la rebelión hacia esta visión llena las páginas de los literatos británicos y americanos, desde Walter Scott a Pater y Bernard Shaw y desde Walt Whitman a Lewis Wallace.

Existen, también, aspectos sorprendentes que no aparecen en las fuentes y que constituyen la aportación más original al mito de Cleopatra, especialmente cuando es recreado a finales del s. XIX inglés. Cleopatra, tan astuta, cae en la inocencia de

¹⁶ La virtud de Bruto y el ideal republicano unido a su nombre es, junto al de Cleopatra, uno de los mitos culturales y políticos esenciales del Romanticismo. Tiene su principal paradigma contemporáneo en la Alemania enfrentada y al mismo tiempo fascinada por Napoleón y en la figura del compositor Beethoven y es, también, un tema recurrente en la literatura inglesa y en la configuración de edificios ideológicos de máxima importancia como la constitución de la república norteamericana. Pese a ser esencialmente una invención romántica, tiene sus antecedentes en Plutarco y en algunos pasajes menos conocidos como varias cartas de Cicerón (*Ad Brut.*, 2, 5 (7), *Ad Brut.*, 1, 2 y *Ad Brut.*, 1, 3), Tácito, *Diálogo sobre los oradores*, 25, 6-7 y encuentra su máxima expresión prerromántica en el magnífico personaje shakesperiano.

Una versión mucho más escéptica pero de enorme relevancia puede encontrarse en Apiano, *Hist., Guerras civiles*, II, 112. La influencia de los discursos de Bruto y de Antonio (Ap. II, 137; Ap. II, 144-146) sobre los célebres del *Julio César* de Shakespeare, incluso sobre el movimiento escénico con el que tradicionalmente se han representado hasta llegar a la versión cinematográfica de Joseph L. Mankewicz, no parece en absoluto casual.

¹⁷ Las fuentes a favor de Augusto son tantas y tan extensas en la historiografía latina que Shakespeare tuvo que leer entre líneas las pocas que estuvieron a su alcance y, sin duda, poner a concurso lo mejor de su equilibrio e imaginación para ofrecernos un Augusto mucho más humano e imperfecto que, si bien tiene algunos antecedentes clásicos (véase por ej. Cic., *Att.* 15, 4) constituye, al igual que Bruto, una creación romántica basada en Shakespeare que extiende su influencia al menos hasta el final de la segunda guerra mundial: es interesante comprobar cuánto del despiadado y al tiempo impenetrable, sensible y sorprendente Augusto shakesperiano resta en novelas esenciales del siglo XX como *La muerte de Virgilio* del alemán Hermann Broch.

¹⁸ Si bien es casi seguro que Shakespeare conocía la semblanza de Marco Antonio que trazó Plutarco y muchos de los rasgos del personaje nos recuerdan las apreciaciones del biógrafo clásico, el Antonio de Shakespeare sobrepasa en detalles y profundidad a todo lo transmitido por Plutarco y por las escasas referencias posteriores a la *damnatio memoriae* sufrida por el Antonio histórico. Asimismo se separa, en nuestra opinión, radicalmente, del personaje transmitido por las negativas referencias ciceronianas. Para otra versión, especialmente negativa de Marco Antonio, bajo el principado de Adriano y a pesar del filohelenismo, casi orientalismo, que se infiltra ya claramente en la cultura de las clases privilegiadas, ver Flor., II, XX-XXI.

una adolescente en el amor. En Shakespeare existe una confrontación casi constante de la inocencia con la expresión «serpiente del viejo Nilo», que la llama Antonio¹⁹.

Por otra parte, la descripción de Cleopatra como Venus anticipa la visión romántica del deseo sensual elevado a la categoría de lo sublime (*Antony...*, acto II, esc. II) y es la simbología clave del mito de la «vida inimitable»²⁰.

En Shakespeare, el Romanticismo se encarna, como hemos visto, con todos sus motivos, hasta aquellos que se nos antojan más privativos del siglo XIX. Incluso la furia de los celos y la pasión romántica en todo su exceso se nos presentan en la escena en que Cleopatra descubre que Antonio se ha casado con Octavia²¹.

