

La gitana oriental: Cleopatra en el Teatro español del Siglo de Oro

The oriental gypsy woman: Cleopatra in the Spanish Golden Age Theatre

Beatriz Jiménez Meroño

Centro Superior de Estudios de Oriente Próximo y Egipto, Universidad Autónoma de Madrid

[El presente artículo pretende ser un estudio preliminar del papel que la reina ptolemaica Cleopatra VII tuvo en el teatro del Siglo de Oro español, analizando las principales obras, temas y tópicos recurrentes. Se realizará una contextualización sobre el conocimiento que la España moderna tenía sobre el Egipto antiguo, un estudio de las fuentes de las que se nutrieron los historiadores y escritores y el análisis de cinco obras teatrales que presentan distintos enfoques sobre la reina. Esto permite observar una serie de tendencias sobre la monarca que se encuadran dentro de un panorama teatral europeo en el que Cleopatra es la protagonista de varias obras. Asimismo, las distintas caracterizaciones teatrales de ella permiten prever la conformación y posterior desarrollo del Orientalismo.]

Palabras clave: Teatro español del Siglo de Oro; Cleopatra VII; Egipto antiguo; Orientalismo; Gitanos.

[This paper aims to be a preliminary study of the role that the Ptolemaic queen Cleopatra VII played in Spanish Golden Age theatre, analysing the main plays, themes and recurring topics. A contextualisation of the knowledge that modern Spain had on ancient Egypt, a study of the sources from which historians and writers drew, and an analysis of five plays that present different approaches to the queen are carried out. This allows us to observe a series of trends about this queen within a European theatrical landscape in which Cleopatra is the protagonist of several plays. Furthermore, the different acting characterisations of the queen allow us to foresee the shaping and further development of Orientalism.]

Keywords: Spanish Golden Age Theatre; Cleopatra VII; Ancient Egypt; Orientalism; Gypsies.

1. Introducción

Cleopatra VII es una de las reinas egipcias que más fascinación e interés ha despertado desde la época romana. Su feminidad, su poder o su apariencia física siguen siendo hoy en día objeto de debate entre investigadores y aficionados. Diversos discursos ideológicos actuales la han aislado de su contexto para hacer de ella un símbolo del feminismo o del afrocentrismo. Las fuentes coetáneas nos muestran una reina que debía hacer frente a las luchas de poder dentro de la familia real y al

inexorable avance de Roma, amenazando la independencia del reino ptolemaico.¹ Sin embargo, pronto su figura sería interpretada y adaptada a los discursos históricos e ideológicos, desde el reinado de Octaviano hasta la actualidad.

La España moderna, al igual que Europa, también tomó dicha figura para adaptarla al contexto sociopolítico del momento. Si bien es cierto que se mantenía el conocimiento transmitido por las fuentes filorromanas, estas no diferían mucho de la imagen que se quería transmitir sobre una mujer en el poder. Así, el teatro del Siglo de Oro se estableció como la principal vía de difusión ideológica para la sociedad española del momento, donde Cleopatra se erigía como un personaje voluble, que podía encarnar distintos aspectos en función de lo que el autor quisiera transmitir, si bien la tendencia principal fue caracterizarla como una peligrosa mujer oriental.²

2. *El Egipto antiguo en la España moderna: la Biblia, la fascinación y el rechazo a los egipcianos*

La visión que Europa tuvo del Oriente Próximo antiguo hasta el siglo XVIII fue confusa y falta de conocimiento. El concepto “oriental” estaba plagado de asociaciones negativas, propias de un profundo desconocimiento y de la adopción de elementos ideológicos mal entendidos y ampliamente extendidos en el imaginario colectivo europeo. Es el caso, por ejemplo, de las referencias a los asiáticos en *Los persas* de Esquilo o *Las bacantes* de Eurípides, que en la época moderna sirvieron para equiparar “Asia” con Oriente.³ El contexto sociopolítico del momento fue determinante a la hora de construir las identidades otorgadas al “otro”. En el caso de la España moderna, al equiparar el imperio español con el imperio romano resultaba necesario mantener la idea de un Oriente enemigo que encarnara el deterioro de los valores occidentales y cristianos.

Los estudios sobre la fascinación del Egipto antiguo se han centrado, en su mayoría, en los siglos XVIII y XIX en adelante,⁴ aunque el mundo faraónico comenzó a despertar interés entre los humanistas desde los siglos XVI y XVII. Si bien los autores clásicos fueron la principal fuente de información, humanistas y la población no letrada habían tenido la Biblia como principal referencia sobre el mundo egipcio. Entre los episodios bíblicos que mencionan Egipto (como el ciclo de José [Gn 37-50] o la Huida de la Sagrada Familia a Egipto [Mt 2.13-15]) el más famoso fue el de Moisés y el Éxodo, donde ya se pueden encontrar elementos como la esclavitud, la idolatría o la suntuosidad y el lujo, los cuales condicionarán las visiones posteriores histórica y cultural. Estas ideas se reafirmarán con la influencia y sesgo imperialista de los autores clásicos.⁵

Varias obras del Siglo de Oro reflejan la fascinación por uno de los elementos más característicos del mundo egipcio: la escritura jeroglífica. Los estudios de hombres como Cosme de Médici o Marsilio Ficino, miembros de la Academia Platónica de Florencia, plantearon una posible conexión entre los textos herméticos y el mundo egipcio (lo cual se demostraría más adelante), como resultado del mayor interés por la filosofía antigua y el origen de la alquimia. En este

1. Una síntesis correcta y completa se encuentra en Puyadas Rupérez 2016, 25-140.

2. A pesar de que Cleopatra procediese de la dinastía ptolemaica, donde la cultura griega era la predominante, pronto se tomó esta figura como egipcia y oriental. La dicotomía entre Oriente y Occidente así como la otredad ya fueron definidos por los propios romanos (p.e. Flammarion 1998, 55-73), perviviendo en el imaginario colectivo y plasmándose en las obras teatrales analizadas a continuación.

