

¿LA REINA VENCIDA? CLEOPATRA Y EL PODER EN EL ARTE Y LA LITERATURA

ISABEL VALVERDE*

MARINA PICAZO**

Resumen.-

Las percepciones, antiguas y modernas, de Cleopatra VII, última reina de la dinastía lágida de Egipto, han llevado, a lo largo de la historia, a la aparición de diversas Cleopatras. Los artistas las han utilizado y a veces transformado durante siglos, y hasta puede decirse que cada época, desde la Antigüedad hasta el presente, ha creado su propia “Cleopatra”.

Abstract.-

Ancient and modern perceptions of Cleopatra VII, the last queen of the Ptolemaic dynasty in Egypt, have provoked a plethora of representations throughout history. For centuries, artists have used and modified them and it is true to say that each historical period, from ancient time to the contemporary world, has created its own ‘Cleopatra’.

Palabras clave: Cleopatra, Mujeres fuertes, Suicidio, Sexualidad

Key words: Cleopatra, Strong women, Suicide, Sexuality.

A diferencia de otras mujeres históricas, reales o legendarias, Cleopatra ha sido objeto de una mirada fascinada, presente de forma sostenida, en la cultura visual y literaria de Occidente, prácticamente desde el momento de su muerte en el año 30 a. C. Las representaciones de Cleopatra, desde la Antigüedad, suelen estar alejadas de lo que fue su propia realidad histórica: la de una reina ante todo, la de una gobernante inteligente, culta, fuerte y eficaz que, en su lucha por mantener un Egipto independiente y devolverlo a su pasado esplendor imperial, provocó la hostilidad de la poderosa

* Universidad Pompeu Fabra (Barcelona), Departamento de Humanidades, Historia del Arte, Correo electrónico: isabel.valverde@upf.edu.

** Universidad Pompeu Fabra (Barcelona), Departamento de Humanidades, Área de Historia Antigua. Correo electrónico: marina.picazo@upf.edu.

élite que gobernaba el mundo, la nobleza romana. Esta faceta, histórica y objetiva, de su persona es la que ha suscitado menor interés en el arte y la literatura. Es casi vano buscar imágenes o textos que glosen una Cleopatra reina o de los que se desprenda el aura de poder o la majestad que corresponderían al personaje.

A la figura de Cleopatra se la ha privado de historicidad y se la ha integrado en el ámbito de la leyenda o del mito. En la imagen literaria y artística que de ella se ha ido construyendo, se ocultan ciertos aspectos mientras que se privilegian otros. Es el caso de algunos episodios puntuales de su vida relacionados, directa o indirectamente, con sus amantes, los generales romanos Julio César y Marco Antonio, y con Octavio. Así, la figura de Cleopatra es conocida, visible y reproducida, según un retrato particularmente hostil que, con algunas variaciones poco sustanciales, se ha mantenido hasta la época contemporánea: desde la *regina meretrix*, invocada entre otros por Propertio, a su reducción más reciente a *femme fatale*, depredadora de hombres, a una “Otra” extranjera en la que se condensan las fantasías de dominación masculina en torno a la sexualidad y el exotismo (fig. 1). Junto con otras “mujeres fuertes” de la historia y de la fábula, Cleopatra fue también una figura popular en las artes de los siglos XVI y XVII y la presente investigación se centra en el lugar, equívoco o cuanto menos ambivalente, que esta reina ocupa en las series que celebraban a estas heroínas, célebres e ilustres, y que tanto abundaron en unos momentos en que varias mujeres detentaban el poder real en Europa. Proponemos una reflexión sobre la invisibilidad de la dimensión histórica y política de Cleopatra, que pretende ser parte de un estudio más amplio acerca de la relación entre sexualidad y poder en la imaginería de las llamadas “mujeres fuertes”.

Cleopatra era una princesa joven e inexperta que pertenecía a una dinastía empobrecida cuando conoció a Julio César el año 48 a.C. Cuando se suicidó, 18 años después, Cleopatra era ya una figura famosa, en gran parte a causa de una imagen literaria creada como propaganda contra Marco Antonio. En ella se hablaba de un general romano que había sido grande pero que fue debilitado por su pasión por una reina pérfida y engañosa. El contexto de ese discurso había sido el conflicto entre Octavio y Marco Antonio por el poder supremo en el imperio romano. Durante los años anteriores a su enfrentamiento final en la batalla de Actium (31 a.C.), ambos contendientes diseñaron campañas de propaganda política contra su adversario. Octavio utilizó a Cleopatra, cuyas características respondían a los prejuicios romanos contra las mujeres y los extranjeros. En su relato, Octavio se representa a sí mismo como el garante de la tradición romana, mientras Marco Antonio, bajo el dominio de una reina egipcia habría dejado de ser un hombre romano (D.C., 51.15.2-4).