El Romanticismo consagra la sublimación del amor como un estado de gracia («In her strong toil of grace», dirá Shakespeare), sobre todo en el momento de la muerte de los amantes²².

La muerte de Antonio en Plutarco ya es exquisitamente romántica. Shakespeare apenas tiene que hacer otra cosa que trasponerla aunque, en su caso, el peso de la acción y del sentimiento pasa de Antonio a Cleopatra, lo que aún añade una cercanía ma-

¹⁹ Shakespeare, W. *The Tragedy of Antony and Cleopatra*, acto I, esc.V, Penguin Book, London, 1994.

²⁰ Shakespeare, W., *Antony...*, acto II, esc. II:

ENOBARBUS: «I will tell you,
The barge she sat in, like a burnish'd Throne
Burnt on the water: the poop was beaten gold,
Purple the sails: and so perfumed that
The winds were love-sick.
With them the oars were silver,
Which to the tune of flutes kept stroke, and made
The water which they beat, to follow faster;
As amorous of their strokes. For her own person,
It beggar'd all description, she did lie
In her pavilion, cloth of gold, of tissue,
O'er-picturing that Venus, where we see
The fancy out-work Nature. On each side her,
Stood pretty dimpled boys, like smiling Cupids,
With divers colour'd fans whose wind did seem,
To glow the delicate cheeks which they did cool,
And what they undid did.
AGRIPPA: Oh rare for Antony.
ENOBARBUS: Her gentlewomen, like the Nereides,
So many mermaids tended her i' th' eyes,
And made their bends adorning. At the helm,
A seeming mermaid steers: the silken tackle,
Swell with the touches of those flower-soft hands,
That yarely frame the office. From the barge
A strange invisible perfume hits the sense
Of the adjacent wharfs. The city cast
Her people out upon her: and Antony
Enthron'd i' th' market-place, did sit alone,
Whistling to th' air: which but for vacancy,
Had gone to gaze on Cleopatra too,
And made a gap in Nature.»

²¹ Shakespeare, W., *Antony...*, acto II, esc. V.

²² Shakespeare, W., *Antony...*, acto V, esc. II.

yor a lo que luego harán los románticos genuinos²³. Es sabida la predilección casi religiosa de los alemanes del Sturm y Drang y del Romanticismo hacia Shakespeare, desde Schiller hasta Goethe y desde Beethoven hasta Wagner, que nos cuenta cómo siendo niño sufrió semanas de semi-inconsciencia y una grave crisis nerviosa, enfermedad que él atribuía a haber visto representar a Shakespeare por vez primera. El tema de la unión y confusión entre el amor y la muerte, que tomarían los románticos alemanes para devolverlo a toda Europa y que luego el post-romanticismo alemán llevaría a su máxima expresión en el drama wagneriano tiene su germen en Plutarco y su más acabada expresión literaria en la Cleopatra de Shakespeare. La despedida de Cleopatra es, realmente, una muerte de amor y la similitud entre la muerte de amor de Isolda con Tristán exánime en sus brazos y la misma escena entre Cleopatra y Antonio es difícilmente refutable. Así el «muere donde viviste, resucita bajo mis besos» de Shakespeare inicia el ciclo de amor, muerte y redención que será clave del Romanticismo y del drama escénico hasta bien entrado el siglo XX. Dejará su huella en Mahler, en Richard Strauss y hasta en Bertold Brecht.

7. LA VISIÓN FRANCESA

El nivel de conocimiento de las fuentes entre los autores franceses de los siglos XVII y XVIII es, con mucho, mayor que el de Shakespeare. La construcción de la imagen de Cleopatra se hace bastante exacta con la Ilustración y la visión que trasciende de las fuentes es la más positiva, en parte porque otorgan una credibilidad mayor a las fuentes griegas que a las latinas y en parte porque la tradición de la crítica historiográfica de las fuentes se desarrolla en Francia mucho más rápida y profundamente que en el resto de Europa durante este periodo.

