

**CLEOPATRA DESEMBARCA EN SU GALERA:  
ASOMBRO DE CORRALES DE COMEDIAS**

CARLOS SAINZ DE LA MAZA (Universidad Complutense de Madrid)

Cita recomendada: Carlos Sainz de la Maza, «Cleopatra desembarca en su galera: asombro de corrales de comedias», *Anuario Lope de Vega. Texto, Literatura, Cultura*, XXX (2024), pp. 370-409.

DOI: <<https://doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevega.521>>

Fecha de recepción: 7 de julio de 2023 / Fecha de aceptación: 11 de agosto de 2023

**RESUMEN**

A partir de la descripción que Plutarco hace del encuentro entre Cleopatra, resplandeciente en su barca dorada, y un Marco Antonio atónito, se estudia cómo el episodio se ha transmitido y manipulado en los escenarios del siglo XVII y la función que ha asumido en la *inventio* y la *dispositio* de cada dramaturgo.

**PALABRAS CLAVE:** Cleopatra en el teatro del siglo XVII; barca dorada; Belmonte Bermúdez; una suelta anónima; Rojas Zorrilla; Shakespeare.

**ABSTRACT**

Starting with Plutarch's description of when the radiant Cleopatra in her gilded barge meets an astonished Mark Antony, this study considers how the incident was handed down and altered on the seventeenth-century stage, as well as the function the episode acquired in the *inventio* and *dispositio* of the different playwrights.

**KEYWORDS:** Cleopatra in the Theatre of the XVII Century; Gilded Barge, Belmonte Bermúdez; Anonymous *quarto*; Rojas Zorrilla; Shakespeare.

**E**n trabajos anteriores que se remontan a la primera reunión del GLESOC he iniciado la exploración de la forma literaria con que en el Siglo de Oro se presentan algunas escenas clave de la historia trágica y ejemplar de la relación de Cleopatra, reina de Egipto, con el triunviro romano Marco Antonio, tal y como la han transmitido desde la Antigüedad las fuentes, primero antiguas (Plinio, Plutarco en especial) y luego medievales y prehumanísticas (con Boccaccio a la cabeza).<sup>1</sup>

En las distintas versiones de dicha relación, convenientemente reelaborada como “historia” panegírica de las virtudes y triunfos de Octaviano, destacan —en lo emocional y estético— tres escenas: el encuentro y repentina *liaison* de Marco Antonio con Cleopatra tras la llegada de esta a Tarso remontando el Cidno a bordo de una espectacular barcaza o falúa de popa de oro; la ingesta de la valiosísima perla que, disuelta en vinagre para él, la consagra a ella como reina de un lujo inigualable; y la muerte trágica, pero triunfal, con que Cleopatra endereza la previa, y poco gloriosa, desaparición de Antonio.<sup>2</sup> Otras escenas, igualmente prometedoras, han solido quedar en segundo plano: el libertinaje de su vida en común en Alejandría o la derrota naval de Accio, por ejemplo.<sup>3</sup>

Trataremos aquí de la incorporación a la comedia nueva, entre *ca.* 1630-1650, del episodio de la barca dorada en las circunstancias, un tanto confusas, que retra-

---

1. Véase Sainz de la Maza [2009, 2014 y 2022]. Para un estudio general de la transmisión de las representaciones literarias de Cleopatra en la España de la época áurea, véase Jiménez Belmonte [2018].

2. De la escena de la perla, que corona el banquete ofrecido por Cleopatra a Antonio tras su encuentro en Tarso, me ocupé en mi primer trabajo sobre ambos [2009], centrado en Lope y su coetáneo y amigo el Príncipe de Esquilache; de la del Cidno he tratado en los dos posteriores, primero [2014] de sus versiones en prosa y poesía (Castillo Solórzano, Lope, Esquilache) y luego de su tradición dramática previa al momento de la definitiva irrupción de la pareja en la comedia nueva poco antes de mediados del siglo XVII. Me ocuparé, en un futuro próximo, de la muerte de la reina, episodio clave en sus representaciones literarias y, desde luego, el favorito de las artes plásticas —que han explotado su potencial erótico hasta los límites de la necrofilia— entre los siglos XVII y XIX, de Artemisia Gentileschi a Jean-André Rixens.

3. Aunque anterior y ajeno a los que nos ocupan, habría que añadir el episodio de la seducción de Julio César por la princesa lágida, aún adolescente, que asoma, aquí y allá, en las artes plásticas (Jean-Léon Gérôme, «Cleopatra ante César», 1866) y escénicas (George Bernard Shaw, *Caesar and Cleopatra*, 1898), así como ciertas representaciones de Cleopatra como la belleza cruel fantaseada por el decadentismo (Théophile Gautier, «Une nuit de Cléopâtre», 1838; Alexandre Cabanel, «Cleopatra prueba venenos en los condenados a muerte», 1887).

saron más de medio siglo la puesta en escena en nuestro país de la historia de ambos amantes, muy popular desde mediados del siglo XVI en toda Europa.

Plutarco, en su *Vida de Antonio* (XXV-XXVII), narra las circunstancias del encuentro de ambos a partir del momento en que aquel requiere la presencia de Cleopatra, acusada de connivencia con los asesinos de César, en Tarso. Delio, el emisario de Antonio, «intuyó [al encontrarse con ella] su astucia y la fuerza de convicción de sus palabras» (*Vida de Antonio*, eds. J.P. Sánchez y M. González, p. 157), por lo que, convencido de que se impondría fácilmente a Antonio, la animó, citando indirectamente a Homero, «a ir a Cilicia tras ser bien adornada»,<sup>4</sup> desechando toda prevención.<sup>5</sup> La preparación concienzuda de su comparecencia en Tarso dio como resultado la escena —casi una representación de teatro mitológico— de la barca: así, Cleopatra, haciendo caso omiso de los apremios de Antonio,

[10] se puso a surcar el Cidno en [1] una embarcación con la popa dorada, en [la] que se encontraban desplegadas [2] velas de púrpura y hasta [3] los remos tenían bronceos asidores, [4] mientras lo envolvía todo una armoniosa melodía de un concierto de flauta, caramillo y cítara. Ella misma reposaba a la sombra de [5] un baldaquín bordado en oro, [6] adornada de la misma forma que Afrodita en las pinturas, mientras dispuestos a ambos lados [7] unos niños, vestidos también como esos amores de los cuadros, le daban aire; asimismo, [8] las doncellas de más destacado porte de su séquito iban vestidas de Nereidas y Gracias, algunas manejando el timón y otras los cabos; y [9] sugerentes aromas, que exhalaban de ricos perfumes, se fueron vertiendo por las orillas. Así, mientras [10] algunos varones custodiaban la barca desde ambos lados del río, [11] otros salían de las ciudades para contemplar esta maravilla y [12] fue tanta la gente agolpada en el Foro, que se precipitó fuera a verlo, que, al final, [13] Antonio se vio solo subido al estrado, [14] a la vez que, por todas partes, se corría la voz de que Afrodita acudía ante Dioniso por el bien de Asia.<sup>6</sup>

4. Cfr. *Iliada* (XIV, 162), donde Hera, para ganarse la voluntad de Zeus, se dispone a «presentarse ella misma sobre el Ida, bien adornada de sus galas todas», que, por supuesto, no está en Cilicia, sino en la Tróade.

5. La reina, de veintiocho años, se hallaba «en ese momento en el que las mujeres resplandecen en su belleza y su inteligencia está en su apogeo» (eds. J.P. Sánchez y M. González, p. 157). No es Plutarco quien más insiste, en la Antigüedad, en la belleza de Cleopatra, un rasgo que, en cambio, será fundamental para su caracterización artística desde la Edad Moderna.

6. *Vida de Antonio* (eds. J.P. Sánchez y M. González, XXVI, 1-6, p. 159). Numero en corchetes y en negrita la secuencia descriptiva que las posteriores recreaciones de la escena alterarán de modo a veces sustancial. La descripción centra sucesivamente su atención en el «πορθμεῖον» —¿una galera o falúa de recreo?— de Cleopatra, en esta y sus sirvientas, en los auxiliares y el público de las orillas,

Con esta estudiadísima *performance* como punto de arranque de su presentación del personaje, Plutarco puso la primera piedra de la casi unánime visión posterior de la funesta relación de Cleopatra con Antonio<sup>7</sup> como un emblema del peligro que entraña confiar a las mujeres —lujuriosas e irracionales por naturaleza— la gestión del poder político, sometida, bajo su influencia, a los vaivenes de lo emocional y personal. Sin embargo, ya desde mediados del siglo XVI, la reina egipcia iba a ser objeto de un espectacular proceso de rehabilitación en toda Europa, visible en algunas modas estéticas muy vivas en el periodo manierista, como el coleccionismo anticuario, la pasión por el lujo extravagante o el auge de la tragedia senequista.

El rosario de obras, tanto históricas como teatrales, que, de Italia a la Inglaterra isabelina (Jiménez Belmonte 2018, Sainz de la Maza 2022), redibuja en ese momento la silueta legendaria de Cleopatra, pone un acento nuevo en la admiración compasiva hacia la enamorada fiel que, en circunstancias extremas, opta por la solución heroica que va a convertirla en un emblema —de signo contrario al consagrado por la tradición— del amor triunfante más allá de la muerte.

Hacia 1600, el interés de autores y público se ha desplazado, en general, desde la esfera pública a la privada. Si bien Cleopatra no ha dejado de encarnar el indiscutido peligro de lo femenino, este rasgo de su personaje tiene ahora que ver con lo que podríamos llamar su naturaleza biológica y social: en lo sucesivo —y ya para

---

y, finalmente, en Antonio. La escena, en el elegante castellano con el que Alonso de Palencia vierte en 1491 el no menos elegante latín de Leonardo Bruni, posee casi resonancias de pasaje librocaballeresco, aunque, en algún detalle, refleja también el rechazo humanista al personaje: «[Cleopatra] aparejóse de dones e de dineros e de atavíos, segund que a señora de grandes cosas pertenecía levar consigo desde reino muy bienaventurado. Con todo, la mayor esperanza que tenía era de sí mesma e de sus hechizos e bebrajes. Et [...] [0] quiso ir navegando con increíble pompa por el río Cydno en navío que tenía [1] la popa de oro [2] e las velas de púrpura, [3] e los remos plateados, [4] que se meneavan con sonido de flauta e de cherimía; e la mesma reina, [5] debaxo de pavellón dorado en que reposava [6] adornada a semejança de Vénere; [7] e mochachos colocados de cada parte, que cada uno dellos semejava a la pintura de Cupidine. [8] Et mochachas muy ataviadas con vestidos de las nereides e de las gracias, que en parte estavan juntas a los governales y en parte entendían en la xarcia. [9] Et las siervas, con maravilloso hábito, echavan perfumes por las riberas del río. [10-11] De todas partes concurrían a ver aquellas tales cosas [14] después que la fama era llegada a todos como Vénere, por aprovechar a Asia, venía *a escarnecer y engañar* a Baco. [12] El mercado público fue desamparado de toda la muchedumbre de la gente derramada por veer aquello; [13] assí que Antonio, sentado en la tribuna, quasi ovo de quedar allí solo» (cursivas mías; texto en Sainz de la Maza 2014:293).

7. Cfr. *Vida de Antonio* (eds. J.P. Sánchez y M. González, XXV, p. 156): «el amor de Cleopatra [...] lo remató definitivamente».

siempre— la reina, reencarnada como Venus «gitana» y dueña de un mundo *oriental* de inigualable lujo cortesano, funcionará como un imán irresistible para la fantasía erótica masculina.<sup>8</sup> Su caracterización estética relega así a un segundo plano sus viejas responsabilidades políticas y morales.

El interés aristocrático y erudito hacia la figura de Cleopatra es también muy visible en la España de finales del siglo XVI y comienzos del XVII. Por eso llama la atención que no se trasvasara entonces al terreno de lo teatral, en un momento, además, en que la recién nacida comedia nueva se abría a todo tipo de historias con gancho. La solitaria *Cleopatra* senequista de Diego López de Castro (1582), nunca impresa, parece haber llegado tarde a un público ya ganado por el dinamismo del teatro gestado en los corrales. Por otra parte, parece como si los espectadores no hubieran estado aún maduros para aceptar plenamente una trama —por espectaculares que fueran su acción y las implicaciones emocionales de esta— protagonizada, al fin y al cabo, por una mujer sin *decorum* político ni sentimental, ni para asimilar sin confusiones la imbricación de los planos público y privado que ofrecía la historia heredada de Plutarco, por más que su reciente reelaboración en clave pasional la acercara, en principio, a los gustos contemporáneos (Jiménez Belmonte 2018:131-134, Sainz de la Maza 2022:225-227).