Uno de los rasgos odiosos de Cleopatra para la propaganda octaviana era la plena autonomía sexual con la que presuntamente escogía a sus amantes. Desde el punto de vista romano, una mujer sexualmente activa se masculinizaba y, a la vez, feminizaba a los hombres con los que se relacionaba. Por otra parte, la voracidad sexual de

Cleopatra se acompañaba de una frivolidad que la llevó a arrastrar a Antonio a una serie interminable de banquetes y fiestas (Plu., *Ant.* 28.1-2), en una vorágine de lujo y consumo alejada de las supuestas cualidades romanas de moderación y austeridad.

Además Cleopatra era una reina. Aunque Octavio iba a convertirse en el primer emperador de la historia romana, se presentó a lo largo de toda su vida como defensor de la tradición republicana que aborrecía las monarquías y las consideraba propias de civilizaciones decadentes o bárbaras. Cleopatra representaba el poder monárquico y, además, era una mujer; desde la concepción masculinizada del poder en Roma, ello la convertía en una anomalía de la naturaleza, en un peligro. Reina, extranjera, mujer, frívola, lujuriosa, Cleopatra personificaba la “otredad”, los vicios y debilidades que un ciudadano romano despreciaba y temía.

A pesar los aparentes intentos deliberados de eliminar las imágenes de Cleopatra reina, después de su muerte y de la de Marco Antonio, nos han llegado algunas representaciones -escasas- realizadas durante su vida. En unas ocasiones, Cleopatra aparece representada como egipcia; en otras, como una reina helenística, es decir con atributos de procedencia griega, en especial la cornucopia. Finalmente, se encuentran imágenes en monedas acuñadas en la época en que Marco Antonio concedió títulos y territorios del Mediterráneo oriental a Cleopatra y a sus hijos. Estas imágenes, creadas en vida de Cleopatra, se asociaban de forma inequívoca al poder real que ejerció al ser la última representante de la dinastía lágida. Sin embargo, en el arte post-antiguo, muy raramente se representa a Cleopatra como reina en ejercicio del poder político, pese a la gran popularidad de su figura.

La imagen negativa de Cleopatra difundida por los autores antiguos perduró durante la Edad Media. Dante la condena al segundo círculo de su Infierno, el de la lujuria, junto a Semiramis, Dido y Helena¹. Es Giovanni Boccaccio el primer autor, después de los antiguos, en ofrecer un desarrollo biográfico sustancial de Cleopatra, sobre todo en su obra de 1361 *De mulieribus claris* (LXXXVIII) -un texto de gran repercusión al ser ilustrado y copiado, impreso y traducido a lo largo del siglo XV². El retrato que traza de Cleopatra carece por completo de indulgencia o simpatía, en sintonía con la hostilidad manifiesta propia de las fuentes antiguas en las que se apoya. Para Boccaccio, Cleopatra fue una reina cruel y sanguinaria que, para hacerse con

¹ Infierno, Canto V. Dante presenta a Cleopatra como mujer famosa por su lujuria, en la serie de personajes que reúne también a Aquiles, Paris y Tristan. Cfr. [s.f.], “Notices”, en: Ritschard, Cl./Morehead, A. (eds.), *Cléopâtre dans le miroir de l’art occidental*, Genève 2004, 76-80.

² La figura de Cleopatra es tratada también en otra obra de Boccaccio, *De casibus virorum illustrium* (1356-1360). Cfr. Pascal, C., “Les recueils des femmes illustres au XVIIe siècle”: *Premières Rencontres de la SIEFAR. Connaître les femmes de l’Ancien Régime. La question des recueils et des dictionnaires*, Paris 2003, 2, n. 4. La primera traducción al francés de 1401 fue seguida por una edición impresa de 1493, inmediatamente después aparecieron otros compendios biográficos de mujeres (*La nef des dames vertueuses*, *Les vie des femmes célèbres*).

el poder, no dudó en hacer asesinar a su hermano y no impidió la muerte de su hermana Arsinoé; fue una mujer lasciva y lujuriosa, que sedujo a los hombres poderosos de su tiempo con una finalidad política inmediata. Compendio de un centenar de biografías femeninas, la obra de Boccaccio se sitúa en el punto de arranque de una tradición de pensamiento sobre las mujeres –de reflexión acerca de sus capacidades en los ámbitos de la vida pública y de la virtud moral, de su función social y política– que iba a proseguir con la defensa de una “causa femenina” por parte de algunos humanistas de los siglos XV y XVI, como Leonardo Bruni, Joan Luis Vives o Isabel de Villena. Se trata de un discurso de exaltación de las mujeres ilustres que abarcó hasta el fin del Antiguo Régimen³.