Ya Pierre de Bourdeilles, señor de Brantome (1540-1614), en *Les dames galantes*, describe a Cleopatra VII como una mujer de gran ilustración y de enorme elocuencia y Montaigne, cuando aún no ha comenzado el s. XVII, en sus *Ensayos* de 1580, nos hace notar la poderosa influencia de Plutarco en la trasmisión historiográfica de Cleopatra. De hecho, es consciente de que su propia obra está transida de la imagen elaborada por el historiador griego. Sin embargo, Montaigne es uno de los primeros autores en mostrarse escéptico acerca de la visión de Cleopatra y de otros personajes de la época no sólo en Plutarco sino en las fuentes que encontramos desde el principado de Augusto hasta finales del siglo I que, a fin de cuentas, no son únicamente propagandísticas sino también y, sobre todo, intensamente literarias.

Pierre Corneille (1606-1684), en *La Mort de Pompée* de 1643, abandona un poco la curiosidad de la época por la figura de Cleopatra reina y nos presenta, de nuevo, a la mujer admirada y enamorada de César, visión prerromántica de una reina que cae bajo sus propias añagazas al no haber previsto la fuerza de su amor. También hay mucho aquí de la Cleopatra shakesperiana que no es capaz de controlar la violencia de su pasión por Antonio.

²³ Shakespeare, W., *Antony...*, acto IV, esc. XIII.

Voltaire (1694-1778) es probablemente el ilustrado más crítico, a veces abiertamente desconfiado con las fuentes. En su *Dictionnaire philosophique*, nos ofrece la más crítica versión de la figura y la política de Augusto escrita hasta entonces en Francia, a desdén de la idealización de la época y de las primeras elaboraciones literarias del llamado «siglo de Augusto». En su opinión, no sólo Cleopatra no sería el modelo de astucia y seducción hasta entonces vigente, sino una amante ingenua y una reina ineficiente. Tanto Antonio como ella serían, en gran parte, víctimas de la maestría de Augusto como manipulador político, desprovisto de cualquier clase de escrúpulos.

En pleno romanticismo, Théophile Gautier, que publica su sorprendente *Une nuit de Cléopâtre* en 1838, nos ofrece el triunfo sin concesiones del mito romántico, serenamente configurado en Shakespeare y llevado, al fin, hasta su exceso: junto al frenético deseo de experiencias nuevas y nunca vividas, tenemos aquí la apoteosis del mito sensual y amoroso por excelencia, despojado de cualquier contacto con la Cleopatra histórica que, sencillamente, deja de interesar. Cleopatra renuncia expresamente a toda moral burguesa y a las exigencias de su condición de reina y se entrega únicamente al aspecto voluptuoso del amor como finalidad de vida. La unión del amor y de la muerte es de clara influencia germana, al igual que ocurre en gran parte de Europa. Asistimos al triunfo de la belleza antes de morir; el hastío de la existencia, clave en este romanticismo extremo, impregnará igualmente los lienzos de Alma Tadema en Inglaterra que habla por boca de Cleopatra en Gautier. Jamás ha estado su figura tan separada del mundo romano y del clasicismo del s. XVII. Es el mismo Romanticismo el que ella define para dejar constancia del manifiesto vital del movimiento²⁴.

8. LA VISIÓN INGLESA DESPUÉS DE SHAKESPEARE

Después de Shakespeare, la literatura inglesa difícilmente puede sustraerse a su influencia. Sin embargo, será útil ver, aunque sea brevemente, qué ejemplos existen de aspectos originales de esta influencia, como por ejemplo, de qué forma se recibe a Shakespeare en Inglaterra después de haber experimentado el tamiz de la obra de otros escritores continentales, a menudo muy originales en la interpretación de la figura de Cleopatra; qué se puede decir de la influencia escénica, tanto de la música como de

²⁴ «El canto de los poetas, la danza de los esclavos sirios. Las fiestas, coronadas de rosas y prolongadas hasta el amanecer, las carreras en la noche, los perros de Laconia, los leones amaestrados, los enanos jorobados, los miembros de la fraternidad de los inimitables, los combates de circo, los tocados nuevos, los vestidos de tul, los racimos de perlas, los perfumes asiáticos, los más exquisitos lujos, las suntuosidades más extravagantes, ya nada me divierte. ¡Todo me es indiferente, todo me resulta insoportable! (...)