Un argumento demasiado extravagante y una heroína demasiado provocativa pueden tal vez explicar esta espantada dramática, que no se corregirá hasta el decenio de 1640.<sup>9</sup> Sin embargo, la escena de la barca nos ayuda a matizar significativamente ese vacío —que no desconocimiento— teatral. Porque el lujoso navío, recipiente inigualable para la exhibición de esa belleza femenina de la que la comedia echa mano a todas horas, era un artilugio demasiado llamativo como para no ser

8. Cleopatra es objeto de una representación «which tells us not about femininity, Egyptian or otherwise, but about the Western masculinity that has fantasized her into existence» (Callaghan 1996:53). Esa imantación erótica, aún vigente en el siglo XXI gracias al impulso adquirido en el contexto de la estética orientalista-colonial decimonónica, se hallaba aún, hacia 1600, cargada de ambigüedad, lastrada por la desconfianza con la que se veía habitualmente todo lo femenino, y más si era misterioso y *oriental*.

9. El historiador Luis de Cabrera de Córdoba recomendaba a sus colegas de 1611 que «si ocurriere contar caso de amores, diga con honestidad, y en los hechos mire a ella. Imite a Plutarco [...] y a Salustio [...], que usaron de perífrasi» (cita en Jiménez Belmonte 2011:301); algo, evidentemente, complicado de cara a una traslación escénica mínimamente dinámica de la relación entre Antonio y Cleopatra. Como veremos, esta triunfará en los corrales gracias a la omisión de este tipo de escrúpulos por parte de los autores.

aprovechado, con injertos de otras tradiciones (mitológica, caballeresca, la heráldica y simbólica de los torneos y desfiles de barcas) por dramaturgos como Lope, Villamediana o Tirso de Molina en comedias de muy diferente temática. En ellas, galeras, galeotas u otras naves inspiradas en la de Cleopatra pueblan la imaginación —como ejercicios de écfrasis— y, a veces, la admirada realidad —llegan a navegar en fiestas cortesanas en Lerma o Aranjuez— de espectadores de todo tipo (Sainz de la Maza 2022).

La barca acabará materializándose con su identidad original en los corrales españoles a partir de finales de la década de 1620 y en la de 1640. En ese periodo se estrenan, finalmente, varias comedias que ponen en escena la historia completa de la relación entre Cleopatra y Marco Antonio. Aparte de un par de referencias a algunos textos perdidos,<sup>10</sup> conservamos tres obras, de planteamiento y valor literario muy diverso: *Los tres señores del mundo*, de Luis de Belmonte Bermúdez, impresa en 1653, cuatro años después de la muerte de su autor;<sup>11</sup> la anónima *Gran comedia de Marco Antonio y Cleopatra*, conservada en una suelta de la segunda mitad del siglo XVII que la atribuye a Calderón;<sup>12</sup> y, por último, *Los áspides de Cleopatra*, de Francisco de Rojas Zorrilla, anterior a 1645.<sup>13</sup> A partir de los datos meramente editoriales, es difícil fijar su cronología. Hay coincidencias entre la suelta y Belmonte, quien, a su vez, escribió a veces en colaboración con Rojas Zorrilla. Puede aventurarse, al menos, que el punto de vista radicalmente innovador con respecto a la materia dramática adoptado por este último apunta a un intento competitivo, muy

10. Tales menciones, muy breves, apenas permiten aventurar nada. Como señala Rennert [1908:186], *Los triunfos de Octaviano* aparece en la lista de comedias lopescas incluida en 1604 en *El peregrino en su patria*; por su fecha, y su mismo título, es dudoso que sacara a escena a la Cleopatra ya redimida por la tradición contemporánea europea. Esta sí pudo protagonizar la también perdida *Marco Antonio y Cleopatra*, que en 1627 formaba parte del repertorio del autor Juan de Acacio (véase Jiménez Belmonte 2018:136-137 y nota 11); no contamos, sin embargo, con datos sobre el formato dramático de esta obra.

11. En *Parte tercera de Comedias de los mejores ingenios de España*, Melchor Sánchez, Madrid, 1653 (P).

12. Esta suelta de 16 ff., s.l., s.a., forma parte de una serie de obras pseudo-calderonianas impresa en Sevilla, cuya descripción incluye Vega García-Luengos [1994:63]. Ya en 1682, Vera Tassis la había señalado como tal al incluirla en su lista de «comedias supuestas» de Calderón (Coenen 2009:43). No hay datos que apoyen la sugerencia de Jiménez Belmonte [2018:137, nota 11] de que podría tratarse de la obra representada por Juan de Acacio. También ha sido atribuida, a partir de un error de La Barrera, a Francisco de Leyva Ramírez de Arellano, muerto en 1673.

13. Se publicó ese año en el décimo y antepenúltimo lugar de la *Segunda parte* de sus comedias. Su éxito durante el resto del siglo y en el XVIII (Julio 2012, Marcello 2015) la marcan como un auténtico *blockbuster* dentro de la producción de su autor.

en la línea del autor, de apropiación de un público y de sus aficiones, lo que situaría *Los áspides* en el último lugar de la serie.<sup>14</sup>

A pesar de su escaso número, el valor de estas comedias en términos de historia de la recepción dramática es grande. Porque, con ellas, la moderna personalidad literaria de Cleopatra se trasvasa al ámbito del consumo de masas en un momento en que se hace sentir la demanda de una renovación del teatro comercial por parte de un público que, aun sin haber cambiado su sistema de valores, lo flexibiliza en aras de una irrenunciable sed de espectacularidad.

Las protagonistas histórico-legendarias orientales de la Antigüedad, siempre problemáticas para la definición personal y política de sus antagonistas masculinos, se abren paso en los corrales a partir de *ca.* 1625.<sup>15</sup> La *Cenobia*, o, mejor aún, la conmovedora *Mariamne* de Calderón, contemporánea histórica de Cleopatra, serían buenos ejemplos.<sup>16</sup> A partir de una verdad histórica prendida con alfileres —siempre en segundo plano en las *cleopatras* de los siglos XVI y XVII—, las nuestras viven sobre la escena una peripecia en la que lo amoroso prima sobre cualquier otra consideración. Ni siquiera su fatal —y esperado— desenlace, por anunciado que pueda estar en alguna de ellas desde el principio (Belmonte, *Los tres señores*, ff. 242-243), logra dotar a la mutua pasión de los protagonistas de la elevación heroica necesaria para que ninguna de las tres obras adquiera auténtica fuerza trágica.<sup>17</sup> Estamos ante sendas intrigas de amores cruzados, celos y ri-

14. Es también la propuesta de Jiménez Belmonte [2018:136], donde comenta las coincidencias entre las tres obras. Marcello [2015:273-279] no establece un orden relativo para su composición, comentándolas solo desde el punto de vista de la presentación de la protagonista.

15. Enriquecen así un repertorio previo de protagonistas condenables, de un modo u otro, por interferir en la esfera pública masculina, tomadas casi siempre de las tradiciones bíblica —la Jezabel de Tirso en *La mujer que manda en casa* (1612)— o nacional —la Raquel de *La Judía de Toledo* (*ca.* 1617).

16. Protagonizan, respectivamente, *La gran Cenobia* (1624-1625) y *El mayor monstruo del mundo* (1637, revisada en 1667 como *El mayor monstruo, los celos*). La serie calderoniana culmina con la *Semíramis* de *La hija del aire* (1653), aunque la oscura confluencia de fuerzas sobrenaturales que anima a esta la distancia de las anteriores, más novelescas, y la acerca, para mí, a las protagonistas de las tragedias clásicas francesas.

17. Falta en todas ellas —al contrario de, por ejemplo, su equivalente shakespeariano— un *Fatum* activo al que se sometan las relaciones de poder, públicas o privadas. Los finales de las tres comedias insisten en subrayar su esencia romántica: en la suelta, tras el suicidio de Antonio, Cleopatra se mata a la vista de Octaviano, quien lo achaca a su amor por aquel; en Belmonte, muere enarbolando el áspid fatal, mientras afirma que «el amor nos mata a entrambos»; en Rojas, en fin, la reina, tras la muerte un tanto fortuita de Antonio, se hace morder por un áspid de ecos virgilianos (Izquierdo 1993-1995) recogido de un prado florido y, en su agonía, proclama: «yo muero, y muero de amor».

validad entre personajes de rango elevado, ajustadas a la tipología simplificada que se impone por estas fechas en la comedia nueva. En ellas, además, Antonio, cuya incapacidad de vencerse a sí mismo no se desarrolla como conflicto dramático, resulta teatralmente irrelevante: la obra pertenece a Cleopatra, que es, de principio a fin, el centro y motor de la trama.<sup>18</sup>

Los espectadores de los corrales apreciaban, desde luego, la escena de la barca, que no falta en ninguna de las tres comedias y que aparece siempre en circunstancias ligadas al enamoramiento súbito de los protagonistas. Más allá de su función estrictamente dramática, la escena es también buen ejemplo de otra exigencia nueva del público del momento: la de que el despliegue cultista del lenguaje refuerce, desdoblado en lo estilístico la acción representada, la inmersión sensorial del espectador en un mundo compuesto, todo él, de pasiones intensas, pero planas, y de texturas materiales exóticas, pero en gran medida vacío de cualquier otra significación distinta de la de una fantasía compensatoria con pedigrí histórico.<sup>19</sup>

Si navegamos por las fingidas aguas escénicas de las tres comedias,<sup>20</sup> advertiremos en sus respectivas barcas un aire de familia con la descrita por Alonso del Castillo Solórzano en su miscelánea poético-narrativa de 1627 (impresa en 1639) *Historia de Marco Antonio y Cleopatra, última reina de Egipto*.<sup>21</sup> La imprecisa datación de aquellas no permite asegurar una influencia directa; lo importante, sin embargo, es que, en un mismo arco de fechas, tanto la tradición erudita y cortesana de Castillo como, finalmente, la comercial de los poetas dramáticos participan de

---

18. Profeti [2000], partiendo de la distinción de Pellicer entre comedias amorosas, heroicas y trágicas, estudia esta redefinición del paradigma dramático, más estructural y re-tipificadora que ideológica, que va a darle a lo trágico una nueva oportunidad escénica en el Siglo de Oro. Más allá del final luctuoso —que, con la escena de la barca, concitaba las mayores expectativas del público—, las tres *cleopatras* se aproximan a los modelos compositivos de la comedia palatina, como propone Marcello [2014:24-25, 2015:2, 2017].

19. Calderón es, evidentemente, el maestro indiscutible de ese lenguaje en el teatro, y en sus obras de enredo —tal *La dama duende* (1629)— lo explota como elemento lúdico con gran habilidad; pero, a la vez, sus obras mayores constituyen la excepción al vacío que hemos comentado.

20. Para una breve exposición comparativa de los planteamientos y características de estas, véase Jiménez Belmonte (2018:155-168 para Belmonte y suelta, y 2018:169-178 para Rojas), y la bibliografía allí citada. Me ocuparé aquí únicamente del episodio del Cidno.