Lo que se conoce como la *Querelle des femmes* tiene su origen en las discusiones sobre la igualdad biológica e intelectual de las mujeres y sobre su papel en la sociedad suscitadas explícitamente, por ejemplo, por Cristina de Pizan en su obra *La cité des dames* (1405-1406). Difundidos en distintos países europeos, estos debates alcanzan un vigor particular en el siglo XVI y sobre todo en el XVII. A este ímpetu no es ajena la presencia real de mujeres en el ejercicio del poder, concretamente en los casos de las reinas regentes de Francia en la primera mitad del siglo XVII, María de Médicis y Ana de Austria⁴. La exaltación de mujeres célebres, ilustres o heroicas –entre las cuales abundaban las reinas– constituía un modo indirecto de exaltación de esas mismas mujeres sobre quienes, por circunstancias extraordinarias, recaía la responsabilidad del gobierno de sus reinos.

La reevaluación del papel de las mujeres en la esfera pública tanto como el reconocimiento de su prestigio en los ámbitos social y cultural se manifiestan a través tanto del discurso literario como de la representación artística. Textos e imágenes contribuyen a establecer y consolidar el nuevo referente ideal de la *femme forte*, con el que las regentas y otras mujeres de la alta nobleza se iban a identificar. Lo harían, de hecho, hasta el punto de que sus aposentos privados en palacios y mansiones estaban decorados con series de representaciones de mujeres fuertes (entre los pocos que se conservan cabe citar el oratorio de Madame de La Meilleraye, en el Hôtel de l’Arsenal, París). En el siglo XVII fue particularmente llamativo el fenómeno de una imaginaria ligada a las mujeres fuertes, que se dio en medios tan diversos como la pintura, la escultura, los tapices y los grabados. Fue con estos últimos y con la pintura de caballete que se alcanzó una mayor difusión.

³ Garrard, M., *Artemisia Gentileschi: the Image of the Female Hero in Italian Baroque Art*, Princeton 1989², 144-147; para lo que sigue, es relevante la parte II de esta monografía: “Historical Feminism and Female Iconography”; ver también, Kelly, J., “Early Feminist Theory and the Querelle des Femmes, 1400-1789”: *Signs* 8, 1982, 4-28

⁴ Cfr. Garrard, *Artemisia...*, 156 ss.

Los compendios literarios de mujeres ilustres y heroicas siguen a menudo el motivo de la *Galería*, una tipología de origen antiguo revivida en la Italia del siglo XV y todavía de moda en el XVII, y en muchos casos incluyen ilustraciones grabadas que acompañan a los textos⁵. Las *Galerías* glosaban los hechos señalados y, por regla general, ejemplares de ciertas mujeres de la fábula y de la historia antigua o sagrada, cristianas, paganas y judías -Judit o Susana, Zenobia o Semiramis, Débora o Artemisa, por poner algunos ejemplos. En un momento dado, ciertas mujeres poderosas de la historia reciente o incluso contemporánea pasaron a ser incluidas en estas *Galerías*; tal es el caso de Juana de Arco, Isabel de Castilla, María Estuardo, Isabel I, y evidentemente María de Médicis y Ana de Austria.

Las mujeres glosadas en estas obras literarias son personajes excepcionales, que se distinguen, entre otras cosas, por virtudes que no se consideraban específicamente “femeninas”, a saber: la fortaleza de espíritu, el arrojo, la templanza, la magnificencia, o la continencia. Los hechos de sus vidas y su conducta vendrían a mostrar que el género femenino tenía aptitudes iguales a las de los hombres y, según algunos autores, superiores para el ejercicio del poder. Estas “mujeres fuertes” tenían además capacidad de liderazgo, habilidad militar y valor en la guerra, y a la vez eran capaces de renunciar a sí mismas en defensa del honor y de la patria. Las obras culminantes en esta exaltación de las mujeres fuertes aparecieron en el siglo XVII y, entre ellas, destacó la *Gallerie des femmes fortes* (1647), del padre Pierre Le Moyne, un éxito editorial en su día⁶.

Un aspecto merece ser destacado en referencia a la cuestión de las mujeres fuertes y es la vinculación al tema de la violencia: las mujeres fuertes son mujeres con capacidad para la violencia⁷. Así, se ha señalado con frecuencia la ambivalencia y la paradoja existentes en la noción misma de “mujer fuerte”. Es cierto que muchas de ellas eran ante todo mujeres guerreras, y en ocasiones eran representadas portando armas y con vestimentas militares propias de los hombres. En algunos casos, se trataba mujeres homicidas, que habían matado por patriotismo, como Judit o Jael, en defensa de su pueblo. En otros, eran mujeres suicidas, como Lucrecia, Paulina, Porcia, Sofonisba o Dido que se inmolaron por amor o para salvaguardar los valores de la familia o los ideales del Estado. En definitiva, eran víctimas y verdugos; en el modelo de la “mujer fuerte”, se amalgaman abnegación y sacrificio, por un lado, y, por el otro,

⁵ Para lo que sigue es esencial MacLean, I., *Women Triumphant. Feminism in French Literature*, Oxford 1977, en especial el capítulo 3.