3. Said 2007, 88-89.

4. Sevilla Cueva 2001; Almagro-Gorbea y Rodríguez Valls 2015, 127-133.

5. Hornung 2001, 73-82.

escenario los estudios de Hermes Trismegisto,⁶ un sabio egipcio, habrían influido en Pitágoras y Platón.⁷ Los estudios que abordaron el posible significado de los jeroglíficos fueron numerosos y determinantes para la historiografía y obras literarias modernas.⁸ Entre ellos destacan la obra del siglo IV d.C. *Hieroglyphica*, del escritor, de dudosa existencia, Horapolo de Nilópolis y la obra de Francesco Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili* (de finales del siglo XV) o la de Piero Valeriano Bolzani, *Hieroglyphica* (de mediados del siglo XVI).⁹

A la fascinación ante una escritura aún por descifrar se sumaba un elemento poco tratado por parte de la Egiptología, la asimilación que la España moderna hizo de los egipcios con los gitanos, y que perduraría en el imaginario colectivo hasta finales del siglo XVIII.¹⁰ Si bien el origen de los gitanos es incierto, los primeros grupos que entraron en Europa decían proceder de Egipto Menor¹¹ o Pequeño Egipto, zona que estaría entre Asia Menor y el noreste de Grecia. Sin embargo, la confusión y el desconocimiento llevó a equiparar dicho espacio con el Egipto geográfico real.¹²

A pesar de la estigmatización y la exclusión social que venían sufriendo los gitanos durante la Edad Moderna en España (ya desde los Reyes Católicos se dictan decretos sobre su expulsión, donde destaca su designación como “egipcianos”),¹³ no será hasta Felipe II cuando tenga lugar la criminalización de su cultura, su identidad étnica y su forma de vida, desde una represión acompañada de una persecución y un utilitarismo, siendo mandados a realizar trabajos forzados sobre todo en galeras y minas.¹⁴

En las 250 providencias formales dictadas contra los gitanos entre 1499 y 1783 es patente la exclusión social de estos por tratarse de la “plaga social del vagabundeo”.¹⁵ Este fenómeno permeó en la cultura y el teatro, siendo un tópico que fue siendo cada vez más habitual, apareciendo en obras como *La Gitanilla* de Miguel de Cervantes (1613).¹⁶ Es también el caso de varias obras de Félix Lope de Vega, como *La hermosa Ester*,¹⁷ *La vida de San Pedro Nolasco*,¹⁸ o la *Comedia*

6. Hornung 2001, 83-91.

7. López Poza 2008, 167-170.

8. Iversen 1993, 61-86.

9. Donadoni 1990, 40-60; López Poza 2008, 171-187.

10. Según el DRAE (<https://dle.rae.es/>) la etimología de gitano es: “de *egiptano*, porque se creyó que procedían de Egipto” (consultado el 29/06/2023).

11. Este es el caso de Juan, “conde” de Egipto Menor, siendo el primer gitano documentado en territorio ibérico gracias a un salvoconducto expedido por Alfonso el Magnánimo, mediante el cual podía atravesar la Corona de Aragón junto a su séquito (Archivo de la Corona de Aragón, Real Cancillería, Registros, 2573, f. 145v).

12. Rodríguez Hernández 2019, 47.

13. “Los egipcianos y caldereros extranjeros, durante los sesenta días siguientes al pregón, tomen asiento en los lugares y sirvan a señores que les den lo que hubieren menester y no vaguen juntos por los Reynos, o que al cabo de sesenta días salgan de España, so pena de cien azotes y destierro la primera vez y que les corten las orejas y los tomen a desterrar la segunda vez que fueren hallados” (*Novísima Recopilación de las Leyes del Reino, Lib. XVI*, tomado de Mena Cabezas 2005, 150).

14. Mena Cabezas 2005, 154.

15. Río Ruiz 2017, 8-10, cita de p. 9.

16. Kroll 2018, 322-327.

17. “Alto y soberano Dios, / que del rebelde gitano / y de la robusta mano / que quiso oponerse a vos, / sacastes el pueblo vuestro / libre de tanto rigor, / mostrando poder y amor / al bien y remedio nuestro” (Lope de Vega 1610, Acto primero, vv. 531-538).

18. “Eterno Rey del cielo / de quien tiemblan sus cándidas columnas, / vos que rompiendo el velo / del rojo mar las armas importunas / del Gitano en el agua sepultastes, / y en la arena sus carros estampastes” (Lope de Vega 1635, Tercer acto, vv. 1669-1674).

famosa. *El Conde Lucanor*¹⁹ de Pedro Calderón de la Barca, donde ya aparecen equiparados con los egipcios. En ese sentido, cabe destacar la comedia hagiográfica de Juan Pérez de Montalbán, *La gitana de Menfis, santa María Egipciaca* (1621-1625), que llegó a ser censurada por sus palabras malsonantes y por su atrevimiento.²⁰



Figura 1. *La huida a Egipto*, 1620, de Giovanni Andrea Ansaldo, Galleria Nazionale d'Arte Antica (Dominio Público: Wikimedia Commons, JarektUploadBot)

Esta equiparación entre los gitanos y los egipcios se hizo patente también en las representaciones artísticas de diversos episodios bíblicos, como *La huida a Egipto* de Giovanni

19. Ptolomeo aparece “en traje de gitano” y es tratado como tal: “Aqui, Gitano, los tienes (...)” (Calderón de la Barca s.d., Acto primero, 1, 35).