21. Cito por el ejemplar de la BNE, R-5559. Castillo inserta previamente un mediocre soneto («La Venus que idolatra Alexandría [...]») que subraya, naturalmente, la doble ostentación de beldad y lujo clave para la triunfal iniciativa de la reina. La descripción de la barca dorada dice tomarla, erróneamente, de Plinio. Véase Sainz de la Maza [2014:296-298] y, sobre la miscelánea de Castillo en su conjunto, Jiménez Belmonte [2011].



un mismo gusto estético, de una misma fascinación por el recargamiento amplificativo de lo sensorial; un barroquismo a la moda que contrasta con la sobria funcionalidad del discurso original de Plutarco. Este es el texto de Castillo, quien se muestra, por cierto, obsesionado por el lujo indumentario:<sup>22</sup>

Cleopatra se adornó para verse con Marco Antonio de las más costosas y bizarras ropas que tenía; *el modo de su vestido diremos adelante*. [0] Embarcose en una *lucida y extraordinaria galera*, [1] la popa de la cual estaba toda dorada; [2] el velamen era carmesí, [a1] las flámulas y gallardetes, costosamente bordados con las armas de Egipto y de varios colores; [a2] los forzados que bogaban iban vestidos de púrpura; [3] los remos eran plateados, y [a3-5] así mismo la proa de la galera con los árboles della, cuerdas y demás jarcias. La *hermosa Cleopatra* venía en la popa [5] debajo de un *costoso pabellón bordado*, [a6] recostada sobre unos cojines de lo mismo, y ella [6] en el hábito que pintan a la diosa Venus.<sup>23</sup> [7] Los pajes *que la servían* estaban en su presencia en traje de cupidillos, como se suelen ver pintados. [8 incompleto + a7] Sus damas, vestidas como ninfas nereidas o gracias, *con vistosas ropas, hechas con mucha costa*. [10 + 9 modificado] *Las que no quiso que entrasen en la galera, por no ocuparla mucha gente*, quedaron en la verde ribera del claro río, dilatando por toda ella olorosos perfumes de quemados aromas, *dando grande recreo con su fragancia, y llenando aquellas márgenes del río y el aire della*. Cuando *los forzados* comenzaron a [4] bogar, era al son de varios instrumentos que les tocaban, como trompetas y chirimías, *estando así mismo estos que los tocaban vestidos lucida y costosamente*. [13 + a8] Estaba Marco Antonio *en la Casa del Consistorio de aquella ciudad*, asentado en su tribunal, *de la manera que suelen estar los emperadores romanos cuando juzgan*. [12] La gente que le acompañaba, que era mucha, [14 modif.] a la fama que corría *de la suntuosa entrada de Cleopatra* acudió a verla, [13] y casi le dejaron solo. (Castillo Solórzano. *Historia de Marco Antonio y Cleopatra*, pp. 47-48)

22. Marco, en la secuencia descriptiva, entre corchetes ([ai]) los elementos añadidos y en cursiva las variaciones descriptivas de los de Plutarco. En su afición por los atavíos lujosos, Castillo coincide con Esquilache, quien, distanciado de las tradiciones clásica y pictórica —que, desde luego, conocía bien por su afición al arte—, cuida puntualmente los atavíos de su *venus* alejandrina en el canto en octavas que le dedica a sus amores con Marco Antonio; véase, por ejemplo, las oct. 13, 25-26 o 100 (Esquilache, *Obras en verso*, pp. 124, 127 y 146, respectivamente).

23. Castillo conserva aquí lo dicho por Plutarco, que, para los lectores de cierta erudición, actualiza su carga erótica al evocar, por ejemplo, las representaciones contemporáneas de la *toilette* de la diosa pintadas por Rubens o Guido Reni, cuyas obras habría podido conocer gracias a la afición por el coleccionismo artístico de parte de la nobleza de la época.

Con Plutarco y, sobre todo, Castillo Solórzano como piedras de toque, analizaremos finalmente la significación de la escena como recurso dramático en nuestras tres comedias. Para ello, aplicaremos tres criterios fundamentales. En primer lugar, estudiaremos la presentación de la barca sobre el tablado del corral y la relación que mantiene con sus fuentes y con sus congéneres no dramáticos. En segundo lugar, nos preguntaremos si su función teatral es meramente efrástica y decorativa, o si, por el contrario, se relaciona de modo relevante con el proceso de enamoramiento de los protagonistas, en el que suelen imbricarse este episodio y el del banquete y la perla disuelta en vinagre, de no menor espectacularidad potencial (Sainz de la Maza 2009). Por último, examinaremos su valor como recurso de captación emocional, para ver si favorece el tradicional rechazo moral —como mujer poderosa, como tentadora— de Cleopatra o si, por el contrario, y en sintonía con los tiempos literarios, refuerza las fantasías compensatorias que, en tantas ocasiones, parecen constituir la clave de la masiva afición teatral de las gentes del siglo XVII.

#### BELMONTE

En *Los tres señores del mundo*, de Luis de Belmonte Bermúdez, la presentación de la barca (jornada II, ff. 253r-254v) conserva los antecedentes clásicos: la orden de que Cleopatra se presente en Cilicia y el consejo de aprovecharse de su belleza, dado en este caso por Tifeo, el gracioso, servidor de Marcio, el embajador de Antonio.<sup>24</sup>

«El modo con que [Cleopatra] viene» (f. 254r) es descrito, como impone la precariedad de recursos escenográficos de los corrales, por otro personaje; Aristeia, su dama de compañía, se convierte en los ojos del espectador y, en este caso, y dado el peculiar cierre trunco del episodio, también en los de Marco Antonio; hace su relación, como pedía Lope, con un romance:<sup>25</sup>

24. TIFEO: «Procura llegar hermosa, / porque el humano artificio / causa deleite a los ojos. / CLEOPATRA: Vamos, pues. ¡Diosa de Cipro, / tu hermosura he menester! / ¡Gracias, caminad conmigo, / porque rindamos a un hombre!» (f. 252r).

25. Indico entre corchetes los motivos presentes en Plutarco y/o Castillo Solórzano (= CS), y, con [ai], los elementos añadidos. Estos, asociados a materiales de lujo y a la modernización de algunas partes de la nave, pueden aparecer, con la misma finalidad, en alguna de las embarcaciones «cleopátricas» estudiadas en mi artículo de 2022.

ARISTEA [14 modif.] En el río plumas tiene  
 la Fama, que yo mal puedo  
 decir la parte menor,  
 porque pide otro orador  
 con más gracia y menos miedo.<sup>26</sup>

Salió de Egipto Cleopatra  
 y marchó su gente en orden  
 hasta ver de Alejandría  
 las espaldas a los montes.  
 Llegó a Sicilia [*sic*], y su guarda,  
 porque lo mandó, volviose,  
 que, como presa la esperas,  
 no quiso venir con hombres.  
 Llegó al Cidno, cuyas playas,  
 ricas de laureles nobles,  
 de bellos canoros cisnes,  
 oyen las últimas voces.

[0] Una barca apercebida  
 tuvo, que el dorado coche  
 del Sol le envidió matices  
 para lucir sus colores.

[1] La popa, blasón de Arabia,  
 le sirvió de cielo entonces,  
 pues, bañada en ascuas de oro,  
 pudiera abrasar Faetontes.

[a0] Del corredor los marfiles  
 eran columnas de un orbe,  
 donde, entre lejos azules,  
 iban compitiendo soles;  
 porque la luz de Cleopatra  
 la del sol fingido esconde,  
 para que pierda el del cielo  
 las vitorias de la noche.

[a1 CS] Los pintados gallardetes,

---

26. La hipérbole se apoya en el énfasis visual; la entusiasta relación de la impresionada Aristeia se minimiza ante lo que pregonan quienes han visto la escena desde la orilla, y por la misma reacción del río que la alberga.

confusas las aguas ponen,  
dudando entre sus espejos  
si eran telas o eran flores.  
**[3]** Los remos de ébanos indios  
contentos las aguas rompen,  
porque entre manos de nieve  
luce la color más pobre.  
**[8 + a2 CS]** Eran doncellas egipcias  
los forzados, tan conformes  
que dieran caza amorosa  
si navegaran los dioses.  
**[4]** De músicos instrumentos  
dos capillas se componen,  
porque respond[a]n<sup>27</sup> a coros  
los pajarillos del bosque;  
pero en dejando las copas  
de los sauces y los robles,  
buscaban silencio y sueño,  
volando con plumas torpes;  
**[9]** porque abrasadas aromas,  
en pardas esferas corren,  
usurpando pajarillos  
sin licencia de la noche.  
**[5 + 2]** Un pabellón carmesí  
de tejidos algodones,  
a quien los nácares puros,  
más que alas, conchas conocen,  
**[6 modif.]** era templo de Cleopatra,  
cuyos pendientes cordones  
iban abreviando telas,  
por ir matando los hombres.  
Poco blasonara Elena  
de ver abrasadas torres,  
si viera en ricas espumas  
urnas de fuego veloces.  
Mas como el suspenso ríó

---

27. respondan : responden P.

[f. 254v]

miró [s]u<sup>28</sup> hermosura, helose,  
 entorpeciendo cristales  
 para ir fabricando montes. /  
 Mas Cleopatra, que temía  
 la dilación, escondiose,  
 porque desatara el río  
 la turbada nieve entonces.

Para Belmonte, la arribada de Cleopatra es un eficaz recurso con el que crear una atmósfera exótica que arrastre sensorialmente al espectador. En este sentido, desde los primeros versos, la barca sirve de decorado para la presentación hiperbólica de la reina a modo de una triunfal *vedette* de revista, arropada por las evoluciones del vistoso grupo de coristas que compone su femenina tripulación. Todo colabora a ello, desde la mitologización del espacio natural, con sus laureles y cisnes, a la competencia arte/naturaleza, resuelta a favor de la primera,<sup>29</sup> o la explotación de contrastes lumínicos, tan cara a la época barroca, que enfrentan el ébano de los remos a las blancas manos que los manejan, o, sobre todo, las «urnas de fuego» de los fanales de la galera con la contigua blancura del río, congelado en su intento de atrapar la belleza de Cleopatra.

Esta última hipérbole de regusto mitológico sirve, por otra parte, para recordarnos que, más allá de su propensión al lucimiento estilístico, el autor sabe igualmente explotar la escena como parte de un juego, no menos barroco, de contrastes a nivel de la estructura dramática: el cambio del final heredado de Plutarco<sup>30</sup> por el desembarco, prematuro y a escondidas, de la reina, propicia un cambio de espacio y tono ligado a una significativa mutación emocional.

Antonio, insensible desde el principio a los encantos y tácticas femeninas, no se había sentido nada impresionado por el espectáculo fluvial descrito por Aristeo ni por las alabanzas de esta y Tifeo a la belleza de Cleopatra. Y se había jactado de ello: «¿importa algo / que sean bellos sus ojos?» (f. 253v); «¿habrá en el mundo mujer, / que a mí me pueda vencer?» (f. 254r). Pero, como es sabido, las leyes del género imponen que el responsable de cualquier actitud de este tipo sea radicalmente

28. su : tu P.

29. En especial, los pájaros se ven desbordados por las cantoras de la barca y el vuelo de los incensarios.

30. Se sustituyen los eslabones [10]-[12] del relato, se omite el [13] y se pasa el [14] al principio.

escarmentado.<sup>31</sup> Belmonte encuadra la inevitable inversión emocional en el espacio íntimo del templo en el que Cleopatra, al retirarse del escenario público del Cidno, reaparece caracterizada como tentadora imagen de culto. Su cómplice Tifeo, cabestro dramático de Antonio, lleva allí a este para que contemple «su imagen, conforme / al divino original, / porque gusta que la adoren / por diosa de Egipto» (f. 254v). Actor y público la descubren al abrirse el cuarto de las apariencias:

ANTONIO       Llega, y las cortinas corre.

TIFEO           Llego, y corro las cortinas.

*Descúbrese a Cleopatra sobre una peña con un arco en la mano*

ANTONIO       ¡El Cielo me valga!     (f. 254v)<sup>32</sup>

Marco Antonio cae, naturalmente, seducido ante la belleza de la que cree estatua de la reina, en especial de sus ojos, «hermosos ardientes soles / que lleváis robada un alma» (f. 254v); sobrecogido, la manda tapar, sin advertir el engaño, regocijadamente compartido, sin embargo, por Tifeo y Cleopatra con el público.<sup>33</sup>

Se cierra así la jornada segunda; al comenzar la tercera, la pareja está ya instalada en Alejandría y muy enamorada, sin que los espectadores hayan asistido ni a su encuentro propiamente dicho ni al banquete con el que, tradicionalmente, sellan su compromiso. Arriesgándose así a defraudar las expectativas del público, Belmonte lo apuesta todo al poder sugestivo del ya mencionado contraste entre espectacularidad e intimidad que crea su calculado encadenamiento de las escenas de la barca y el templo. Su elección me parece, teatralmente, un acierto compositivo,

31. En la situación presentada en escena, ese escarmiento, además, es necesario para que la historia de la pareja siga el curso fijado en su fuente; pero esto no es, paradójicamente, lo fundamental para unas leyes dramáticas que, en algún ejemplo no hispano, llegan a admitir un final feliz que atenta contra la propia esencia de lo narrado.

32. También Aristeia aparece en escena con un arco; la imagen posee connotaciones polivalentes, por las que la reina y sus damas evocan tanto a Diana cazadora como a las amazonas y, por supuesto, a Cupido.