La propia Cleopatra se alzó de su trono, arrojó a un lado su manto real, reemplazó su diadema sideral por una corona de flores, ciñó los áureos crótalos a sus manos de alabastro y bailó ante Meiamun, que la contempló extasiado (...)

Meiamun cogió el vaso de cuerno que le tendió un esclavo etiope de torvo rostro y que contenía un veneno de tal violencia que hubiese quebrado cualquier otro tipo de vaso. Tras lanzar su vida a su amante en una última mirada, llevó a sus labios la funesta copa en que el licor envenenado hervía y sibilaba (Théophile Gautier, *Une nuit de Cléopâtre*).

los dramaturgos, o qué extraña mezcla de Plutarco, Shakespeare y mitos del sistema de producción americano se dan en alguna versión cinematográfica.

John Dryden (1631-1700) es un dramaturgo contemporáneo del reinado de Luis XIV en Francia y experimenta una considerable influencia de la cultura francesa. En su comedia *All for Love*, recoge aspectos políticos del reinado de Cleopatra, costumbre muy poco frecuente en Inglaterra y trata de forma irónica y contundente el tema de la extranjera frente a Roma, un tema que quedaba ya olvidado desde el Renacimiento. «Soy una romana —le dice Octavia a Cleopatra— un título que se basta a sí mismo para hacer, como también para deshacer a una reina».

La primera mitad del s. XVIII inglés es la época de las óperas italianas de tema romano, de enorme éxito, en donde Cleopatra, como los demás personajes, siguen patrones escénicos estereotipados y repetitivos pero también es el siglo de Händel. Aunque no consiguió —como sí lo hizo en el oratorio— desterrar de la ópera el idioma italiano, creó un drama diferente, que acabará imponiéndose gracias a su mayor calidad musical pero también a la profundidad y humanidad de sus textos escénicos. Su éxito será tal que determinará no sólo la ópera sino también la escenografía y la literatura teatral recitada de su tiempo. Compuso varias obras en las cuales Cleopatra aparece como el perfecto contrapunto a la pasión, sagacidad y visión política de César, a su misma altura. Los ejemplos que tuvieron más trascendencia y mayor perdurabilidad en representaciones hasta la actualidad son *Giulio Cesare* y *Giulio Cesare in Egitto*.

A lo largo del s. XIX, los británicos reciben no sólo su magnífica tradición shakesperiana, ya muy desarrollada, sino también el influjo de los románticos continentales, especialmente de los alemanes, que les ofrecen un Shakespeare muy transformado por el «Sturm und Drang», y de Rusia, de donde procede uno de los textos literarios sobre Cleopatra que más considerará la generación de poetas de Shelley y Byron. Alexander Pushkin (1789-1837) escribió un extenso, aunque inacabado, poema sobre el ya maduro mito romántico de Cleopatra: *Las noches egipcias* que es, probablemente, el primer texto que introduce en Inglaterra la imagen sensual y voluptuosa extrema del mito en un país en donde esta visión, a pesar de Shakespeare, no era ortodoxa.

Al otro lado del Atlántico, Edgar Allan Poe (1809-49), que evidenció un notable influjo de su contemporáneo Keats en sus poemas y cuentos, no escribió de forma directa sobre Cleopatra pero su presencia es patente y a menudo recordada en la visión que tiene Poe de la ruina de la edad de oro²⁵, otra poderosa imagen del romanti-