⁶ Dedicada a Ana de Austria, la obra de Le Moyne incluye biografías de 20 mujeres ilustradas con grabados de Gilles Rousselet y Abraham Bosse sobre modelos de Claude Vignon. Hasta 1672 se hacen 17 reimpressiones en Francia y se traduce al alemán, al español, al italiano y al inglés.

⁷ De Jean, J., “Violent Women and Violence against Women: Representing the ‘Strong’ Woman in Early Modern France”: *Signs* 23, 2003, 126-131.

resolución en la lucha e incluso crueldad extrema. La violencia de la *femme forte* podía ser ejercida tanto sobre los demás como sobre sí misma.

Las obras que exaltan a las mujeres ilustres incluyen a mujeres intachables desde el punto de vista de la conducta moral pero también a otras de reputación ambigua -es el caso de Semiramis, virtuosa a la vez que lasciva y corrupta- o bien con fama malvadas y perversas. Entre estas últimas se hallarían los personajes de Medea o de Cleopatra. Así, en los compendios de mujeres célebres, no todas las incluidas son virtuosas ni ejemplares en términos morales y de moral sexual en particular. Por ejemplo, Boccaccio en su antología incluye la figura de Cleopatra que, sin embargo, caracteriza como infame por su conducta lasciva y por su laxitud moral⁸. En cambio, es conspicuo que Cristina de Pizan la dejara a las puertas de su *Cité des Dames* (1404-1405) y no reivindicara que había sido una mujer culta y una reina africana engañada por Roma⁹. Cleopatra no aparece en las galerías de mujeres fuertes de clérigos como Jacques Du Bosc, el autor de *La femme héroïque, ou les Héroïnes comparées avec les Héros en toutes sortes de vertus* (1645), cuyas obras, en última instancia, tenían por objeto incitar a las mujeres de la alta aristocracia a una conducta acorde con la moral cristiana, según los ejemplos de devoción y de amor conyugal, filial o materno que las heroínas de la historia sacra y profana ofrecían¹⁰.

Cleopatra, reina de Egipto, fue sin embargo incluida en algunas vidas de mujeres célebres, históricas o legendarias, que se multiplicaron en los siglos XVI y XVII así como en ciertas representaciones artísticas. Lo hacen textos escritos por mujeres como Madeleine de Scudéry, en sus *Femmes illustres* (1644) o Lucrezia Marinella en su *La nobilitá e l'ecellenza delle donne, co'diffetti e mancamenti degli Huomini* (1600). Ésta última autora afirma la superioridad de Cleopatra como mujer fuerte e intrépida, que temía más al deshonor que a la muerte, y quien, con su suicidio, hurtó definitivamente a Octavio el placer de la victoria final¹¹. En estas visiones más positivas de Cleopatra se exaltaban su fuerza, su magnificencia, su dominio del arte militar, y sus aptitudes para gobernar¹².

Cleopatra aparece también en ciertas series de mujeres heroicas realizadas como decoración de interiores en palacios reales y aristocráticos de los siglos XVI y XVII. Un ejemplo destacable es su presencia en la decoración de los aposentos de la reina

⁸ Cfr. Garrard, *Artemisia...*, 145-149.

⁹ [s.f], "Notices"... , 80.

¹⁰ Cfr. Pascal, "Les recueils des femmes..." , 7; para este punto y los anteriores, Richard-Jamet, C., "Cléopâtre: *Femme Forte* ou femme fatale. Une place équivoque dans les galleries de *Femmes fortes* aux XVIe et XVIIe siècles": *Cléopâtre dans le miroir...*, 37-52.

¹¹ Garrard, *Artemisia...*, 153.

¹² Richard-Jamet, "Cléopâtre: *Femme Forte...*", 37. La autora señala así mismo que Chaucer presenta a Cleopatra, en *The Legend of Good Women*, como víctima del abuso de los hombres que la rodearon.

¹³ Richard-Jamet, "Cléopâtre: *Femme Forte...*", 42 ss.

Ana de Austria en la residencia del Cardenal Richelieu [ca.1642] junto a otras mujeres fuertes -entre las cuales, Judit, Sofonisba, Semiramis, Artemisa, Dido-, la mayor parte de ellas reinas también. Pero tampoco en el caso de las artes visuales se trata de una presencia recurrente o unánime, mientras sí lo es la de otras representantes del coraje y el heroísmo femeninos, más asimilables a la moral convencional¹³.