33. Belmonte crea así un nuevo contraste, entre la inicial y vaga evocación de la leyenda de Pigmalión y el subrayado humorístico —de palabra y gestual— de la ingenuidad de Antonio: «ANTONIO Esconde / tan peregrina hermosura, / porque si la ven los dioses, / se habrán de abrasar de celos, / se habrán de morir de amores»; y véase: «TIFEO (*Allégase a la peana*) / Mira que tendremos voces / si te ríes; disimula, / haz cuenta que eres de bronce, / no demos con la maraña / por estos trigos» (f. 254v). Ya Esquilache, en las octavas 35-36 de su canto, comparaba a estrellas los ojos de Cleopatra; Marcello [2015:276-279] señala la importancia, en algún caso «obsesiva», dada a estos —ignorados por la tradición antigua— en las tres comedias.

capaz de transmitir una imagen de Cleopatra algo más matizada que la que nos ofrece el resto de una obra excesiva por más de un concepto.

La escena ha sido considerada como una apelación sensorial directa al espectador dentro de una obra que, mediante la intoxicación emocional de este, busca subrayar negativamente la distancia moral que media entre el espacio político romano —el de los «señores del mundo»— y el egipcio «orientalista», debilitante y castrador (Jiménez Belmonte 2018:155-168; en especial las pp. 159-162). Es cierto que, en esta comedia, Cleopatra tiene un efecto de droga dura sobre Marco Antonio, totalmente alienado por los atractivos y la caprichosa irracionalidad de aquella. Sin embargo, tal y como sucede en nuestro caso, la seducción que emana de la presencia escénica de la reina, reforzada por la pirotecnica cultista del estilo, contrapesa en gran medida el aparente propósito moralizante del autor, en el que, dicho sea de paso, tampoco este parece creer en demasía. La verdad es —y esto valdría para cualquiera de nuestras tres comedias— que narrar la relación entre Marco Antonio y Cleopatra suponía, ya desde Plutarco, arriesgarse a jugar una partida con dados cargados: Antonio es una figura literariamente débil, desdibujada desde el principio por la coherencia y energía que definen al personaje de Cleopatra.

#### LA SUELTA ANÓNIMA

*La gran comedia de Marco Antonio y Cleopatra* incluye la escena de la barca en I, [12]. No trunca el desembarco, pero sí cambia su contexto: Antonio se presenta con su flota ante Alejandría, dispuesto a invadir Egipto, y acampa en un ameno, y totalmente imaginario, paraje.<sup>34</sup> Cleopatra está enamorada ya de él por culpa de un retrato, pero se apresta a defenderse recurriendo, por supuesto, al poder persuasivo de sus galas y su belleza.<sup>35</sup> No falta un embajador, pero en este caso es egipcio: Malandrín, el bufón de la reina, alaba en I, [11] la belleza de esta ante Antonio —que, como el de Belmonte, no se halla bien dispuesto hacia ella, aunque aquí, como

34. Prados floridos, una selva frondosa y montañas (!). Delio, lugarteniente de Antonio, saca una lírica, pero poco profética conclusión: «¡Apacible soledad! / Tales montañas no vi; sin duda viven aquí / el silencio y la verdad» (I, [9]).

35. Cfr. I, [8]: «CLEOPATRA Las armas que conviene / prevenid: con las galas y riqueza, / la pompa y majestad de la belleza [...]».

en Plutarco, en cuanto enemiga de Roma—<sup>36</sup> y le anuncia que su ama «por el cristal d'ese río vendrá a recibirte presto». El río es, desde luego, el Nilo, por el que la reina desciende hasta el campamento romano. Como en Belmonte, su llegada es descrita por un secundario con cierta sensibilidad estética; es Delio, el segundo de Antonio, quien ayuda aquí a los espectadores<sup>37</sup> a superar la precariedad escenográfica del corral de turno dibujando, en una silva prolija llena de pareados, una pieza de joyería de dudoso gusto:

DELIO            [0] Sobre la <plata><sup>38</sup> d'ese manso río  
                       verás <u>n<sup>39</sup> espectáculo admirable,  
                       que ni Roma le vio, ni oyó la Fama:  
                       [1] una galera con la popa de oro  
                       cortando va la espuma;  
                       [2 + a1] las velas son de púrpura y de pluma  
                       de cisne más sonoro;  
                       [a2] coral son las entenas;  
                       [a3] las jarcias son de trenzas de cabellos,  
                       que escurecen [d]el sol los rayos bellos.  
                       [8 modif.] La chusma, de las ninfas más graciosas  
                       que cortaron en Chipre blancas rosas;  
                       [7 modif.] grumetes y proeles  
                       mil cupidillos son con arcos y alas,  
                       coronados de murtas y laureles.  
                       [3 + a4] De plata y de marfil la palamenta  
                       son varios instrumentos  
                       [4 modif.] que, al sacudir remando el agua fría,  
                       resuena con dulcísima armonía.  
                       [a5] El fanal de diamantes  
                       parece que es de estrellas rutilantes;

36. Ya en I [9] había prometido «que si a los cielos se atreven / las pirámides, a mí / no se ha de atrever así / esta soberbia Cleopatra; / [...] / ni la nieve de su cuello / ni el oro de su cabello / perdonará mi rigor. / Volver pienso vencedor, / triunfando, a Italia con ella»; Malandrín advierte ahora que es hombre de humor «melancólico y grave».

37. No a Antonio, sobre cuya colocación sobre el escenario cabría preguntarse para que la escena no resulte absurda en el plano de la realidad representada.

38. plata : planta *S*. Esta está impresa muy descuidadamente.

39. un : con *S*. Puede mantenerse si se enmienda *infra*: ya : va *S*, pero así encaja más en la situación escénica.



[5 + 14 modif. + a6] y en medio de la popa,  
 que una venera de rubí parece,  
 con espanto del Asia y de la Europa,  
 Cleopatra soberana  
 viene venciendo a Venus y a Diana.  
 [10 + 9 + CS] [P]or los amenos márgenes del río,  
 que de varias colores se corona[n],  
 producidas del cándido rocío,<sup>40</sup>  
 innumerables damas  
 queman aromas en cambiantes llamas;  
 en humos olorosos  
 envueltos van los c[é]firos<sup>41</sup> hermosos.  
 [11 + 12] Concorre <a> este espectáculo este día  
 no sólo Alexandría:  
 del humano linaje miro llenas  
 las riberas amenas.  
 Con este fausto, pues, tan sin segundo  
 que no habrá quien le iguale,  
 a recibirte sale  
 la más hermosa reina deste mundo;  
 [4 modif.] la música que suena  
 dice que pisa ya la rubia arena.  
 (*Suena música y sale Cleopatra y Casimira*)

(*La gran comedia de Marco Antonio y Cleopatra*, I, [9])

La trasposición al final del episodio de la música que, en Plutarco, acompaña el acompasado batir de los remos de la nave sirve como recurso para subrayar el momento culminante de la escena, en que, además, la percepción del público pasa de lo «visto» imaginado a lo realmente visto, con la salida al tablado de las dos actrices que representan a Cleopatra y a su dama de compañía. En I, [13] se produce el encuentro y mutuo deslumbramiento de rigor entre ambos protagonistas,

40. [*damas*] *produzidas* [...] *rocío*: las asimila a las perlas, a las que en I, [16] llama «hijas del Sol y el rozío». La ribera de matizado colorido por sus flores está ya en Esquilache, oct. 18.

41. céfiros : zafiros *S*. El texto se haría así eco del de Plutarco, [9]: «sugere[n]tes aromas, que exhalaban de ricos perfumes, se fueron vertiendo por las orillas»; y también Castillo Solórzano: «dilatando por toda ella olorosos perfumes de quemados aromas, dando grande recreo con su fragancia, y llenando aquellas márgenes del río y el aire della».

envuelto en un diálogo de alto voltaje verbal pero tan falto de calidad lírica como los del resto de la obra. Aunque al final de la escena se convidan mutuamente, el banquete se omite<sup>42</sup> para dejar paso al retorno de Antonio —avisado por Octavia, su esposa, de las ambiciones imperiales de su hermano Octaviano— a Roma; la jornada concluye en clave más política que galante,<sup>43</sup> y en esa misma se abre la siguiente.

Desde el punto de vista dramático, la secuencia del desembarco de la reina constituye el clímax de la jornada I. El autor anónimo, a pesar del cambio geográfico que convierte a Antonio en visitante de Cleopatra, se mantiene fiel a la tradición<sup>44</sup> y presenta la barca y a su equipaje como lo que originalmente eran: el instrumento inicial de un proceso de deslumbramiento que desemboca en la absoluta sumisión del romano a los encantos y caprichos de su, hasta entonces, enemiga. Como en Belmonte, una pareja de secundarios contribuye a encauzar la representación en el sentido previsto por la historia dramatizada: también aquí son un romano y un egipcio, que se reparten los roles de consejero cómplice y narrador del desembarco; y de nuevo el gracioso, como aliado de Cleopatra, colabora activamente a la victoria final que esta consigue con su dorada barcaza.<sup>45</sup>

También como en Belmonte, falta el momento —potencialmente humorístico— en que Antonio se ve abandonado en su cátedra de juez, omisión forzada por la tras-

42. «CLEOPATRA Venid, señor, a cenar / a mi bajel. ANTONIO En el mío / vos, Cleopatra, habéis de entrar. / CLEOPATRA Honrad, señor, este río. / ANTONIO Honrad, señora, esta mar. / CLEOPATRA Al huésped, al forastero, regala. / ANTONIO Y el primero, si es discreto, / sirve y agrada. / CLEOPATRA Yo me doy por obligada. / ANTONIO Vencistes; serviros quiero. (*Vanse*)». La perla se menciona de pasada en III, [10], sin más justificación dramática que la decorativa de recordar una anécdota muy difundida por misceláneas y polianteadas.

43. Y, como comentaremos más abajo, de celos; combinación de motores dramáticos que constituye, por cierto —y por desgracia—, la única coincidencia de la suelta con el *Antony and Cleopatra* (1606) de Shakespeare.

44. Las coincidencias con Castillo Solórzano o con Belmonte resultan demasiado genéricas como para que nuestra escena abone los parentescos sugeridos, respectivamente, por González Cañal [2008:280-282] y Jiménez Belmonte [2018:159-162] para el conjunto de la comedia. Tampoco me parecen relevantes las escasas coincidencias existentes con el poema de Esquilache.

45. Malandrín, el bufón de la reina, había insistido ante Antonio en la belleza de esta, al anunciarle en I, [11] que, para defenderse de su rigor, Cleopatra «armó rayos en sus ojos, / vi<br>ó flechas en sus labios. / Armas de verdad previno, / para que tema el Romano / donaire tan soberano, / espíritu tan divino. / Cada diente es una perla, / entre conchas nacaradas. / ANTONIO ¿Es hermosa? MALANDRÍN A bofetadas / se dan los dioses por verla. / A los mortales admira, / Amor sus ojos derrama[n]; / el basilisco la llama[n] / porque mata a cuantos mira». Naturalmente, Antonio cae achicharrado de amor en cuanto ella «pisa ya la rubia arena» (I, [12]).

lación espacial del encuentro al campamento militar instalado en el delta del Nilo,<sup>46</sup> pero ello no impide la culminación de la secuencia según el canon establecido. Ese canon incluía, desde el siglo anterior, la puesta en valor de la reina como enamorada ejemplar, y, en este sentido, el autor la caracteriza de acuerdo con las convenciones del género corralesco que cultiva: así, su Cleopatra es una tópica dama de comedia de enredo, posesiva y celosa, que persigue, disfrazada, a Antonio tras su retorno a Roma con Octavia (I [15], cerrando la jornada), y que, ya desesperada (II, [5]), consigue recuperar a aquel tras enfrentarse cara a cara a su rival (II, [8]).<sup>47</sup>

Un segundo rasgo, también muy de comedia, rebaja un tanto el valor climático de la secuencia barca-enamoramiento dentro de la trama. Porque la Cleopatra de la suelta desembarca ya enamorada hasta el tuétano de Antonio, al que ha descubierto, como a un «nuevo Júpiter» (I, [7]) en uno de los tres retratos —los otros son de los reyes de Partia y Etiopía— que, con ojo crítico de damita matrimoniable, examina con Casimira casi al comienzo de la obra. Como resultado, la emoción asociada a su primer encuentro con Marco Antonio pierde fuerza, desperdiándose el potencial de una escena a la que no le sienta bien la unilateralidad: la sorpresa, el deslumbramiento, han de ser mutuos y, por así decirlo, a estrenar; si no, como aquí, el entusiasmo verbal y, sin duda, gestual desplegado por los personajes degenera en un juego entre frívolo y bobo —Cleopatra es una gata que se relame; Antonio, un papanatas— cuya vaciedad subrayan, además, los malos versos en que se vierte.