20. Alonso Medel 2019, 171-174.

Andrea Ansaldo (Fig. 1) o *La Sagrada Familia* de Dosso Dossi (Figs. 2-3),²¹ donde los atuendos son tomados de los gitanos. Así, destaca que se muestren descalzos, los anchos ropajes o los turbantes voluminosos.²² Las sucesivas representaciones de los gitanos como egipcios, así como su empleo en las obras de comedia como elemento de marginación y exclusión, favorecieron que, como se verá en algunos ejemplos de las obras teatrales analizadas, Cleopatra fuera asimilada con los gitanos, aludiendo, entre otras cosas, a la tenencia de oro y metales preciosos o a su capacidad para hablar muchas lenguas (elementos que compartía con la imagen popular de los gitanos).²³



Figura 2. *Virgen con el Niño o La gitanilla*, 1513, de Dosso Dossi (Dominio Público: Galleria Nazionale de Parma. Dominio Público: GN395)

21. Las obras se encuentran en la Galleria Nazionale d'Arte Antica, la Galleria Nazionale de Parma y en el Detroit Institute of Arts, respectivamente.

22. Rodríguez Hernández 2019, 216-223.

23. Jiménez Belmonte 2011, 298.



Figura 3. *La Sagrada Familia*, 1516, de Dosso Dossi (Dominio Público: Detroit Institute of Arts, Gift of Mr. and Mrs. E. Raymond Field, 30.412)

3. *El estudio de Egipto y Cleopatra: de los autores clásicos a la historiografía moderna*

La figura de Cleopatra es una de las mejores expresiones del orientalismo occidental, que se ha ido conformando hasta dar pie a las diversas Cleopatras que terminan confluyendo en la reina heroica, la amante seductora y la suicida por amor. La visión tardomedieval y moderna de esta reina se apoya fundamentalmente en fuentes romanas y filorromanas²⁴ como Horacio,²⁵ Tito Livio,

24. Chauveau 2000, 131; Puyadas Rupérez 2016, 149-325.

25. “¡A una mujer, ay, sirve —negréislo, venideros— un Romano! ¡Las estacas y armas le acarrean!” (Horacio, *Epodos* 9.11-12; trad. Fernández-Galiano).

Ovidio, Flavio Josefo,²⁶ Plutarco, Suetonio, Apiano, Dion Casio²⁷ o Macrobio, que en varias ocasiones presentan ya a la reina desafiante y lujuriosa.²⁸

Las fuentes clásicas están, en su mayoría, limitadas o influidas por la propaganda augustea, por lo que presentan a una Cleopatra que cuenta ya con los elementos que posteriormente aparecerán en la historiografía moderna. Un ejemplo de esto es el fastuoso banquete celebrado en el Cidno, donde la reina, según Plutarco, estaba “adornada como aparece Afrodita en las pinturas”.²⁹ Otro ejemplo, uno de los más representativos, es el episodio de la perla, constatado desde Plinio el Viejo.³⁰ Toda esta suntuosidad y lujo llegarán a la Edad Media de mano de Macrobio, desde donde se extenderá hasta llegar a la historiografía europea.³¹

La historiografía española que incluye a Cleopatra contaba con precedentes europeos³² y en ocasiones tiende por una labor más estricta y fiel a los hechos conocidos. Es el caso de Pedro de Mexía, con su *Historia Imperial y Cesarea* (1545), y de Juan de Pineda en su *Monarchia Ecclesiatica* (1576).³³ Sin embargo, lo más habitual seguirá siendo el mantenimiento de los lugares comunes acorde a la visión de las fuentes romanas y los estudios previos.³⁴

La posible apariencia que la reina ptolemaica pudo tener en las representaciones teatrales se presenta difícil de conocer dada la escasez de referencias a esto en los libretos.³⁵ Resulta posible que, como se ha visto anteriormente, la estrecha relación entre los egipcios y los gitanos hiciera que fuera representada con ropajes anchos o turbantes, si bien esta probabilidad no puede asegurarse. Asimismo, los dramaturgos pudieron inspirarse en las representaciones medievales,³⁶ en los muy extendidos emblemas³⁷ o en las imágenes contemporáneas.³⁸

26. “No hubo en absoluto ninguna injusticia ni ningún crimen que no cometiera, ya fuera contra sus parientes, contra sus maridos (...) saqueó a los dioses nacionales y las tumbas de sus antepasados (...). Corrompió a Antonio por la pasión amorosa, convirtiéndole en enemigo de su patria” (Flavio Josefo, *Contra Apión* 2.57-58; trad. Rodríguez de Sepúlveda)

27. “Que nosotros, que indudablemente somos romanos y que gobernamos sobre la mayor y la mejor de las tierras habitadas, seamos despreciados y estemos rendidos a los pies de una mujer egipcia, es ciertamente algo indigno de nuestros padres” (Dion Casio, *Historia Romana* 50.24; trad. Cortés Copete).

28. Es destacable la diferencia en el tratamiento de dos soberanas: Zenobia y Cleopatra. A pesar de que ambas son equiparadas en las fuentes clásicas, así como la relación familiar y de linaje que establece la *Historia Augusta* (T. 27.1) entre ambas, no será así en el contexto europeo y español, donde Zenobia será el paradigma de la reina ejemplar, llegando a protagonizar *La gran Cenobia* (1625) de Calderón de la Barca.

29. Plutarco, *Vida de Antonio* 26.2-5; trad. Martos Montiel.

30. Plinio El Viejo, *Historia Natural* 9.58.119-121.

31. Flamarion 1998, 115-116; Sainz de la Maza 2009, 421-428.

32. *De mulieribus claris* (1361-1262) o *De casibus virorum illustrium* (1355-1374) de Giovanni Boccaccio o *La Vita di Cleopatra regina d'Egitto* (1551) de Giulio Landi.

33. Donadoni 1990, 40; Jiménez Belmonte 2011, 286-287.

34. En ese sentido, Pedro de Mexía apuntaba a la desprestigio de Marco Antonio por la influencia de Cleopatra, a quien solo deseaba satisfacer (García i Marrasé 2019, 192-193).