²⁵ Casi todos los historiadores posteriores a los Antoninos participan de esta idea que tendrá tanta influencia sobre los románticos y el principio mítico de esta ruina será, por supuesto, la figura de Cómodo. Ver el distinto tratamiento que da la *Historia Augusta* —del primer tercio del s. IV, polémicas aparte y sea de varios o de un solo autor como se ha venido discutiendo— a las vidas de Adriano, Antonino Pio y Marco Antonino, frente a las de Cómodo Antonino e, incluso, a la de Vero, como si ya en el reinado de Marco Aurelio se atisbasen los presagios de la ruina, simbolismo muy caro a los ingleses y también a los norteamericanos del Romanticismo. Compárese ampliamente esta versión de la *Historia Augusta* con la del autor anterior Herodiano (180-238), *Historia del imperio romano después de Marco Aurelio*, en su libro I, y se observarán las múltiples coincidencias respecto a la transición entre la época de Marco Aurelio y la de sus sucesores.

cismo inglés magistralmente alimentada desde Shelley y Byron hasta Tennyson. En varios de sus poemas sobre este tema —el más célebre, el *Llanto por la Roma pagana*²⁶— encontramos verdaderos catálogos de aspectos del Egipto helenístico traspassados a una Roma imaginaria.

Finalmente, en la época tan interesante que va desde el final del s. XIX hasta los años veinte del s. XX, la figura de Bernard Shaw (1856-1950) es sumamente original. En su *César y Cleopatra*, encontramos una versión del tema, a través del humor y la ironía, que no se daba desde Dryden, pero de una forma mucho más refinada. Cleopatra se nos presenta como un pequeño ser contradictorio y extremadamente inteligente y Shaw profundiza en la ternura de una niña demasiado lista que quiere crecer muy deprisa, una Cleopatra que está muy cerca de la juventud femenina burguesa de la Inglaterra de Shaw o, al menos, debería estarlo. Shaw es el único autor —fuentes incluidas— en mostrarnos a una Cleopatra completamente adolescente junto a César y en recordarnos las reminiscencias de la sorprendente inocencia de la mujer adulta en Shakespeare. Sobre la obra de Shaw, todavía favorita de los escenarios británicos, se construyó el guión de la película que dirigió Gabriel Pascal en 1945, con Vivien Leigh y Claude Rein, muy alejada de la *Cleopatra* de Mankiewicz, de 1963, verdadera mixtura de textos literarios, en donde se funde, una vez más, Shakespeare con Plutarco y que es la versión cinematográfica más popular.

9. RECAPITULACIÓN

Las fuentes estrictamente contemporáneas al reinado de Cleopatra VII son escasas y muy escuetas. Ni Siquiera César o Cicerón nos ofrecen relato alguno de los acontecimientos. César apenas nos aporta unas rápidas reflexiones sobre la organización del Egipto ptolemáico dentro del trascurso de sus campañas contra Pompeyo y Cicerón sólo hace algunos comentarios dispersos y enigmáticos en su correspondencia.

Hay que esperar hasta la resolución de la guerra entre Octavio y Antonio y a la consolidación del principado de Augusto para encontrar fuentes más amplias pero entonces son profundamente propagandísticas, nada analíticas y fundamentalmente literarias: las principales, la *Eneida* de Virgilio y Horacio. La imagen y el papel de Cleopatra como gobernante y como reina desaparece de las fuentes de época augustea antes de haber sido puesto de manifiesto y nos encontramos ante el nacimiento del estereotipo de fémmina astuta y sin escrúpulos, de monstruo perseguidor de Roma, pues-

²⁶ «Here, where a hero fell, a column falls!
Here, where a mimic eagle glared in gold
a midnight vigil hold the swarthy bat!
Here, where the dames of Rome their gilded hair
waved to the wind, now wave the reed and thistle!
Here, where on golden throne the monarch lolled,
glides, spectre-like, unto on marble home,
lit by the wan light of the horned moon,
the swift and silent lizard of the stones!...».

to en el camino de Augusto por el destino para probar su grandeza. Este estereotipo se agudizará de la forma más imaginativa hasta el final del s. I. Sólo Estrabón —quien, por supuesto, no alaba de forma directa a Cleopatra o Antonio— pone de manifiesto la sofisticación y centralismo cultural de Alejandría y escapa ligeramente a la corriente.