En cuanto a la posible captación emocional e ideológica del público, y como ya pasaba en *Los tres señores del mundo*, la escena no influye para nada en la valoración negativa que, en conjunto, la comedia hace pesar sobre Cleopatra y su contradictoria actuación como puntal amoroso del hombre al que, como hechicera gitana, literalmente aoja<sup>48</sup> hasta su destrucción. Está concebida como una simple pieza de luci-

46. Que el *castra* de I, [9], esté instalado en un poco estratégico *locus amoenus* lo convierte en el marco ideal para el enamoramiento de los protagonistas, que, de alguna manera, anticipa.

47. Es este incidente, por supuesto, el que, de acuerdo con la lógica de la comedia nueva, desencadena la decisiva y fatal guerra con Octaviano. La Cleopatra de la suelta no es, desde luego, la dama «garcilasiana casi» que ve Jiménez Belmonte [2018:157]; como comenta Marcello [2015:273], el autor «ha fundido unos cuantos detalles históricos [...] en una comedia de enredo surtida de retratos, cartas, bailes en [sic] máscara, celos y de la comicidad de Malandrín».

48. Véase Marcello [2015:273-276] para esta caracterización contradictoria y para la insistencia en los ojos de la reina como metáfora reiterada de su poder emocional: en I, [13], Antonio los define como luz que «me deja ciego», sin percatarse del doble —y fatal— sentido profético de sus palabras.

miento efrástico y, como tal, resulta poco lucida.<sup>49</sup> La misma torpeza estética del discurso, punteado por imágenes manidas o de escaso gusto y falta del audaz sentido del exceso que, al menos, daba visibilidad a los versos de Belmonte, rebaja igualmente el impacto sensorial, simbólicamente orientalista (Jiménez Belmonte 2018:155-168), que, en teoría, debería de producir la aparición virtual de la barcaza regia.

#### ROJAS ZORRILLA

En *Los áspides de Cleopatra*, Rojas, buscando como siempre sorprender al espectador con invenciones que renueven los afeites de la comedia, arma un espectacular enredo amoroso, desbordante de agitación dramática, que diluye el sustrato heroico-trágico de fondo hasta el punto de alterar, de modo casi herético, la representación de la muerte de ambos amantes.<sup>50</sup>

El episodio de la barca seguía siendo imprescindible, sin duda, para acabar de ilustrar al público sobre los términos de la relación de Cleopatra con Antonio. Rojas lo mantiene, aunque situándolo, como en la suelta, en Alejandría, y pone la descripción de la nave en boca del gracioso Caimán, un desertor romano convertido en bufón de Cleopatra, muy activo en la obra. La escena abre la Jornada II;<sup>51</sup> y, en el contexto de la compleja remodelación estructural planeada por Rojas, resulta doblemente sorprendente. Veamos por qué.

En primer lugar, Antonio no forma parte del auditorio de Caimán, que describe la escena de la barca, en diferido, al atónito grupito formado por Octaviano, su hermana Irene —prometida de Antonio— y Lépido. Un año antes, Octaviano había enviado a Antonio a Egipto para que le consiguiera, por delegación, el amor de la amazónica, intratable Cleopatra.<sup>52</sup> Alarmados por la ausencia de noticias, él y sus

---

49. Podría decirse, incluso, que la presentación de Cleopatra como una síntesis superlativa de Venus y Diana, fundiendo en ella erotismo y castidad, la marca para el espectador como la enamorada perfecta, rebajando —tal vez sin que el propio autor lo advirtiera— toda condena ulterior de los efectos de su sensualidad; el énfasis, en tal sentido, recaería en la debilidad de Antonio, esta sí, muy subrayada en el texto.

50. Para este desenlace, véase *supra* la nota 17.

51. Está en en II, [2], vv. 1277 (1320)-1354. Cotejamos el impreso de la *Segunda parte* de 1645 (*Seg*) con la edición crítica de Marcello (*Mar*) [2017:181-307; la barca, en 236, [238]-239]. Introducimos algún leve cambio en la puntuación.

52. Ya desde el comienzo, la reina se presenta como una *virgo bellatrix*, vencedora de Octaviano

acompañantes se presentan en Alejandría, en cuya playa Caimán les pone al día de lo sucedido en ese tiempo entre la reina egipcia y el triunviro romano. Aprovecha, primero, para espolear, con zumbona reticencia, el interés de sus tres oyentes con una dinámica silva de pareados:

IRENE	¿Llegó Antonio?	
CAIMÁN	Llegó. <sup>53</sup>	
OCTAVIANO	¿Qué ha sucedido?	
CAIMÁN	Lo que siempre: Cleopatra le ha vencido.	
OCTAVIANO	¿Vive Antonio?	
CAIMÁN	Sí, vive.	
OCTAVIANO	Di si es cierto.	
CAIMÁN	No te estuviera mal que hubiera muerto.	1280
OCTAVIANO	¿Qué dices?	
CAIMÁN	Lo que digo.	
OCTAVIANO	¡Muera mil veces yo, viva mi amigo!	
IRENE	¿Murió Cleopatra?	
CAIMÁN	Sí.	
OCTAVIANO	¡Desdicha fuerte!	
CAIMÁN	Pero vive Cleopatra con la muerte.	
OCTAVIANO	¡Qué gloria, qué contento!	
IRENE	¡Oh, pena esquivia!	
CAIMÁN	No te estuviera mal que [fu]era <sup>54</sup> viva.	
OCTAVIANO	Descíframe esta enigma, si eres sabio.	
IRENE	No se yelen tus voces en tu labio.	
LÉPIDO	Di, ¿cómo aquí has llegado?	
	S[á]canos <sup>55</sup> a los dos de este cuidado.	1290
OCTAVIANO	Como leal, refiere cómo vive Cleopatra y cómo muere.	
IRENE	Refiérenos, si es cierto, cómo es Antonio vivo y cómo es muerto. [...]	

(vv. 1277-1294)

y represora brutal de todo sentimiento femenino; resulta, pues, la antagonista perfecta para Antonio, modelo de guerreros victoriosos.

53. Llegó *Mar* : Ya llegó *Seg*

54. fuera *Mar* : estuviera *Seg*.

55. Sácanos *Mar* : Sécanos *Seg*.

Y pasa, acto seguido, al romance para hacer la relación de lo sucedido con la matrimonial y teóricamente infalible guerra imaginada por Octaviano:

CAIMÁN	<p>[...]  Ya dije que Marco Antonio  llegó a Egipto; pero apenas  empañó con nubes de humo  el sol de Cleopatra bella.  Apenas vio su luz pura,  nunca hasta entonces serena,  cuando se quedó más blando  que corregidor que espera,  acabado su trienio,  que le tomen residencia.<sup>56</sup></p>	1310
	<p>Quiso, volviéndose a Roma,  fiar al viento las velas,  y a su constancia fiar  aquel apagado Etna  que va forjando en el alma  minas que tarde revientan.  Pero el ligado velamen<sup>57</sup>  aun no a los vientos entrega,  cuando a detenerle sale  Cleopatra en [0] una galera.</p>	1320
	<p>[CS-a1] Árboles de plata fina,  las [a2] gavias de oro, las [a3 ≈ Esq] cuerdas  —trizas, escotas,<sup>58</sup> bolinas—  de cordones de oro y seda.  La [≈1] popa, ébano y marfil,  y en igual correspondencia,  [a4] del terso cristal de roca  diáfanas vidrieras.  Iba la [CS-a5] chusma adornada  de mil recamadas telas</p>	1330

56. *residencia*: el juicio de residencia, que evaluaba la gestión de todo cargo público al término del ejercicio de sus funciones. Alude aquí Caimán al final de la Jornada I.

57. *ligado velamen*: las velas se habían arriado y atado tras haber fondeado en Alejandría.

58. trizas *Seg*: drizas *corr. Mar* | escotas *Mar* : escoltas *Seg*.

a quien, aunque tarde, supo  
 perficionar la tarea.  
 Los [7 **modif.**] soldados de esta nave  
 cincuenta Cupidos eran,  
 que a corazones de bronce  
 disparaban mil saetas.  
 En la cámara de popa,  
 [8 **modif.**] süavísimas sirenas<sup>59</sup>  
 [Esq-a6] cantaban: «Amor, amor»,  
 que esta era su dulce guerra. 1340  
 Cleopatra, en un [a7] trono de oro,  
 cuyos diamantes pudieran  
 exceder cuantos el Sol  
 purifica y alimenta,  
 esperaba a Marco Antonio.  
 Pasó Marco Antonio a verla,  
 dijo que de agradecido,  
 y yo le dije: «No creas  
 que [h]ay quien, no teniendo amor,  
 sepa agradecer finezas». 1350  
 [a8] Trinaron süaves voces  
 mil amorosas endechas,  
 [4] cuyo compás en las aguas  
 llevaba la palamenta.

(vv. 1301-1354)

Lo que sigue es, directamente, la cena (vv. 1355-1393), servida en mesas flotantes, en la que sucede la escena de la perla. Y, para remate, Caimán se divierte a costa de sus descolocados oyentes —cuyos gestos de asombro, ira y desesperación deleitarían, sin duda, al público, ya conocedor de en qué había parado la conquista por poderes encargada a Antonio— detallándoles el desenfreno erótico con el que «asientan treguas» los dos nuevos amantes, imitados enseguida con entusiasmo por los alejandrinos de toda edad y condición (vv. 1394-1476).<sup>60</sup>

59. *sirena*: aquí, 'nereida', ninfa marina con cola de pez.

60. Las mesas flotantes y la licencia general descritos por Caimán parecen inspiradas, de algún modo, en el relato que hace Tácito —muy traducido en España durante el xvii del célebre banquete organizado para Nerón, en las saturnales del 64 d.C., por uno de sus favoritos, el prefecto pretoriano

El proceso de manipulación y encadenamiento de episodios canónicos de la historia de la protagonista conseguiría, sin duda, sorprender, y hasta entusiasmar, a los espectadores por su atrevida novedad. La imprescindible irrupción de Cleopatra a bordo de su embarcación de fábula cobra, en este contexto, rasgos propios. Por un lado, partes y materiales del navío remiten, unas veces —los Cupidos, las nereidas; la «chusma», etc.—, a Plutarco o Castillo Solórzano,<sup>61</sup> y otras —la arboladura y aparejos, la cámara de popa, etc.—, a las galeras de corte más moderno que, como hijas apenas disimuladas de la regia falúa original, *navegaban* ya a comienzos de siglo por algunas comedias de Lope, Tirso o Villamediana (Sainz de la Maza 2022). Por otra parte, como sucede también con las otras dos comedias, Rojas prescinde parcialmente del final de su fuente<sup>62</sup> para enlazar con el banquete que sella la alianza vitalicia de la pareja. Para facilitar la transición, además, saca de su lugar la casi obligada referencia al unísono acompasamiento de remos y música para que, a ese compás, el público comience a imaginar la aparición de las flotantes mesas del banquete al que antecede.<sup>63</sup>

Por lo dicho, podría creerse que la barca, difusa imagen de la original, funciona como un simple eslabón de la cadena que, pasando por la cena y el convite de la perla, conduce a la apoteosis erótica de Alejandría. Sin embargo, si leemos la escena con la memoria puesta en la jornada anterior, advertimos que Rojas tenía en la cabeza algo más complejo, con interesantes consecuencias para la organización dramática. Porque no hay una, sino dos galeras que remiten a la original, y su contraposición sirve para estructurar la trama.

En un contexto bélico similar al de la suelta, Rojas Zorrilla deconstruye el

---

Tigelino. Acerca del mismo, véase Champlin (2006:186-187 y 211-212, para el influjo de Cicerón sobre el relato de los episodios de lujo y desenfreno que recoge Plutarco).

61. González Cañal [2008:278-282] remonta a Plutarco y Castillo Solórzano el encuentro de Cleopatra y Antonio en *Áspides*; pero Marcello [2015] deja en el aire la filiación con Castillo, por más que haga constar la semejanza en su edición (Marcello 2017:238, nota 1321).

62. Omite tanto el público congregado en la orilla como la referencia a Cleopatra como nueva Venus, así como la soledad de Antonio como juez en su mal calculado tribunal. Es también llamativo que, de las tres comedias, sea la de Rojas la única que no insista en la belleza de la reina; véase, sin embargo, la escena que analizamos a continuación.