35. Esta investigación, hasta la fecha, no ha hallado evidencias sobre la posible representación de Cleopatra o Egipto en las obras teatrales analizadas.

36. Son varias las representaciones medievales de Cleopatra, entre las que destacan la imagen de la reina en el *Compendium gestarum rerum*, de mediados del siglo XIV (Fig. 4) y la miniatura del *Enluminure d'un manuscrit de Boccace*, de finales del siglo XV (Fig. 5) (Amaral Jr. 2010).

37. El emblema más destacado fue creado por Theodor de Bry en 1592 (Fig. 6), siendo copiado y difundido en multitud de formatos (Amaral Jr. 2010).

38. Si bien son múltiples las imágenes de Cleopatra en el contexto internacional, deben destacarse aquellas que pudieron inspirar a los autores en el espacio español. Por un lado, encontramos un tapiz flamenco expuesto en la catedral de Burgos, que data de finales del siglo XVI (Fig. 7), y, por otro lado, un grabado anónimo, creado en el siglo XVII



Figura 4. Imagen de Cleopatra y Julio César.
Paolino Veneto, *Compendium gestarum rerum*, mediados del siglo XIV, 15v (Dominio Público: Wikimedia Commons, ImanFakhri)



Figura 5. Muerte de Cleopatra y Marco Antonio.
Anónimo, *Enluminure d'un manuscrit de Boccace*, finales del siglo XV (Dominio Público: Wikimedia Commons, Toyotsu)

El papel que Cleopatra tuvo en la historiografía española del siglo XVI comienza a conformarse desde el principio del Concilio de Trento de 1545, al coincidir con el inicio del contexto imperialista hispánico. La figura de la reina se erigía como una metáfora del definitivo control del imperio romano sobre las provincias orientales, que encontró en la historiografía una doble ventaja. Por un lado, la reina permitía focalizar el miedo a Oriente y al “otro” en una sola persona. Por otro lado, servía de ejemplo moralizante, advirtiendo a los hombres del peligro de la seducción femenina (en el caso de Marco Antonio) y del gobierno de un país en manos de una mujer (en el caso de Julio César y Octaviano). De esta manera, las fuentes historiográficas representaban a la reina egipcia con atributos alejados del contexto histórico y político del momento, pues, además de seductora o adúltera, fue acusada de incesto (por el matrimonio con su hermano, Ptolomeo) y de fraticidio (al intentar asesinar a su hermana, Arsínoe, y conseguirlo con su hermano, Ptolomeo). A esto se sumaban pecados como la gula (expresada en los banquetes y grandes fiestas) o la luxuria (presente en la relación entre la reina y Marco Antonio).³⁹

(Biblioteca Digital Hispánica, 0000183311) o el retrato del siglo XVI en una obra con retratos de reyes y emperadores que perteneció a Felipe II (Fig. 8) (Amaral Jr. 2010).

39. Jiménez Belmonte 2011, 288-291.



Figura 6. Emblema de Cleopatra en el momento de su muerte. Theodor de Bry, 1592, *Emblemata nobilitati et vulgo scitu digna...* (Dominio Público: Internet Archive, 903720)

Todas estas concepciones eran fundamentales en el contexto social de la España del momento, pues Cleopatra era la viva representación de todos aquellos elementos que trataban de ser suprimidos. La presencia de la mujer en el ámbito público iba en contra de las nuevas concepciones sobre una feminidad que debía ser honrosa y mantenerse en el ámbito privado. Este hecho se manifestaba, además de en su carácter de soberana, en su inusual y completa formación y en su conocimiento de multitud de lenguas, que la volvían peligrosamente pública y visible.⁴⁰

4. *Cleopatra en el Teatro del Siglo de Oro: obras y temas principales*

Las obras teatrales elegidas para analizar este tema son de varios autores: Diego López de Castro, Félix Lope de Vega, Pedro Calderón de la Barca, Luis de Belmonte Bermúdez y Francisco de Rojas Zorrilla, así como unas sueltas anónimas. Todos ellos recogen distintos aspectos de la reina ptolemaica, desde la tragedia a la comedia, permitiendo trazar la conformación de una figura que permanecerá en el imaginario colectivo europeo.⁴¹

40. Jiménez Belmonte 2011, 297-298.

41. La figura de Cleopatra en el teatro del Siglo de Oro español responde a unas necesidades artísticas, sociales y políticas concretas, pero es necesario destacar la obra de William Shakespeare *Antonio y Cleopatra* (1606), pues refleja el auge de esta figura en todo el panorama cultural europeo y tendrá una decisiva influencia en otras obras contemporáneas (Munson Deats 2004, 15-26). La Cleopatra de Shakespeare llevará al extremo algunas de las cualidades que se verán más adelante, pero las peculiaridades de la obra, así como la localización del estudio en el teatro español, la alejan de este análisis.



Figura 7. Cleopatra y Marco Antonio en un tapiz flamenco de finales del siglo XVI, atribuido a Pieter Coecke van Aelst y actualmente en la capilla del Corpus Christi de la catedral de Burgos (Dominio Público: Wikimedia Commons, PMRMAeyaert)



Figura 8. Retrato de Cleopatra en la obra anónima *Imagines priscorum Romanorum Regum et Imperatorum atque Augustarum...* (Dominio Público: Real Biblioteca del Monasterio del Escorial, h-I-4, 106r/97r)