La cuestión que se sigue planteando es saber hasta qué punto se integra Cleopatra en las series de mujeres heroicas y fuertes. O lo que es lo mismo, es preciso preguntarse hasta qué punto no es, incluso en esta compañía femenina, una figura aparte, ambivalente y por ello mismo no homologable a una norma común. Efectivamente, algunas figuras, legendarias o reales, como Judit, Sofonisba o Porcia, y sobre todo Lucrecia, daban pie a una lectura unívoca como mujeres a la vez célebres, ilustres, heroicas y fuertes. Su conducta -como hijas, madres, esposas o amantes- era prácticamente siempre considerada como modelo porque defendían el orden patriarcal, y su presencia en las *Galerías* era indiscutida. Un personaje como Cleopatra es mucho más complejo y equívoco, y su lectura como mujer fuerte -y en esta condición, modélica o ejemplar- dista de ser unívoca y unilateral.

Ya sea como decoración mural o como cuadro de caballete, dos son los episodios de la vida de Cleopatra más repetidos en las representaciones visuales. En primer lugar, el banquete en que, para ganar una apuesta con Marco Antonio, disuelve una perla de gran valor en vinagre para luego bebérselo (Plin., *Nat.* 9.57.119-121) (fig. 2). Esta escena, con la simbología de la perla que remite a Venus, al amor profano, y más prosaicamente a la actividad sexual, estaría asociada a su vida de dispendio y excesos, a su conducta extravagante y frívola -valores propios de una civilización decadente como la egipcia pero ajenos a las virtudes sacralizadas por Roma. Son precisamente estos valores los que inoculó a Marco Antonio y con ello lo debilitó, lo des-romanizó y lo orientalizó.

En segundo lugar, vendría la escena de la muerte por suicidio de Cleopatra; en concreto, los momentos inmediatamente anteriores a ésta, la mordedura del áspid y la agonía, ya que pocas veces se la representa muerta al menos antes del siglo XIX. Con diferencia, éste constituye el episodio de su vida más representado y posiblemente uno de los temas más reiterados en el arte post-renacentista, sobre todo en los siglos XVI y XVII.

Como lo relatan la práctica totalidad de las fuentes antiguas, el suicidio de Cleopatra fue un hecho real e histórico que, a la vez, constituyó el momento central de la narrativa mítica en torno a esta reina¹⁴. El darse la muerte con el áspid es únicamente el acto que cierra una vida en la que también tuvieron cabida acontecimientos de otro signo, como por ejemplo los relacionados con las décadas en que Cleopatra ostentó

¹⁴ Para lo que sigue, *cfr.* Garrard, *Artemisia...*, el capítulo "Lucrecia and Cleopatra", 210-277.

¹⁵ Scudéry, M., *Les Femmes illustres, ou les Harangues héroïques, Troisième harangue, Cleopâtre*

eficazmente el poder en Egipto. Este aspecto la distingue de otras suicidas famosas, una Lucrecia por ejemplo, cuyo paso a la posteridad se basa fundamentalmente en las circunstancias de su suicidio.

Con su muerte, Cleopatra evitaba someterse a la humillación de ser exhibida como trofeo de guerra en la gran procesión triunfal que se organizó en Roma al retorno de Octavio tras el fin de la guerra civil. No sólo evitaba convertirse, en el mejor de los casos, en una suerte de prisionera política a todas luces incómoda, reducida a la servidumbre o la esclavitud, sino que rechazaba el deshonor y la degradación de lo que consideraba un destino impropio de una reina, a saber una posible ejecución en el transcurso del gran espectáculo público de celebración de Octavio. Las fuentes antiguas inducen a pensar que ésta fue el motivo esencial de su decisión de darse la muerte. Textos modernos como el de Madeleine de Scudéry también lo recogen: en su arenga a Marco Antonio, Cleopatra asegura “*pouvoir être exilée avec Antoine sans se plaindre, elle peut renoncer à toutes les grandeurs de la royauté et conserver encore le désir de la vie, mais pour la servitude, c’est ce qu’elle ne saurait endurer*” y anuncia su decisión de “*ne [porter] jamais de chaînes*” y de poner fin a su vida “*si la fortune [me] conduit au terme de n’avoir point d’autre chemin à choisir que celui de Rome ou celui de la mort*”¹⁵.

Entre la aceptación estoica del destino -como fue la de Zenobia, reina guerrera, que acabó sus días prisionera en Roma- y la elección deliberada de la muerte para impedir el cautiverio -como hiciera Sofonisba-, Cleopatra optó por la segunda. Pero, a diferencia de ésta última, Cleopatra no fue inducida a ello por ningún hombre. Poner fin a su vida fue, en el caso de Cleopatra, una decisión autónoma y destinada más bien a reforzar su propia posición de poder, en la que no participan los hombres: no figuran ni el marido que instiga, como en la historia de Sofonisba; ni el amante que abandona, como en la de Dido; ni el marido que muere, como en el caso de Porcia; ni el sentido del honor de la familia, o mejor, de los hombres de la familia, como para Lucrecia. De aquí que Cleopatra esté representada, casi sin excepción, sola -sin hombres- o a lo sumo, con sus dos fieles sirvientas que la acompañan en el tránsito -distinguiéndose con ello de la representación de otras mujeres fuertes.