Habrà que esperar hasta Plutarco para encontrar una extensa fuente que, si bien sigue en parte la tradición peyorativa del s. I, no es simplificadora. No sólo otorga algunos rasgos profundamente positivos al carácter de Cleopatra sino que se refiere, sobre todo al final de la *Vida de Antonio*, a la efectividad y grandeza de Cleopatra como gobernante. Sin embargo, Plutarco es ambiguo siempre y, a veces, se hace necesario leer entre líneas. Plutarco se encuentra en un momento de transición: la idealización del principado de Augusto es muy fuerte pero la necesidad de propaganda y alabanza continuas se va perdiendo. Plutarco es griego y lo oriental hace ya tiempo que ha dejado de constituir una amenaza ideológica creíble. Es más, el gusto por lo griego, incluso por lo alejandrino, penetra el Imperio y, sobre todo, a las clases cultas. Además, el mito amoroso de Cleopatra se está configurando de forma decisiva. Podemos afirmar que la Cleopatra que pasa a Shakespeare y a la cultura literaria occidental está ya muy desarrollada en Plutarco.

El siglo II, especialmente la época de Adriano, marca la «romantización» en la Antigüedad de la figura de Cleopatra. Las fuentes son cada vez más contradictorias y, a veces, los aspectos peyorativo y admirativo aparecen en el mismo texto, cosa impensable en el siglo I d. C. La imagen de Cleopatra como gobernante se va difuminando cada vez más y triunfa el aspecto personal de sus apasionadas relaciones, con especial atención a la época de Antonio y menor a la de César, menos proclive a la romantización.

Las fuentes más tardías han perdido contacto con la realidad histórica. Sólo Amiano Marcelino conserva alguna fiabilidad y su relato es moderadamente negativo si lo comparamos con los del s. I.

La *Historia Augusta*, que nos habla muy poco directamente, nos sugiere claramente una gran mitificación de Cleopatra, sobre todo en la zona oriental del Imperio. Los efímeros aspirantes al poder afirman poseer objetos que le pertenecieron y tratan de legitimarse con una vinculación dinástica a Cleopatra VII.

En la trasmisión del mito hacia el Renacimiento, Bocaccio tendrá fundamental importancia, tanto en Italia y Francia como en Inglaterra y Chaucer actuará de introductor más leído del mito en Inglaterra pero será Shakespeare quien realmente convierta a Cleopatra VII en una de las grandes figuras románticas y post-románticas de Occidente. Con escaso conocimiento de las fuentes, basado casi exclusivamente en Plutarco y, tal vez, en Suetonio y algunos filohelenistas del s. II, Shakespeare hace de Cleopatra el agente simbólico por excelencia de sus dos grandes dramas romanos: *Julius Caesar* y *The Tragedy of Antony and Cleopatra*, en donde se condensa lo más importante de lo escrito por Shakespeare acerca de la política, la libertad y la decisión del destino personal, en esencia, los grandes temas del romanticismo europeo, en su cultura y en su evolución política e histórica.

En Shakespeare, aunque prima la mujer por encima de cualquier consideración, la reina y gobernante —esencialmente inventada a partir de los pocos datos que ofrecen sus fuentes— tiene una consistencia que la hace real. El «Sturm und Drang» ale-

mán ejercerá una enorme influencia en la lectura que de la Cleopatra shakesperiana hacen los mismos románticos ingleses, ayudándoles a percibir la potencia dramática de los personajes de Shakespeare que, para los alemanes, siempre estarán muy vinculados a la tragedia griega.

En Francia, desde los intentos desmitificadores y cientifistas, ya con una apropiada crítica de las fuentes, de Montaigne y Voltaire, al barroquismo y la sentimentalización erótica y extrema de Gautier, parece no haber continuidad, salvo la del propio romanticismo francés, empeñado en romper con cualquier visión ilustrada y en utilizar símbolos muy populares de su tiempo (como Cleopatra) para disertar sobre la filosofía del movimiento romántico.