La Tragedia de Marco Antonio y Cleopatra (1582) de López de Castro opta por un tono más sentimental y romántico que histórico, donde todavía no se encuentran las connotaciones negativas de Oriente y cuyo eje principal es la fortuna, la culpa y el amor como móvil de los acontecimientos.⁴² La trama se presenta múltiple, pues el autor incluye a dos despechadas amantes de Marco Antonio, Marcela y Octaviana, así como a la también abandonada Dorista, criada de Marcela y amante de Flaminio, un soldado de Marco Antonio. Cleopatra tiene un protagonismo tardío y en principio se presenta como heroína trágica, reina y madre. Sin embargo, dos pasajes permiten entrever la posterior caracterización de soberana seductora y de feminidad débil:⁴³

aquella cruel, aquel horrendo monstruo,
aquella bestial hembra de Cleopatra⁴⁴

¡O perfida cruel más que ninguna!
¡Egiciana Cleopatra! as me burlado.
Traicion son tus alagos y caricias,
y al que tú quieras más le desperdicias.
Pues dio mi bicio causa a mi flaqueza,
y tu lascivo amor me a ansi rendido.
Mi bida acabaré si sin cabeza
tu misero cadáver veo tendido,
¡o falsa más que quantas fama reça!⁴⁵

Así, la reina ptolemaica pasa a ser una peligrosa mujer que ha hecho perder el honor a Marco Antonio cuya debilidad por las mujeres le ha hecho caer en las garras de esta medusa. No obstante, López de Castro vuelve a darle poder a la soberana en el momento del suicidio (donde también prepara un altar con fuego e incienso en ofrenda a Marco Antonio), mostrando la volubilidad que esta figura tuvo para los dramaturgos.⁴⁶

Otra obra que debe ser reseñada es la comedia *Los triunfos de Octaviano*, escrita por Lope de Vega antes de 1604 y actualmente perdida.⁴⁷ Es posible que la obra contase con elementos propios de la imagen ostentosa del Oriente, como muestra en el soneto de las *Rimas* “Cleopatra a Antonio en oloroso vino”, que se centra en el episodio de la perla disuelta en vinagre durante un lujoso banquete en el Nilo, donde se recoge la tradición anterior y se ahonda en el simbolismo de la perla como elemento sensual y erótico, motivo también bastante presente en la obra de Lope:⁴⁸

Cleopatra a Antonio en oloroso vino
dos perlas quiso dar de igual grandeza,
que por muestra formó naturaleza

42. Marcello 2016, 224-225.

43. Jiménez Belmonte 2018, 146-150.

44. López de Castro 1582, Acto tercero, sin numerar.

45. López de Castro 1582, Acto cuarto, sin numerar.

46. Marcello 2014, 229-231.

47. En *El peregrino en su patria*, Lope realiza una lista donde incluye esta obra como propia (Bradbury 2017, 93).

48. Gallego Zarzosa 2017, 132-137.

del instrumento del poder divino.
Por honrar su amoroso desatino,
que fue monstruo en amor como en belleza,
la primera bebió, cuya riqueza
honrar pudiera la ciudad de Nino.⁴⁹
Mas no queriendo la segunda Antonio,
que ya Cleopatra deshacer quería,
de dos milagros reservó el segundo.
Quedó la perla sola en testimonio
de que no tuvo igual hasta aquel día,
bella Lucinda, que naciste al mundo.⁵⁰

Calderón de la Barca incluye en la comedia *El mayor monstruo del mundo*, impresa en la *Segunda parte de las comedias de don Pedro Calderón* en 1637 y 1667, a la reina ptolemaica en relación con la batalla de Actium, siendo su papel secundario. La obra se centra en el conflicto de Octaviano con Herodes y, tras la victoria en Actium, el deseo del general romano de exhibir como “fieras” a Marco Antonio y Cleopatra en el triunfo en Roma. La reina ptolemaica aparece caracterizada de manera similar a la de las demás obras, pero no se presenta como embaucadora o seductora,⁵¹ ya que la narración se centra en el suicidio de los amantes trágicos, así como en transmitir un mensaje ejemplarizante y en el conflicto entre el amor y el deber, que comienza con el de Marco Antonio:

«nadie ha de triunfar primero
de mí; que yo, y solo, así
triunfo yo mismo de mí,
pues yo mismo mato y muero».
Cleopatra, que le seguía,
viendo que ya agonizaba
bañado en su sangre fría,
cuyo aliento pronunciaba
más cuanto menos decía,
«muera -dijo- yo también,
pues por piedad, o por ira,
no cumple con menos quien
llega a querer bien y mira
muerto lo que quiere bien».
Y, asiendo un áspid mortal

49. Al contrario de lo que ocurre con Zenobia no parece haber una relación entre Semíramis y Cleopatra. Si bien la reina de Nínive también tiene un papel relevante en el Siglo de Oro español con obras como *La hija del Aire* (1653) de Pedro Calderón de la Barca o la *Rima* de Lope de Vega, “Al rey Nino, Semíramis Famosa”. Ambas permanecen en el imaginario colectivo como lujuriosas, demasiado poderosas y crueles, como se aprecia en el Segundo Círculo del Infierno de Dante Alighieri (*Infierno*, Canto V, 59-63).

50. Lope de Vega 1602, III.

51. Marcelllo 2015, 271-273.

de las flores de un jardín,
dijo: «Si otro de metal
dio a Antonio trágico fin,
tú serás vivo puñal
de mi pecho, aunque sospecho
que no moriré a despecho
de un áspid, pues en rigor
no hay áspid como el amor,
y ha días que está en mi pecho».
Él, con la sed venenosa,
hidrópicamente bebe,
cebado en Cleopatra hermosa,
cristal que corrió la nieve,
sangre que exprimió la rosa.
Yo lo vi todo, porque,
así como aquí llegué,
el palacio examinando,
a mi príncipe buscando,
hasta el panteón entré,
donde él, rendido al valor,
y ella, postrada al dolor,
yacen, mostrando en su suerte
que aun no divide la muerte
a dos que junta el amor.⁵²