De hecho, si Cleopatra es una mujer heroica, fuerte e ilustre, lo es en gran parte por su suicidio, por el modo trágico en que decide poner fin a su vida. Horacio reconocía en el suicidio de Cleopatra su única acción ejemplar y digna de elogios: Cleopatra se dio a la muerte sin miedo, no por desesperación ante la muerte de Antonio, sino para no ser expuesta como trofeo por Octavio en Roma¹⁶. Su muerte voluntaria es un acto de heroísmo individual, una muerte estoica, comparable al suicidio de grandes

à Marc-Antoine, Paris 1991, 59.

¹⁶ Hor., *Carm.* I.37.

¹⁷ Boyer, Ph., “Cléopâtre vs. Lucrèce. Du suicide comme vecteur de rapprochement”, en: Ritschard/

hombres de la Antigüedad. Cabe dudar, sin embargo, que a esta muerte se le reconociera la misma dimensión moral que a la de una figura masculina ilustre.

A partir del Renacimiento, el suicidio fue objeto de una nueva apreciación. Perduraban ciertamente las connotaciones medievales y cristianas que lo condenaban como acto de desesperación vergonzante para el suicida -aquí la referencia es Judas. Pero el humanismo renacentista, con la nueva recepción de la ética antigua y sobre todo del estoicismo, reconocía valor y nobleza en el suicidio en la medida que la muerte es en ocasiones preferible al deshonor -Séneca sería el otro polo de referencia¹⁷.

Los suicidas masculinos son numerosos en la historia antigua -basta recordar a Sócrates, Demóstenes, Séneca, Bruto, o Catón de Útica- y sus muertes son, con frecuencia, políticas. Estos hombres, por lo general “ilustres”, que eligieron poner fin a su vida, han pasado a la historia por los actos y la conducta ejemplares del conjunto de su existencia. Sus suicidios marcan pues la culminación de su heroísmo personal. Además, el suicidio antiguo forma parte de la cuestión general de la buena muerte, la muerte honrosa que preserva el honor de quien elige este fin, el de su familia o de su clase, ya que con frecuencia se trata de una figura de la elite -patricios, generales, o bien reyes. Con ello, el suicidio en Roma podía ser considerado como una afirmación pública, en que se definía la persona social, y por tanto tenía, en la mayoría de los casos, un carácter político¹⁸.

En el arte post-renacentista, las representaciones de los suicidios masculinos son, por regla general, pinturas de historia, que vehiculan un modelo ético y esto se hace especialmente evidente en la pintura de la 2ª mitad del XVIII con el motivo del *exemplum virtutis*. Sin embargo, al menos en la pintura del siglo XVII, las representaciones de suicidios masculinos son cuantitativamente escasas en comparación con las de suicidios de mujeres.

Mary Garrard recuerda que “los suicidios masculinos en el arte y en la fábula son acciones públicas o políticas, en aras de ideales filosóficos o ante el peligro o la desgracia; los suicidios femeninos en cambio son actos de desesperación privada”¹⁹. Hay efectivamente una diferencia ostensible entre la consideración y la representación de ambos: ese acto de desesperación individual protagonizado por mujeres, generalmente motivada o relacionada con una figura masculina -el padre, el marido, el amante-, se llevaba a cabo en el ámbito privado, doméstico o íntimo, como por ejemplo la cámara nupcial -lugares privados que nada tienen que ver con la escenificación pública,

Morehead, *Cléopâtre dans le miroir...*, 53 ss.

¹⁸ Griffin, M. “Philosophy, Cato, and Roman suicide: I”: *G&R* 33, 1, 1986, 64-77.

¹⁹ “The suicides of males in art and legend are typically public or political actions, for the sake of philosophical ideals or in face of danger or disgrace; those of females are acts of private desperation” (Garrard, *Artemisia...*, 214).

²⁰ Esta reina, en su mala suerte/ Tanto como piedad, puede inspirer envidia/ Ya que la Gloria de su

política por tanto, que rodea a los suicidios masculinos. El suicidio de las mujeres - incluso a veces, de las ilustres o fuertes- no es, pues, un acto genuino de su propia voluntad y en ocasiones supone su único acto heroico o simplemente relevante para ser recogido en la historia.

El suicidio de Cleopatra constituye una buena muerte, y con ello se integraría en la tradición romana de una muerte honorable. Su muerte la redimiría de una vida de infamias, sería casi una expiación:

“Cette reine en son mauvais sort,
Comme de la pitié, peut donner de l’envie,
Puisque la gloire de sa mort,
Ôte la honte de sa vie”²⁰.