63. En Plutarco, tras el desembarco de Cleopatra, ambos se invitan a cenar mutuamente; Antonio cede. La preparación del banquete, espectacular, insiste en la iluminación (27, 1-2). Antonio devuelve la invitación; aunque no supera, por supuesto, a Cleopatra, ambos conversan en el «tono atrevido y socarrón» que a él le gustaba. Para el aprovechamiento de todo ello en las diversas obras que recogen el banquete, véase Sainz de la Maza [2009].



episodio y reparte sus elementos entre dos navíos cuya significación va más allá de lo meramente ornamental. Del segundo ya hemos hablado arriba; el primero aparece en la Jornada I. Se trata de la galera que trae a Marco Antonio a Egipto con el fin de conseguir, a filo de espada, la mano de Cleopatra para Octaviano (vv. 1045-1062). Como corresponde, la nave es *vista* a través de la voz de un secundario; aquí es Lelio, «viejo» y servidor de Cleopatra<sup>64</sup> quien nos la sirve con ritmo de silva de pareados:

	( <i>Tocan</i> )	
CLEO.:	Mas ¿qué sonoro clarín rompe la región del viento?	
LEL.:	Vuelve los ojos a la mar serena; verás su playa de bajeles llena; ducientas <sup>65</sup> y más naves, peces del aire y de la espuma aves,	1050
	con no seguro paso, vienen cortando al mar el azul raso. Un [0] pájaro de pino, en vez de pluma, hace de azul cristal nevada espuma; son sus [2 + a1] flámulas bellas carmesíes, sus [a2] árboles se engastan de rubíes; del ébano que, al sol, la cara empache, la [1 modif.] popa trae relieves de azabache; de bronce, el [a3] espolón que le asegura	1060
CAIM.:	Ya en el mar cristalino [5 modif.] las alas <sup>66</sup> abatió de enfermo lino.	
LEL.:	Ya el áncora a su curso alado enfrena, fiada a la constancia de la arena.	1065

64. Rojas cumple así en *Los áspides* la ley no escrita que, en las tres comedias, hace intervenir a dos secundarios, egipcio y romano, en la gestión del encuentro entre los protagonistas, aunque con una variación: aquí ambos son voces que describen los distintos barcos, eliminándose la caracterización de uno de ellos como consejero auxiliar de Cleopatra.

65. ducientas *Seg* : docientas *Mar*.

66. las alas *Mar* : las *Seg*.

- CLEO.: Ya un hombre en nuestra orilla se ha arrojado;  
¡llega a mis iras, infeliz soldado!
- LEL.: De paz es la bandera que despliega;  
¡llega, infeliz soldado!
- CLEO.: ¡Llega, llega! 1070  
Y pues de tu valor das testimonio,  
di: ¿quién eres, soldado?  
(*Dentr[o]*)
- ANT.: ¡Marco Antonio!
- CLEO.: (Temor de oír su nombre he recibido,<sup>67</sup>  
y esta es la vez primera que he temido.  
Pero es valor este temor primero; 1075  
echar el velo a mi hermosura quiero,  
que pues mi espada el triunfo me asegura,  
no quiero que le venza mi hermosura.)
- LEL.: Llega, romano.
- CLEO.: (¡Toda soy de yelo!)  
(*Échase el velo en la cara, y sale Marco Antonio*)  
(vv. 1045-1354)

La salida de un chapoteante y agresivo Antonio, desde el cuarto de las apariencias o por la puerta lateral, precede a la escena en que ella, para no prevalerse de su belleza, lo recibe velándose; y él, decidido a no dejarse vencer «de enamorado» como Octaviano, evita igualmente mirarla.<sup>68</sup> Cuando, tras varias réplicas a ciegas, y un poco a modo de desafío, Cleopatra se descubre, ambos quedan fulminados por un amor repentino, totalitario,<sup>69</sup> que asfixia sus respectivos intentos de resistencia llevándolos al confuso y desesperado grito de «¡Guerra contra el amor, al arma, guerra!» (v. 1178) con el que cierran, a dúo, la jornada I.<sup>70</sup>

Toda la secuencia posee el mismo ambiguo potencial dramático, a la vez semi-

67. recibido *Seg* : recibido *Mar*.

68. «ANTONIO Él [*i.e.*, Octaviano] se dejó vencer de enamorado; / tus ojos me contó que le rindieron» (vv.1104-1105).

69. «CLEOPATRA ¿Qué hicieras si me vieras? (*Descúbrese, y míranse*) ANTONIO ¡Morir luego! / CLEOPATRA ¡Vete, apártate, joven! Porque al verte / estoy viendo la imagen de mi muerte. / ANTONIO No te apartes, dulcísima homicida, / que en ti miro la imagen de mi vida. / [...]» (vv. 1122-1126).

70. La jornada II empieza también con un desembarco: el ya citado de Octaviano, Irene y Lépido, durante el que se hace igualmente un uso intenso del léxico marinero.

cómico y sensual, que empapa muchas escenas de *Los áspides* y que empaña en gran medida su eficacia trágica, y deja la trama abierta a la posibilidad de prolongar escénicamente la enemistad inicial entre la Cleopatra amazona y mujer varonil inventada por Rojas y su supuestamente insensible soldadote romano. Además, la situación creada con este primer desembarco parecería excluir la posibilidad de insertar más tarde el segundo, y canónico, de la reina, pues, desde Plutarco, este servía para que Cleopatra le sacara partido deliberadamente a su belleza y al exótico lujo del que se rodeaba para seducir a Antonio. Las expectativas de los espectadores —sobre todo, las de aquellos con un cierto nivel cultural—<sup>71</sup> quedaban, así, en suspenso hasta que las aguas volvían a su cauce en la Jornada II de la heterodoxa manera que ya se ha comentado.

El conjunto escénico organizado a partir de la libre doble evocación de la nave original forma, así, una secuencia de notable valor funcional. En efecto, gracias a su original juego especular, Rojas redistribuye, y a la vez aglutina con fuerza en la percepción del espectador, los elementos que forman el episodio de la barca, poniéndolos al servicio de dos objetivos fundamentales para su visión del personaje de Cleopatra: el primero y obligado, la tradicional inversión de la relación jerárquica entre los protagonistas, que el desdoblamiento escénico amplifica y subraya casi hasta el límite del ridículo; el segundo —absolutamente clave en *Los áspides*—, el tránsito de Cleopatra entre los dos roles propios de la comedia nueva con los que Rojas redibuja su perfil dramático: el inicial de amazona y mujer varonil y el de enamorada celosa y apasionada, ambos igualmente castrantes para el protagonista masculino de la obra.<sup>72</sup>

Por último, y una vez más, resulta evidente que, en *Los áspides*, la galera de la reina de Egipto surte sus efectos al margen de toda posible moralización político-sexual que el resto de la obra pueda inspirar en relación con el poder castrador del personaje sobre su contraparte masculina. Una preocupación que, por cierto, no parece haber estado en el centro de los intereses de Rojas, más volcado, al parecer,

---

71. El episodio era «sin duda esperado» (Jiménez Belmonte 2018:174); de hecho, la versión de Rojas estará entre las escenas favoritas de las relaciones deciochescas de sus comedias (González Cañal 2008:282, 2010:3-6).

72. Para Marcello [2014:21-25], la asunción sucesiva de los citados roles, junto con el bastidor de amores cruzados, equívocos y celos sobre un difuso fondo histórico, propio de la comedia palatina, al que se amolda la trama, da a la obra su peculiar carácter tragicómico; es una opinión que comparto, frente a la frecuente percepción de *Los áspides* como tragedia.

en llevar al extremo la encarnación escénica de la pasión absoluta por parte de su protagonista<sup>73</sup> que en cuidar los detalles del drama histórico —muy desdibujado— o del enredo —muy flojo— con los que, en teoría, arma su comedia. Para ese intento, resulta esencial la intoxicación sensorial del auditorio en relación con Cleopatra; y a ello, como hemos visto, contribuye con gran eficacia el modo en que la descripción de ambas barcas —que remiten a un referente literario único— ayuda a trenzar para el espectador los destinos de los protagonistas.

El interés añadido, si acaso, es humorístico y se da en el plano de la representación. Pues cabe preguntarse si la descripción de la nave de la reina y su abordaje final de la de Antonio, no implicaría, al estar puesta en boca del gracioso, algún tipo de subrayado interpretativo —¿con qué gestos y tono de voz?— que, por ejemplo, marcara lo irónico de una situación que invierte las perspectivas iniciales tanto de los «esquivos»<sup>74</sup> Antonio y Cleopatra como de los tres estupefactos romanos ante los que Caimán desgrana su relato, haciéndolo transitar, con alarde cultista, desde la exhibición material del lujo de la barca hasta la zumba, un tanto grosera y cómplice con el público, con que describe el abandono erótico de la pareja y el carnalesco contagio que, en ese mismo terreno, se extiende a Alejandría.

Con su barca de *Los áspides*, Rojas lleva al límite tanto la acumulación de efectos sensoriales como la distorsión sorpresiva del episodio original, tal como, más o menos adornado, se había transmitido desde Plutarco a Castillo Solórzano o Esquilache. No es de extrañar su éxito sobre las tablas hasta finales del siglo XVIII (Julio 2012).

Pero lo cierto es que el teatro del Siglo de Oro español desaprovecha las posibilidades dramáticas de la escena. En primer lugar, por la pobreza de los recursos escenográficos de los corrales. En su aspecto meramente espectacular y decorativo, la barca podría haber lucido, representada al detalle, en alguna obra palaciega sobre Marco Antonio y Cleopatra. Rojas, que trabajó para la corte, no parece haber conside-

---

73. Cleopatra encabeza, con todos los honores, la nómina de damas —trágicas o cómicas, da lo mismo— pasionalmente descontroladas de Rojas Zorrilla, a quienes anima una fuerza erótica que bebe de la explotación de lo sensorial mediante la palabra y la acción escénicas. Han insistido en este rasgo de los personajes femeninos del autor MacCurdy [1979], Matas [2008a, 2008b] y, para *Los áspides*, González Cañal [2008:287].

74. Así los califica Marcello en su edición [2017:165-166], al encuadrarlos en el repertorio de tipos dramáticos propios de la comedia coetánea.

rado la posibilidad de presentarla como «pieza de aparato, pródiga en tramoyas y juegos escenográficos» (Pedraza 2007:409). *Los áspides* llegó a representarse en el Buen Retiro en alguna ocasión, por lo que esas posibilidades habrían podido materializarse en una nave como las que, inspiradas en la de Cleopatra, habían amenizado las fiestas dramáticas palaciegas de nobles y reyes a comienzos de siglo.

Pero además, en nuestras tres comedias, el empleo exclusivo de la barca dorada como mero estímulo sensorial para el espectador y marco preparatorio del encuentro galante de los protagonistas, sin más valor estructural que el del intento de deslumbrar a Antonio y al espectador, da cuenta de cómo una historia con una enorme complejidad dramática latente podía resultar fagocitada por las limitadas convenciones del teatro español contemporáneo. Cleopatra y su cándido romano se merecían algo más que tres simples comedias de enredo, amor y celos.

#### POR FIN, UNA CLEOPATRA PARA EL RECUERDO

Si la consagración literaria de Cleopatra en las tablas hispanas no pasó de una discreta medianía literaria, casi podría decirse lo mismo del nutrido conjunto de obras escritas sobre la reina a lo largo de los siglos XVI y XVII en todo Occidente. Casi, porque en esa deriva hacia la banalidad se cruzó Shakespeare, en cuyo *Antony and Cleopatra* (1606) conviene que nos detengamos brevemente para examinar el modo, calculado y genial en que presenta el episodio de la barca.

Shakespeare escribió la obra en un momento en que la memoria colectiva británica, un tanto saturada de las excentricidades del primer Estuardo, recordaba con nostalgia el reinado de Elizabeth I.<sup>75</sup> Por su tema, *Antony and Cleopatra* es encuadrable entre sus *Roman plays* (como *Julius Caesar*), pero, por su desarrollo, se puede considerar más bien como un *problem play*; en ella, en efecto (como en *Troilus and Cressida*),<sup>76</sup> se plantea de un modo trágico la difícil re-

75. Véase Shapiro [2016:227-230] para el cambio de contexto político-social que hizo posible dar continuidad dramática, al cabo de siete años, a la trama histórica que dejaba abierta el final de *Julius Caesar* (1599); igualmente, Arshad [2021:184-185].