Hasta los años veinte del siglo XX, que pueden considerarse el auténtico final de cuanto el Romanticismo supuso, vemos que Plutarco, los autores del s. II y Shakespeare son los pilares fundamentales que cimentan el mito de Cleopatra VII, una creación que, según se aproxima la modernidad y, también, las luchas feministas, está cada vez más volcada hacia el plano amoroso y trágico del drama intimista y más alejada de los aspectos históricos o políticos de su reinado, que quedan para los eruditos. A partir del Romanticismo, y a pesar de la fuerte vinculación shakesperiana, prácticamente, dejan de interesar como parte del mito literario, plástico, musical y cultural que convirtió a Cleopatra en uno de sus símbolos favoritos.

10. FUENTES

- Amiano Marcelino, *Historia* (ed. M.ª Luisa Harto Trujillo), Akal, Madrid, 2002.
- Apiano, *Guerras civiles* (ed. Antonio Sancho Royo), Gredos, Madrid, 1985.
- César, *Guerra civil*, II-III (ed. Julio Calonge Ruiz), Gredos, Madrid, 1979.
- Cicerón, *Cartas a Ático* (ed. M. Rodríguez-Pantoja Márquez), Gredos, Madrid, 1996.
- Dión Casio, *Dio's Roman History* (ed. Earnest Cary, Ph. D.), William Heinemann Ltd., London, 1925.
- Estrabón, *Geografía*, XVII (ed. J.J. Torres Esbarranch), Gredos, Madrid, 2001.
- Floro, *Epitome of Roman History* (ed. Edward Seymour Forster, M. A.), William Heinemann Ltd., London, 1929.
- Flavio Josefo, *La Guerra de los judíos*, I (ed. J. M.º Nieto), Gredos, Madrid, 1999.
- Gelio, *Noches áticas*, Porrúa, México, 1999.
- Historia Augusta*, Akal, Madrid, 1995.
- Horacio, *Odas* (ed. Jaume Juan), Bosch, Barcelona, 1988.
- Lucano, *Farsalia* (ed. A. Holgado), Gredos, Madrid, 1996.
- Plinio el Viejo, *Historia natural* (ed. E. del Barrio Sanz *et al.*), Gredos, Madrid, 2003.
- Plutarco, *Antonius; Caesar* (ed. Bernadotte Perrin), The Loeb Classical Library, Harvard Univ. Press, Cambridge, Mass., 1961.
- Res Gestae diui Augusti* (ed. Juan Manuel Cortés), Bibliotheca Latina, Ediciones Clásicas, Madrid, 1994.
- Suetonio, *Los doce césares: César; Augusto*, Globus, Madrid, 1995.
- Veleio Patérculo, *Historia de Roma*, II (ed. M.ª A. Sánchez Manzano), Gredos, Madrid, 2001.
- Virgilio, *Eneida* (ed. Víctor José Herrero), Gredos, Madrid, 1982-85.

11. BIBLIOGRAFÍA

- BECHER, J., *Der Bild des Kleopatra in der griechischen und lateinischen Literatur*, Berlín, 1966.
- BURROWS, D., «Haendel and Alexander's Feast», *Musical Times*, CXXIII, 1982.
- CARCOPINO, J., «César», *Histoire et Archeologie*, n.º 92, marzo 1985.
- CHAMOUX, F., *Marc-Antoine, dernier prince de l'Orient grec*, París, 1986.
- DAIX, P., *Cleopatra*, Plaza y Janés, Barcelona, 1962.
- DESSAU, H., «Ein Freund Plutarchs in England», *Hermes* 46, 1911, pp. 156-160.
- GARCÍA GUAL, C., *La Antigüedad novelada*, Anagrama, Barcelona, 1995.
- HALLER, R., *Die Romantik en der Zeit der Umkehr*, Bonn, 1941.
- RICKETT, L. M., *The Administration of Ptolemaic Egypt under Cleopatra VII*, Minneapolis, 1990.
- SHAKESPEARE, W., *The Tragedy of Antony and Cleopatra*, Penguin Books, London, 1994.
- *Julius Caesar* (ed. by Norman Sanders), Penguin Books, London, 1996.