Cabe preguntarse si el suicidio de Cleopatra en tanto que acto premeditado para evitar el deshonor, y no como fruto de la desesperación de una amante privada para siempre de su amado -por lo tanto, una muerte por amor-, podría considerarse un acto político, un suicidio a la misma altura que el de un Séneca. En efecto, Cleopatra se quitó la vida en un lugar cerrado, en el mausoleo de Alejandría que simbolizaba su poder real. Murió haciendo una afirmación igualmente simbólica de su condición de reina de Egipto y de su estatus político: según relatan las fuentes, Cleopatra se hizo vestir con su atuendo de reina, ciñendo su corona y para morir escogió el áspid que era un símbolo del poder real. Más tarde, la presencia de Cleopatra, bajo la forma de una efigie de cera con el áspid en el brazo, en la procesión triunfal de Octavio en Roma vendría a confirmar la dimensión política de su suicidio. La muerte de Cleopatra, huelga recordar, tuvo unas consecuencias políticas difíciles de obviar: marcó el fin del mundo helenístico y reafirmó la hegemonía imperial de Roma.

Sin embargo, en la pintura de los siglos XVI y XVII, su suicidio casi nunca está representado como un acontecimiento de este alcance histórico. Son, además, excepcionales las ocasiones en que la imagen de Cleopatra desprende la majestad, la dignidad o la transcendencia de una reina en el momento de su muerte. El suicidio de Cleopatra, a diferencia de la muerte de Séneca, de Catón o de Sócrates, no suele presentarse según las convenciones de la pintura de historia, es decir, como la representación de un episodio serio, de valor moralizante y universal, en este caso, de la historia antigua. A lo sumo, este suicidio es concebido y representado como una muerte por amor: Cleopatra es ante todo una amante que no puede sufrir la vida sin su amado y, con ello, su muerte se vincula inevitablemente a la de Marco Antonio. En cierto sentido, Cleopatra sería a la vez el prototipo de la mujer demoníaca y uno de los modelos de referencia de la amante que se sacrifica. Siguiendo un fenómeno

muerte/ Quita la infamia de su vida (Scudéry, *Les Femmes illustres...*, 52).

²¹ Scheffer, J. L., “Une mort de Cléopâtre”, en: Ritschard/ Morehead, *Cléopâtre dans le miroir...*,

de sentimentalización propio de la pintura del siglo XVIII, algunas imágenes llegan a presentarla como una amante doliente en cuyos brazos expira su amado como una viuda desconsolada, similar a Andrómaca lamentándose ante el cadáver de Héctor, o también una esposa honrando la tumba de su esposo (fig. 3). Otras obras anteriores enlazan explícitamente la muerte de ambos amantes, estableciendo una relación causal, insistiendo en la idea del amor como móvil de la muerte de Cleopatra. Con ello, un episodio político de oposición al poder de Roma acaba siendo convertido en una tragedia sentimental²¹.

Pero ante todo, la muerte de Cleopatra es el motivo o la excusa para imágenes fuertemente erotizadas. El momento en que ella acerca el áspid a su pecho o cuando el veneno ya ha empezado a surtir efecto es una escena reiteradamente representada, en particular en cuadros de caballete independientes, objeto de la contemplación masculina en espacios privados. Las representaciones se centran en el momento en que el áspid está a punto, o acaba, de morder el pecho de Cleopatra, surcado a veces por un hilo de sangre. Esta versión se aparta del relato de ciertas fuentes antiguas, como por ejemplo Plutarco en su *Vida de Antonio* (86.1-7), donde se sugiere que el áspid la mordió en el brazo²².

En otras ocasiones, Cleopatra aparece representada en la agonía y sólo excepcionalmente está muerta, como en una de las Cleopatras de Artemisia Gentileschi (ca. 1630, colección privada, Londres). Por regla general, Cleopatra es mostrada sedente o yacente, de medio cuerpo o cuerpo entero, desnuda total o parcialmente, casi siempre con los pechos al descubierto (fig. 4). Su desnudez entra en flagrante contradicción con los textos antiguos en los que se afirma que murió ostentando la vestimenta y los emblemas del poder real (D. C. 51.14; Plut. *Ant.* 85.6). Cleopatra está representada en el trance de herir su cuerpo, o mejor una parte sexualmente connotada de su cuerpo -en concreto su pecho, o el pezón de su pecho- con un objeto de evidentes connotaciones fálicas. A la dimensión voyeurística consustancial a cualquier desnudo femenino realizado para consumo masculino, se une aquí la de una fantasía sadomasoquista, la de una violencia ejercida sobre el propio cuerpo.