76. Jardine [1983:114] cree que en ambas obras «the dominion of women is political, not folkloric [as in *The taming of the shrew* or *Much ado about nothing*]; disruptive of public order, not domestic harmony. Women command [...] an inversion readily translated into female sexual predatori-

lación entre los intereses del poder político y el amor pasional, desplegándola a través de un argumento que no llega a articularse sobre una acción propiamente dicha; pues la clave es aquí el diálogo dramático y su efecto sobre las razones, emociones y decisiones de los personajes, mientras que los sucesos —excepto las muertes de los protagonistas, que culminan procesos trágicos de índole muy diferente—<sup>77</sup> ocurren fuera de escena. Shakespeare se aplica, en ese marco estructural, a la reivindicación de sus protagonistas, aún poco apreciados en Inglaterra, y, en especial, a la construcción, no panegírica sino comprensiva de su humanidad y llena de matices contradictorios, de Cleopatra —ante todo, mujer enamorada, mas no por ello menos consciente de lo indeleble de su condición regia—, creando el que quizás sea el personaje femenino más complejo de toda su producción.<sup>78</sup> Leído al trasluz, *Antony and Cleopatra* reescribe, desde la madurez, *Romeo and Juliet* (1597), de la que, más allá de la diferencia de edad y experiencia y de la mayor profundidad psicológica de sus protagonistas, conserva, con idéntica simbiosis de lo lírico y lo trágico, la voluntad de proclamar la victoria sobre la muerte de unos amantes a los que no el *Fatum*, sino los engranajes del sistema social y político que los encuadra privan de la posibilidad de vivir plenamente los sentimientos que, de modo casi exclusivo, los constituyen como personajes dramáticos.<sup>79</sup>

---

ness». No tiene en cuenta, sin embargo, dos diferencias importantes: también en *Antony and Cleopatra* se quiebra el orden doméstico, como prueban las reacciones de la reina cuando Marco Antonio desposa en Roma a Octavia; y la ausencia de sentimientos de Cressida con respecto a Troilo contrasta con el alienante y alienado amor de Cleopatra por Antonio.

77. El de Antonio, un caso clásico de ascenso y caída del poderoso cegado por sus pasiones; el de Cleopatra —más intenso emocional y dramáticamente— es, en cambio, un proceso más propio —aunque en ambiente palatino— de «*domestic tragedy*», donde el amor es víctima de una concatenación fatal de errores personales y circunstancias políticas (Mills 1964:1-5 y 32-39). Para McKeith y Adams [1984:1-2 y 6-7], la obra es una tragedia de sucesos corrientes, provocada por la ansiedad de Cleopatra y su temor de perder a Antonio.

78. Coincido con McKeith y Adams [1984:4]. Shapiro [2016:233] señala que hacia 1599 las simpatías de los ingleses caían más del lado de Octavia, encarnación pasiva de las virtudes romanas amenazadas por la subversiva libertad de Cleopatra. Esta andaba ya *tramitando* su redención literaria a través de la lectura senequista de su suicidio; sin embargo, será Shakespeare quien la rescate en su integridad, dotándola de una riqueza humana que la convierte en un verdadero *tour de force* para cualquier actriz que la encarne en el escenario.

79. Ridley [1954:xliiii] alude de pasada en su edición al parentesco con *Romeo and Juliet* como «tragedia de amor», en contraste con las cuatro grandes tragedias de comienzos del XVII, para insistir luego en «the cutting and balanced of Shakespeare's delineation of Cleopatra» [1954:xliv] y su peso decisivo en el desarrollo de la trama.

El referente casi único de la obra es, por supuesto, Plutarco, cuyas *Lives of noble Grecians and Romanes* habían sido traducidas por sir Thomas North en 1579. La *Life of Antony* presenta así la escena de la barca.<sup>80</sup>

[...] she disdained to set forward otherwise, but to take [0] her barge in the river of Cydnus, [1] the poop whereof was of gold, [2] the sails of purple, and [3] the oars of silver, [4] which kept stroke in rowing after the sound of the music of flutes, hautboys, citherns, viols, and such other instruments as they played upon in the barge. And now for the person of herself: she was laid under [5] a pavilion of cloth of gold of tissue, [6] apparelled and attired like the goddess Venus commonly drawn in picture: and hard by her, on either hand of her, [7] pretty fair boys apparelled as painters do set forth god Cupid, with little fans in their hands, with the which they fanned wind upon her. [8] Her Ladies and gentlewomen also, the fairest of them were apparelled like the nymphs Nereides (which are the mermaids of the waters) and like the Graces, some steering the helm, others tending the tackle and ropes of the barge, out of the which there came [9] a wonderful passing sweet savour of perfumes, that perfumed the wharf's side, [10-11] pestered with innumerable multitudes of people. Some of them followed the barge tall amongst the river's side: others also ran out of the city to see her coming in. So that in th' end, [12] there ran such multitudes of people one after another to see her, that [13] Antonius was left post alone in the market place in his Imperial seat to give audience: and there went [14] a rumour in the people's mouths, that the goddess Venus was come to play with the god Bacchus, for the general good of all Asia. (Plutarco, *Life of Antony*, s.p.)<sup>81</sup>

Como es natural, dadas las condiciones escenográficas de las *playhouses* inglesas de 1600, la escena no se representaba; una vez más, se narraba, y de nuevo en diferido. Pero el autor la utiliza de un modo magistral por su función

80. North tradujo la versión francesa de Jacques Amyot de 1559; del griego la traducirá John Dryden, cuyo *All for love* (1678) reescribe, al modo sentimental y contenido de la Restauración, el drama de 1606 (en él, es Antonio quien describe la barca). Para la tradición dramática inglesa sobre Cleopatra, antes y después de Shakespeare, véase la introducción de Case a la edición de Ridley [1954:xxxv-xxxix]. Como señala Barret [2016:200-204], el propio Shakespeare vuelve a la barca y al Cidno hacia 1610, al describir en *Cymbeline* II, iv, vv. 58-64 el rico tapiz que, en la cámara de Imogen, reproduce «the story [of] / Proud Cleopatra, when she met her Roman, / and Cydnus swelled above the banks [...]»; lo cita y comenta Barret [2016:200-204].

81. En línea, <<https://oll.libertyfund.org/title/north-shakespeare-s-plutarch-vol-2>>. Consulta del 10 de junio de 2023.

dramática, convirtiéndola en la clave estructural que fija definitivamente, en la percepción del público, la figura de Cleopatra. Esta, desde el mismo comienzo del Acto I, parece desmentir su fama. La obra empieza *in medias res*, cuando, instalados ambos amantes en la frívola molicie alejandrina, Antonio ha de volver a Roma al agravarse las tensiones políticas en Italia. La frustración de Cleopatra, que se despliega en actitudes y palabras que la retratan como una posesiva, caprichosa y aun voluble enamorada, incapaz, en último término, de retener a Antonio, deja en el espectador la impresión de estar ante un personaje marcado por una nota de inseguridad pasional que contradice, en principio, la imagen consagrada hasta entonces por la literatura. El Acto I deja claramente abierta una brecha entre ambos, y a Cleopatra en una posición de debilidad que, a la vez que la niega, la humaniza, espoleando las expectativas del público corriente, desconocedor de cualquier otra información previa a este momento.

En el Acto II, ii, ya en Roma, el compromiso de Antonio con Octavia, hermana de Octaviano y prenda de la renovada amistad entre ambos, parece asegurar lo duradero de la ruptura con Cleopatra. En este momento, sin embargo, Shakespeare, guiado por su infalible olfato dramático, introduce el episodio de la barca y, con él, invierte el desarrollo de la trama.

Mientras los triunviros se reparten el mundo, Enobarbo, fiel lugarteniente de Antonio, cuenta a Agripa y a Mecenas, compañeros de Octaviano, su vida en Egipto. Narrador objetivo, y muy crítico con Antonio por su dependencia de Cleopatra, no puede sino reconocer plenamente la sensual magnificencia de esta; así, a la vez que sus oyentes, también los espectadores se empapan del atractivo de la reina, cuya magia produce —literalmente— «a gap in nature» (II, ii, v. 228)—. Shakespeare sigue fielmente a North, pero dotándolo de un extraordinario fulgor verbal e integrándolo en un diálogo que refuerza los efectos del mismo:

MAECENAS: Welcome from Egypt, sir.  
 ENOBARBUS: Half the heart of Cæsar, worthy  
 Mecænas! My honorable friend, Agrippa !  
 AGRIPPA: Good Enobarbus!  
 [...]



- MAECENAS: She's a most triumphant lady, if report be square to her.
- ENOBARBUS: When she first met Mark Antony, she pursed up his heart,  
upon the river of Cydnus.
- AGRIPPA: There she appeared indeed, or my reporter devised well for her.
- ENOBARBUS: I will tell you. 200  
The barge she sat in, like a burnished throne,  
Burned on the water: the poop was beaten gold;  
Purple the sails, and so perfumed that  
The winds were lovesick 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 beggared all description: she did lie  
In her pavilion —cloth-of-gold of tissue—  
O'er-picturing that Venus where we see 210  
The fancy outwork nature. On each side her  
Stood pretty dimpled boys, like smiling Cupids,  
With divers-colored fans, whose wind did seem  
To glow the delicate cheeks which they did cool,  
And what they undid did.
- AGRIPPA: O, rare for Antony!
- ENOBARBUS: Her gentlewomen, like the Nereides,  
So many mermaids, tended her i' the eyes,  
And made their bends adornings. At the helm  
A seeming mermaid steers. The silken tackle  
Swell with the touches of those flower-soft hands, 220  
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,  
Enthroned i' the market-place, did sit alone,  
Whistling to the air; which, but for vacancy,  
Had gone to gaze on Cleopatra too,  
And made a gap in nature.<sup>82</sup>

(ed. Instituto Shakespeare de Valencia, pp. 250-257)

82. Sigo, con mínimas variaciones, la edición del Instituto Shakespeare de Valencia (pp. pares, texto original; comp. en pp. impares. trad. castellana de J. Talens).

Enobarbo detesta a la reina, pero en su descripción no deja de reconocer «her charms». Lo más significativo —y muestra de la sabiduría con la que Shakespeare maneja su capital lingüístico— es el modo en que el *ornatus* añadido a Plutarco sirve para reflejar el progresivo entusiasmo de Enobarbo; de hecho, en la conversación que sigue —donde, entre bromas procaces, comentan la cena en que Antonio se rinde a Cleopatra— acaba declarando que, hiciera esta lo que hiciera, «she did make defect perfection» (II, ii, v. 241). Su conclusión, además, quiebra el rumbo, en apariencia, firme, de la peripecia para devolver proféticamente la trama a su cauce conocido:

MAECENAS      Now Antony must leave her utterly.  
 ENOBARBUS    Never; he will not.  
                   Age cannot wither her, nor custom stale  
                   Her infinite variety. Other women cloy  
                   The appetites they feed, but she makes hungry  
                   Where most she satisfies; for vilest things  
                   Become themselves in her, that the holy priests  
                   Bless her when she is riggish.<sup>83</sup>

(ed. Instituto Shakespeare de Valencia, pp. 258-261)

Y, aunque Mecenas y Agripa no acaban de creerlo y confían en la fuerza de las virtudes romanas de Octavia —«beauty, wisdom, modesty» (II, ii, v. 251)—, ya en II, iii, vv. 38 vemos a Antonio decidirse: «I will to Egypt », esto es, a Egipto y —son lo mismo— a su reina. Cleopatra desaparecerá de la acción desde II, v, en que recibe la noticia —que el público ya conoce— de la boda romana de Antonio, hasta III, vii, ya en vísperas de Actium;<sup>84</sup> pero la intensidad de la escena de la barca deja firmemente anclada en la imaginación del espectador su compleja personalidad dramática, que aglutina y desborda todas las posibilidades artísticamente ensayadas hasta el momento.

Shakespeare va todavía un paso más allá. Como hará Rojas años más tarde,

83. La escena puede verse al comienzo de <[https://www.youtube.com/watch?v=KOpfuYGd\\_zU](https://www.youtube.com/watch?v=KOpfuYGd_zU)> (II, ii-v). Extraído de una producción televisiva de 1983.