Las sueltas de *La gran comedia de Marco Antonio y Cleopatra* han sido atribuidas tanto a autores anónimos como al propio Calderón de la Barca,⁵³ siendo lo más probable que no pertenezca a este último. Su trama se articula en torno a una comedia de enredo, con cartas, bailes, celos y personajes cómicos. Cleopatra es descrita como una soberana fuerte, pero también histérica y supersticiosa, en una corte afeminada que se contrapone a la masculinidad de Roma. En ese sentido, Marco Antonio aparece embaucado por los placeres orientales, lo que conduce a su progresivo afeminamiento.⁵⁴ Es destacable la gitanofobia recurrente en toda la obra, visible en la presentación de la reina como una “segunda Diana” en relación con la asimilación gitanófila de la belleza de esta diosa como la “bella gitana”,⁵⁵ o la corte alejandrina formada por sirvientas gitanas:

Deme su Alteza los pies,
Si es que merece un gitano
besar los pies de un romano.⁵⁶

52. Calderón de la Barca 1637, Acto primero, escena segunda, 665-700.

53. Coenen 2009, 45.

54. Marcello 2015, 274.

55. Jiménez Belmonte 2018, 158-159.

56. Calderón de la Barca s.d., sin actos, 8.

La mano te he de mirar,
ya sabes que las gitanas
sabemos adivinar.⁵⁷

Es también destacable la incipiente importancia del mundo sensorial como recurso mediante el cual el espectador pueda ser partícipe del fastuoso mundo oriental, comparando Egipto con Chipre y destacando los aromas y belleza visual de la corte alejandrina. Por último, el suicidio de los amantes adquiere en esta obra un carácter marcadamente sensual y pictórico:

que veo, ay triste suerte,
en Antonio una imagen de la muerte.⁵⁸

Triunfar querría
desta reina soberana.
Mas retraten su hermosura,
hagan una eterna estatua,
que con los áspides vivos
entre las rosas de nácar
de su pecho, admire a Roma
tal amor y tal constancia.⁵⁹

En este momento, Cleopatra había entrado en escena con “el cabello suelto”, destacando aún más su faceta sensual y erótica que Octaviano desea cosificar al inmortalizar el cuerpo de la reina.⁶⁰ Dicho carácter estético a propósito del cuerpo de Cleopatra en el momento de su muerte podría tener relación con el hallazgo de la Ariadna durmiente en Roma en 1512 (Fig. 9) y popularmente atribuida a Cleopatra⁶¹ (Fig. 10).

57. Calderón de la Barca s.d., sin actos, 11.

58. Calderón de la Barca s.d., sin actos, 31.

59. Calderón de la Barca s.d., sin actos, 31-32.

60. Jiménez Belmonte 2018, 163.

61. Ampliamente conocida en el panorama europeo, dicha estatua fue durante mucho tiempo identificada como Cleopatra por el brazalete de serpiente que lleva en su brazo izquierdo, siendo expuesta en un primer lugar en el jardín de la Villa Medici, como pintó Velázquez en 1630 (Museo del Prado, P001211), y después en los Museos Vaticanos (548) (Gállego 1990, 380-383; Marcello 2015, 276).



Figura 9. Estatua de Ariadna encontrada en Roma, 1512, y actualmente en los Museos Vaticanos (548)
(Dominio Público: Wikimedia Commons, Wknight94)



Figura 10. Representación de la estatua de Ariadna como Cleopatra VII, dibujo de Jean-Baptiste de Poilly, 1669-1728 (Dominio Público: Wikimedia Commons, Fæ)

La comedia de Luis de Belmonte Bermúdez *Los tres señores del mundo*, publicada en 1653, ahonda en los elementos presentados por el autor anónimo de la comedia anterior.⁶² Asimismo, es destacable la creciente importancia dada al mundo sensorial, presente durante toda la obra.⁶³

En ese sentido, en el encuentro de los amantes es necesario destacar que Cleopatra lo hace pretendiendo ser una estatua, con un marcado carácter estético, similar al de la escultura que Octaviano quería realizar en la comedia anterior.⁶⁴ En la trama destacan dos elementos. Por un lado, la peligrosa feminidad erótica y la histeria de la reina, pero que en la defensa de Alejandría es representada con una fuerza amazónica:

Capitan, con que desdichas
los Cielos nos amenaçan,
la Reyna ha perdido el seso,
apenas dexo la cama,
quando salio descompuesta
por estas abiertas quadras,
dando voces.⁶⁵
Romanos locos, llegad,
vereis desengaños luego,
el grande Antonio no es bien,
que defienda Alexandria,
que esta empresa sola es mia,
porque yo gane también
laurel Romano, yo sola
con mis Egipcias mujeres.⁶⁶

Por otro lado, emergen la intoxicación orientalista, feminización y la desoccidentalización que sufre Marco Antonio, lo que evidencia el conflicto entre Occidente y Oriente al querer Cleopatra que siga bajo ese hechizo mientras sus soldados tratan de despertarle tocando cajas, como Ulises hizo con Aquiles para que acudiese a la guerra de Troya:

quieres ser celebrado,
mas por medio mujer, que por soldado
que es esto a mi me embias,
que ya son tuyas las ofensas mias,
por yerbas olorosas,
a que esquadras de gentes belicosas,
del contrapuesto Oriente.⁶⁷

62. Las similitudes entre la comedia atribuida a Calderón y la de Belmonte Bermúdez hacen posible que uno conociera muy bien la obra del otro, si bien no parece que Belmonte Bermúdez escribiera la primera.

63. “de jazmines, y violetas / blancos y rojos narcisos”, “esta cestica de flores / cogi, quando el Alva avisa, / la boca bañada en risa, / aves, ganado y pastores”, “le traeré un panal de miel, / y una escudilla de natas” (De Belmonte 1653, Acto primero, 242v, 243v).