El cuerpo de Cleopatra adopta en ciertos casos actitudes voluptuosas e incluso poses abiertamente eróticas, ofreciéndose explícitamente a la mirada de quien la contempla. Bajo los efectos del veneno, su figura se abandona ante la muerte o, por el contrario, su cuerpo se crispa en un momento a la vez agónico y orgásmico (fig. 5).

71.

²² Es la iconografía dominante desde el siglo XV y en especial en la pintura renacentista y barroca, cuando se explotan sus posibilidades eróticas. Imágenes anteriores presentan a menudo un suicidio conjunto de Marco Antonio y de Cleopatra con aspides en los dos brazos. Cfr. Morehead, A., "Cléopâtre: de la mélancholie à l'hypnose", en: Ritschard/ Morehead, *Cléopâtre dans le miroir...*, 254, y también Garrard, *Artemisia...*, 247 ss.

En otras imágenes, de medio cuerpo por regla general, el rostro de Cleopatra y su actitud parecen denotar la aceptación de la muerte, en una suerte de rapto casi místico. El ademán del cuerpo, los ojos vueltos hacia el cielo, el instrumento de la muerte -el áspid- sostenido entre los dedos de la mano acercan esta imagen a la de las santas penitentes en el momento del martirio o del éxtasis. En estas figuraciones de Cleopatra confluyen el dolor y el goce en una imagen final de profunda carga erótica.

A modo de conclusión queda la pregunta de por qué la figura histórica de Cleopatra no es reductible a discursos normalizadores sean del tipo que sean. Dos aspectos deben destacarse: la autonomía de Cleopatra y su sexualidad. En relación al primero, los autores antiguos inciden en que Cleopatra gestionaba el poder que había heredado y que a lo largo de su vida se esforzó por conseguir el que ambicionaba -con un objetivo político y dinástico. Es en ese marco donde deben situarse sus intrigas con los generales romanos Julio César, Marco Antonio y posiblemente también Octavio. Las circunstancias específicas de Cleopatra y su propia capacidad de toma de decisiones políticas sitúan su figura en una posición límite en cuanto a las posibilidades de aceptación de la realidad de un poder ejercido por una mujer de forma autónoma. De ahí, la figuración de Cleopatra como reina llevada al límite de lo representable.

En cuanto al segundo, la sexualidad, en la construcción de su leyenda negra tuvo un papel esencial, ya en la Antigüedad, su reducción a “animal sexual”. La utilización de las relaciones sexuales, y en su caso matrimoniales, en la consecución de beneficios políticos o de enriquecimiento personal era una práctica común de la nobleza romana tardo-republicana. En este contexto hubiera podido entenderse la conducta de Cleopatra, si ésta no hubiera sido una mujer extranjera y oriental. Por tanto e inevitablemente, se produjo la conversión de Cleopatra en una mujer fatal.

De todas las *femmes fortes*, las grandes mujeres que la historia y la leyenda han legado, Cleopatra es la que más se presta a una fuerte erotización en la figuración de su muerte. Ésta se resume, en lo esencial, a la imagen de una mujer casi siempre sola lacerando su cuerpo, una situación a la que ha llegado por voluntad propia y en respuesta a valores como el honor y el prestigio, tan “viriles” y tan apegados a la expresión del poder. El suicidio de Cleopatra no es asimilable, ni en su narrativa ni en su representación, al suicidio virtuoso de una Lucrecia o de una Sofonisba, ni a la devoción conyugal de Porcia, ni a la proclamación de amor de Artemisia que se convierte en la tumba viva de su esposo. En definitiva, la figura de Cleopatra es tan ambivalente que no sólo resulta difícil de asumir por el discurso tradicional de las relaciones entre los sexos, sino que tampoco encuentra un lugar de representación unívoco en las propuestas de reivindicación de las mujeres ilustres.



Fig. 1. Cleopatra probando el veneno en condenados a muerte, Alexandre Cabanel 1887 (Ritschard, Cl./ Morehead, A., eds., *Cléopâtre dans le miroir de l'art européen*, Genève 2004, 261).



Fig. 2. El banquete de Cleopatra, Jacob Jordaens 1653 (*Rubens, Van Dyck, Jordaens. Mestres de la pintura flamenca del s.XVII en les coleccions del Museu Ermitage*, Barcelona 2003, 83).



Fig. 3. Cleopatra adornando la tumba de Marco Antonio, Angelika Kauffmann 1769/1770 (Walker, S./ Higgs, P, eds, *Cleopatra of Egypt from History to Myth*, London 2001, 342).



Fig. 4. Cleopatra con el áspid, Guido Reni c1630 (Ritschard, Cl./ Morehead, A., eds., *Cléopâtre...*, 64).



Fig. 5. Cleopatra, Guido Cagnacci [sin fecha, o mediados del siglo XVII] (Ritschard, Cl./ Morehead, A., eds., *Cléopâtre...*, 57).