84. Reaparece brevemente en III, iii, que prolonga humorísticamente la tensa II, v, pero que carece de valor para el progreso de la peripecia.

también él desdobra la barca dorada, pero al final de la obra y en forma de recuerdo que, trayendo ante los ojos de su público el que fue el gran triunfo *in vita* de la reina, lo convierte, en la hora amarga de su derrota, en su definitivo triunfo *in morte*: ni perderá a Antonio, a cuyo encuentro va con su suicidio, ni Octaviano podrá cumplir ya su voluntad de exhibirla como cautiva a su regreso a Roma. Como entonces, encara la amenaza de un adversario político superior, emblema de lo romano y masculino; como entonces, lo vence y hace que la balanza dramática se incline del lado de la pasión.<sup>85</sup> Así lo proclama ella misma, reviviendo aquel día en su barca del Cidno, mientras el veneno del áspid le franquea el umbral de su propia leyenda:

CLEOPATRA    Why, that's the way  
                   To fool their preparation, and to conquer  
                   Their most absurd intents.  
                   *Enter Charmian.*

Now, Charmian!

                  Show me, my women, like a queen: go fetch  
                   My best attires. I am again for Cydnus,  
                   To meet Mark Antony. Sirrah Iras, go  
                   —Now, noble Charmian, we'll dispatch indeed—  
                   And, when thou hast done this chare, I'll give thee leave  
                   To play till doomsday. Bring our crown and all.                   230  
                   [...]  
                   *Enter IRAS with a robe, crown, &c.*

CLEOPATRA    Give me my robe, put on my crown; I have  
                   Immortal longings in me: now no more  
                   The juice of Egypt's grape shall moist this lip:  
                   Yare, yare, good Iras; quick. Methinks I hear  
                   Antony call; I see him rouse himself                                   280  
                   To praise my noble act; I hear him mock

85. La barca dorada es, además, la pieza —escénicamente invisible— que hace visible la disposición paralelística de la trama: Intromisión de Roma → separación forzosa, política (Antonio se va) — Recuerdo de la BARCA (II, ii) que revela el verdadero poder de Cleopatra → re-unión *in vita*, la pasión se impone a la política (decide él) // Intromisión de Roma → separación forzosa (suicidio de Antonio) — Recuerdo de la BARCA (V, ii) que actualiza su significación → re-unión *in morte* (decide ella). La convergencia resultante de esta disposición textual convierte la tragedia —sin traicionar a Plutarco— en un irrefutable *Triumphus Amoris*.

The luck of Cæsar, which the gods give men  
To excuse their after wrath. Husband, I come.  
Now to that name my courage prove my title!<sup>86</sup>

(ed. Instituto Shakespeare de Valencia, pp. 632-633 y 640-641)

---

86. La evocación del encuentro del Cidno en estas circunstancias la había ensayado ya Samuel Daniel, pero Shakespeare prescinde del forzado recurso senequista de poner la descripción de la muerte de la reina en boca de un tercero para representarla, en actos y palabras, sobre el escenario. La mención del Cidno adquiere, así, profundidad, y colabora en el difícil propósito del autor de lograr la síntesis de la que, «weaving a Cleopatra of exalted passion into the portrait given by Plutarch» (Norman 1958:18), derivan la complejidad de su carácter dramático y la dificultad de plasmarlo en escena; algo que no existe en Daniel, que hace de Cleopatra una madre angustiada y consciente de sus faltas. Sobre la relación entre Daniel y Shakespeare, véase Norman [1958], Arshad [2019:69-103] y la edición de Bowles [2020:I, 141- 215].

## BIBLIOGRAFÍA

- ARSHAD, Yasmin, *Imagining Cleopatra: Performing Gender and Power in Early Modern England*, The Arden Shakespeare, Londres, 2019.
- BARRET, J. K., *Untold Futures. Time and Literary Culture in Renaissance England*, Cornell University Press, Ithaca, 2016.
- BELMONTE BERMÚDEZ, Luis de, *Los tres señores del mundo*, en *Parte tercera de Comedias de los mejores ingenios de España*, Melchor Sánchez, Madrid, 1653, ff. 242r-261r.
- BORJA Y ARAGÓN, Francisco de, Príncipe de Esquilache, *Obras en verso de Don Francisco de Borja, Príncipe de Esquilache [...]. Edición postrera, revista y muy añadida*, Emprenta Plantiniana de Balthasar Moreto, Amberes, 1663.
- CALLAGHAN, Dympna, «Representing Cleopatra in the Post-Colonial Moment», en *Antony and Cleopatra*, ed. N. Wood, Open University Press, Buckingham, 1996, pp. 40-65.
- CASTILLO SOLÓRZANO, Alonso del, *Historia de Marco Antonio y Cleopatra, última reina de Egipto*, Pedro Vergés, Zaragoza, 1635.
- CHAMPLIN, Edward, *Nerón*, Turner-FCE, Madrid- México, 2006.
- COENEN, Erik, «En los entresijos de una lista de comedias de Calderón», *Revista de Filología Española*, LXXXIX (2009), pp. 29-56.
- DANIEL, Samuel = BOWLES, Doroty Heather, *An edition of 'The Tragedie of Cleopatra' by Samuel Daniel*, tesis doctoral, University of Sheffield, Sheffield, 2020, en línea, <<https://etheses.whiterose.ac.uk/28438/>>. Consulta del 13 de junio de 2023.
- ESQUILACHE: Véase BORJA [Y ARAGÓN], Francisco de, Príncipe de Esquilache.
- GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael, «Cleopatra, una figura femenina en el teatro de Rojas», en *Rojas Zorrilla en su IV centenario. Congreso internacional (Toledo, 4-7 de octubre 2007)*, eds. F.B. Pedraza et al., Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2008, pp. 269-291.
- GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael, «Las relaciones de comedias de Rojas Zorrilla», en *Cuatro triunfos áureos y otros dramaturgos del Siglo de Oro*, eds. A. González et al., El Colegio de México-Universidad Autónoma Metropolitana-AITENSO, México D.F., 2010, pp. 15-40.
- La gran comedia de Marco Antonio y Cleopatra*, s. l., s. a., suelta. BNE, T-20133.
- HOMERO, *La Iliada*, ed. y trad. D. Ruiz Bueno, Hernando, Madrid, 1956.

- IZQUIERDO, José Antonio, «*Latet anguis in herba* (Virg., BUC. 3, 93) vehículo para la expresión del desengaño barroco», *Helmantica*, XLIV (1993-1995), pp. 257-266.
- JARDINE, Lisa, *Still Harping on Daughters. Women and Drama in the Age of Shakespeare*, Harvester Wheatsheaf, Nueva York, 1983<sup>2</sup>.
- JIMÉNEZ BELMONTE, «De Cleopatra y mecenazgos: la *Historia de Marco Antonio y Cleopatra* de Alonso de Castillo Solórzano (Zaragoza, 1639)», en *Compostella aurea: actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro*, Universidad de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 2011, pp. 315-322.
- JIMÉNEZ BELMONTE, Javier, *Estetizar el exceso. Cleopatra en la cultura hispánica medieval y del Siglo de Oro*, Tamesis, Woodbridge, 2018.
- JULIO, M. Teresa, «Ilustrados y cómicos frente a frente: *Los áspides de Cleopatra* en los escenarios», *Teatro de palabras. Revista sobre teatro áureo*, VI (2012), pp. 17-30, en línea, <<http://collections.banq.qc.ca/ark:/52327/bs2103714>>. Consulta del 15 de marzo de 2021.
- MARCELLO, Elena E., «“Non voglio amar, o voglio amar per sempre”. Cleopatra nel teatro barocco europeo», en *Al lume di una luna latitante. Voci dissonanti di donne a teatro*, ed. M. Martín Cortijo, Aracne, Roma, 2014, pp. 15-45.
- MARCELLO, Elena E., «Pervivencia de una figura histórica: *Los áspides de Cleopatra* de Francisco de Rojas Zorrilla», en *Tiempo e historia en el teatro del Siglo de Oro*, eds. I. Rouane Soupault y P. Meunier, Presses Universitaires de Provence, Aix-en-Provence, 2015, pp. 490-497.
- MARCELLO, Elena E. [2017]: Véase ROJAS ZORRILLA, Francisco de, *Los áspides de Cleopatra*.
- MATAS CABALLERO, Juan, «Erotismo en el teatro de Rojas Zorrilla. I: La risa erótica», *Lectura y signo*, III (2008a), pp. 271-308.
- MATAS CABALLERO, Juan, «Erotismo en el teatro de Rojas Zorrilla. II: Desnudo y violencia», en *Rojas Zorrilla en su IV centenario. Congreso internacional (Toledo, 4-7 de octubre 2007)*, eds. F.B. Pedraza et al., Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2008b, pp. 327-359.
- MACCURDY, Raymond, «Women and Sexual Love in the Plays of Rojas Zorrilla: Tradition and Innovation», *Hispania*, LXII (1979), pp. 255-265.
- MILLS, Laurens J., *The Tragedies of Shakespeare's Antony and Cleopatra*, Indiana University Press, Bloomington, 1964.

- NORMAN, Arthur M.Z., «Daniel's *The Tragedie of Cleopatra and Antony and Cleopatra*», *Shakespeare Quarterly*, IX (1958), pp. 11-18.
- PEDRAZA, Felipe B., «Un teatro para los oídos: *Los áspides de Cleopatra*», en *Estudios sobre Rojas Zorrilla*, ed. F.B. Pedraza, Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2007, pp. 201-218.
- PLUTARCO: PLUTARCH, *Life of Antony*, trad. Sir T. North, 1579, en línea, <<https://oll.libertyfund.org/title/north-shakespeare-s-plutarch-vol-2>>. Consulta del 4 de noviembre de 2021.
- PLUTARCO, *Vidas paralelas*, VII: *Demetrio-Antonio, Dión-Bruto, Arato-Artajerjes, Galba-Otón*, eds. J.P. Sánchez y M. González, Gredos, Madrid, 2009, pp. 156-162.
- PROFETI, M. Grazia, «De la tragedia a la comedia heroica y viceversa», en *Theatralia. III Congreso internacional de teoría del teatro. Tragedia, comedia y canon (16-17 de marzo del 2000)*, ed. J.G. Maestro, Universidade de Vigo, Vigo, 2000, pp. 99-122.
- RENNERT, Hugo A., «*Marco Antonio y Cleopatra. A Tragedy by Diego López de Castro*», *Revue Hispanique*, XIX (1908), pp. 184-186.
- ROJAS ZORRILLA, Francisco de, *Los áspides de Cleopatra*, ed. E.E. Marcello, en *Obras completas, VI. Segunda parte de comedias [1645]*, coord. M. Rodríguez Cáceres, Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2017, pp. 157-307.
- SAINZ DE LA MAZA, Carlos, «El banquete de Cleopatra, I: Los textos y sus antecedentes», en *Literatura, política y fiesta en el Madrid de los Siglos de Oro*, eds. E. Borrego y C. Buezo, Visor, Madrid, 2009, pp. 421-451.
- SAINZ DE LA MAZA, Carlos, «La falúa dorada de Cleopatra, de Plutarco a Esquilache», en «*Hilaré tu memoria entre las gentes*». *Estudios de literatura áurea en homenaje a Antonio Carreira*, eds. A. Bègue y A. Pérez Lasheras, Universidad de Zaragoza-Université de Poitiers, Zaragoza-Poitiers, 2014, vol. II, pp. 291-308.
- SAINZ DE LA MAZA, Carlos, «La falúa dorada de Cleopatra, II: una presencia al trasluz en el teatro de Lope y sus contemporáneos», en *De la vida a la fantasía: literatura de los Siglos de Oro*, ed. E. Di Pinto, Visor, Madrid, 2022, pp. 215-242.
- SHAPIRO, James, *El año de Lear. Shakespeare en 1606*, Cátedra, Madrid, 2016.
- SHAKESPEARE, William, *Antonio y Cleopatra*, ed. bilingüe del Instituto Shakespeare de Valencia, eds. J. Tronch y G. Torres, trad. J. Talens, Cátedra, Madrid, 2001.
- SHAKESPEARE, William, *Antony and Cleopatra*, ed. M.R. Ridley, intr. R.H. Case [1906] y M.R. Ridley, Methuen, Londres, 1954.

- SHAKESPEARE, William, *Antony and Cleopatra*, eds. J. McKeith y R. Adams, Macmillan, Londres, 1984.
- VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán, «Treinta comedias desconocidas de Ruiz de Alarcón, Mira de Amescua, Vélez de Guevara, Rojas Zorrilla y otros de los mejores ingenios de España», *Criticón*, LXII (1994), pp. 57-78.
- ZÚÑIGA LACRUZ, ANA, *Mujer y poder en el teatro español del Siglo de Oro: la figura de la reina*, Reichenberger, Kassel, 2015, 2 vols.