64. Jiménez Belmonte 2018, 156-162.

65. De Belmonte 1653, Acto primero, 242v.

66. De Belmonte 1653, Tercer acto, 259v.

67. De Belmonte 1653, Tercer acto, 256r.

Quando te busca Italia,
Afeminado estas oliendo algalia.⁶⁸

Cleop. quien con tanto atrevimiento,
por solo darme pesar,
caxas toca

Ant. trepe el muro el enemigo,
trompetas, y caxas toque,
que ya no ay quien me provoque
a temor, si estoy contigo.⁶⁹

Es igualmente interesante la caracterización del Imperio Romano, con una demostración del poderío imperial y de un soberano sabio y generoso.⁷⁰ Sin embargo, el poder de Roma no es lo suficientemente fuerte, pues el suicidio no implica la victoria de Octaviano, sino el triunfo de Cleopatra, en este caso sobre el amor:

Denles un sepulcro a entrambos,
(...)
los dos han podido tanto,
que me quito su valor
la victoria de las manos.⁷¹

Los áspides de Cleopatra de Rojas Zorrilla (1645)⁷² renueva y transforma la imagen anterior de la reina. La estetización es visible en el recurso del *sensorium* barroco que recae, principalmente, en la evocación textual de un mundo exuberante. Cleopatra es presentada como una soberana fuerte y con dotes políticas. Aunque el romance se impondrá al trasfondo de los acontecimientos, la reina aparece individualizada en una Alejandría masculina donde la soberana rechaza la admiración que le es profesada por su belleza (motivo por el que Octaviano se enamora de ella a primera vista). Al mismo tiempo, el Imperio Romano es caracterizado por su debilidad, visible en el afeminamiento de Marco Antonio y en el amor de Octaviano hacia Cleopatra.⁷³ En este caso, además, la supuesta castidad de Cleopatra juega un papel fundamental, pues, tras haber condenado las relaciones amorosas, es maldecida por Libia, que aparece como personaje cómico:

Iusticia venga del cielo
sobre la Reina Cleopatra.
Apelaré del rigor

68. De Belmonte 1653, Tercer acto, 256v.

69. De Belmonte 1653, Tercer acto, 259r.

70. Esta caracterización y contraposición del imperio occidental al reino oriental se encuentra en estrecha relación con la España del siglo XVII (Jiménez Belmonte 2018, 159).

71. De Belmonte 1653, Tercer acto, 261r.

72. Dicha obra ha vuelto a ser representada en la actualidad por el director Guillermo Heras y la Compañía Nacional de Teatro Clásico durante el año 2014 en el Teatro Pavón de Madrid (Heras 2014; de Cuenca 2015, 108).

73. Jiménez Belmonte 2018, 169-172.

con el que precepto me irrito
que aya mandado en Egipto
que no aya quien tenga amor?⁷⁴

Esa maldición se materializa en el momento en el que la reina conoce a Marco Antonio,⁷⁵ lo que hace que se revele la “verdadera Cleopatra”, que cae en la tentación a pesar de su lucha por alejar a Marco Antonio:

cuando a detenerle sale
Cleopatra en una galera.
Arboles de plata fina,
las gabias de oro, las cuerdas
triças, escoltas, volinas,
de cordones de oro, y seda.
la popa evano, y marfil
(...)
suavissimas sirenas
cantavan, Amor, Amor,
que esta era su dulce guerra.
Cleopatra en un trono de oro,
cuyos diamantes pudieran
exceder quantos el Sol
purifica, y alimenta.⁷⁶

que no puedan los Romanos
casarse con los Egipcios.
Y como violar no puedo
los estatutos antiguos,
y a tu vida, que es la mía,
amenazaçan dos peligros,
de perderte, y de perderme.
una muerte y dos martirios.
Vengo a rogarte, señor,
con el llanto cristalino,
que a mis temores conjelo,
y a tus ardores derrito:
Que te buelvas a tu Reino.⁷⁷

La reina perderá, así, su castidad, sus dotes políticas y su caracterización como soberana fuerte, alejándose de la vida pública y política para entrar en la vida privada. Su transformación se

74. Rojas Zorrilla 1645, Acto primero, 201r.

75. Se trata del episodio del río Cidno, cuando Cleopatra sumerge la famosa perla en vinagre, y donde toda la ambientación adelanta la posterior imagen de la reina (González Cañal 2007, 277).

76. Rojas Zorrilla 1645, Acto segundo, 207r.

77. Rojas Zorrilla 1645, Acto segundo, 209r.

refleja en sus apariciones travestida o medio desnuda, haciendo de Alejandría “la patria del deseo”.⁷⁸ Este nuevo escenario conlleva la inversión del mundo egipcio presentado al principio de la obra (masculino y fuerte), que también se desequilibra sensorialmente:

Con el oido trocaron
un sentido a otro sentido,
tanto, que oigo por los ojos,
y miro por los oídos.⁷⁹

El final de la obra incorpora destacadas novedades en la trama, pues Irene (la esposa de Marco Antonio, históricamente Octavia y a quien Rojas Zorrilla renombra) se une a Octaviano en búsqueda de venganza, al ser los amantes su objeto de deseo. Cleopatra finge su propia muerte, que Marco Antonio cree presenciar, ante lo que decide quitarse la vida. Así, cuando Cleopatra contempla el cuerpo de su amante decide quitarse la vida, dando pie al final.⁸⁰ Con ello se pasa de un suicidio en la intimidad a la exposición de la tragedia frente al resto de personajes, momento en el que se da el discurso de Cleopatra:

Quebrado espejo, en quien ya
verle mis ojos no pueden,
leona soi, oye mi voz,
si tiene oídos la muerte
(...)
Ya Marco Antonio murió
y ya Cleopatra fallece.
En el jazmín de mis brazos
Ya el aspid rustico muerde.
Antonio fue la luz mia,
y al soplo del Austro leve
se quedo en negra pavela
la que era reliquia ardiente.
Irene, ya te has vengado
(...)
Yo muero, y muero de amor,
volved a llorar, cipreses,
haganme exequias los mares,
corran lagrimas las fuentes,
y todos a una voz digan,
quando mi ruina cuenten,
que aqui murió Marco Antonio,
y que aqui Cleopatra muere.⁸¹

78. Jiménez Belmonte 2018, 173-175.

79. Rojas Zorrilla 1645, Acto segundo, 209r.

80. González Cañal 2007, 283-285.

81. Rojas Zorrilla 1645, 218v.

En las obras analizadas la reina ptolemaica se presenta voluble, desde la reina valerosa a la seductora oriental y concubina. La ideología del momento permitió que fuese usada como herramienta para unos u otros mensajes que quisieran ser transmitidos por el dramaturgo. Asimismo, se observa una progresiva estetización de su figura y del mundo sensorial, recreando un Egipto que parece una mezcla entre el mundo griego y el oriental, que pretendían dar realismo a las obras. El carácter seductor y oriental de Cleopatra es expuesto como la decadencia que lleva al suicidio de los amantes, que es el culmen de la obra, donde los elementos expuestos desembocan.

5. Conclusiones

El Orientalismo⁸² tomará forma a partir del siglo XVIII con obras como la *Bibliothèque orientale* (1697) de Barthélemy d'Herbelot o la traducción de Antoine Galland de *Las mil y una noches* (1704), las cuales serán fundamentales para el mundo árabe y oriental, pues permitieron que grandes obras, hasta el momento desconocidas, llegasen por primera vez a los europeos.

No obstante, como se ha visto a lo largo de estas páginas, la figura de Cleopatra, plasmada en la historiografía española y en las obras de teatro, fue reflejo de una fuerte equiparación de Oriente con la feminidad, pues la mujer y Oriente eran considerados el “otro” –tanto en el plano social (en el primer caso) como en el plano político (en el segundo).⁸³ La vinculación entre el Orientalismo y el género es dependiente del imaginario colectivo occidental,⁸⁴ pues de la misma manera que Oriente fue asimilado con la mujer, Occidente lo fue con el hombre,⁸⁵ dando lugar a la denominación del “lánguido y femenino Oriente”.⁸⁶

Estos elementos pueden encontrarse en las obras teatrales, donde en ocasiones se destaca la faceta política y valiente y en otras la seductora y peligrosa. Asimismo, se aprecia un progresivo cambio en dicha temática, con una reina que comienza siendo un elemento exótico y atractivo y termina por exemplificar la feminidad pública, peligrosa y oriental. En el contexto de la España moderna, que seguía la Contrarreforma de Trento, la feminización del Oriente encarnado en la figura de la reina ptolemaica respondía a una actitud moralizante e instructora donde la concepción española de la figura del hombre y de la mujer buscaba mantener una masculinidad honorable y pública y una feminidad honrosa y privada, por lo que la masculinización de Cleopatra (ya visible en su actitud como soberana) y la feminización de Marco Antonio (tras rendirse ante el Oriente femenino) ofrecían la perfecta instrucción para la sociedad española del momento.

La Cleopatra teatral del ámbito hispano se presenta como una mujer peligrosa, gitana y oriental. En el escenario europeo la reina también es ambivalente, fuerte pero peligrosa, amante fiel pero lujuriosa. Del mismo modo, la tragedia se confunde con la comedia, al presentar la relación entre Marco Antonio y Cleopatra como un escándalo con un trágico final, pero con elementos que restan peso a ese sino, con diálogos, mofas y personajes hilarantes. Así, el carácter peligroso de la

82. Desde la pionera y debatida obra de Said hasta las teorías postcoloniales actuales nos encontramos hoy con una tendencia revisionista que aborda amplios aspectos como la política, la cultura, los movimientos feministas, la esclavitud, la religión o la globalización (Young 2020).

83. La figura de Cleopatra, así como la de Salomé o Zenobia, evocaba una feminidad legendaria, sugestiva y de gran riqueza, lo que resultaba peligroso para un Orientalismo masculino, por lo que, mediante otros mecanismos, esta feminidad también sería condenada.

84. Schields y Herzog 2021.

85. Ueno 1996, 158-159.

86. Said 2007, 294; Schields y Herzog 2021, 1-17.

reina se basa en las fuentes filorromanas, que alertaban sobre la peligrosidad de una mujer a cargo de un país. No obstante, en el Siglo de Oro el imaginario colectivo del momento permeó en las obras sobre la reina, presentándola como una gitana, una segunda Diana, hechicera y peligrosa. Así, la concepción de los gitanos como egipcios conllevó que una reina egipcia, en una corte oriental llena de lujos, fuera concebida como una gitana, marginada y excluida por la sociedad del momento. Ha resultado interesante observar la repulsión hacia los gitanos, junto con su cultura, lengua y costumbres, mezclada con la admiración hacia las fascinaciones orientales, convergiendo en Cleopatra, objeto de deseo y rechazo.

6. Fuentes clásicas

- DANTE ALIGHIERI, *Divina Comedia*: edición de Petrocchi, G. y traducción de Martínez de Merlo, L. (1998), Madrid.
- DIÓN CASIO, *Historia romana. Libros L-LX*: traducción y notas de Cortés Copete, J. M. (2011), Madrid.
- FLAVIO JOSEFO, *Autobiografía. Contra Apión*: introducción de García Iglesias, L. y traducción y notas de Rodríguez de Sepúlveda, M. (1994), Madrid.
- HORACIO, *Odas y Epodos*: introducción de Cristóbal, V. y traducción de Fernández-Galiano, M. (2000), Madrid.
- PLINIO EL VIEJO, *Historia Natural. Libros VII-XI*: traducción y notas de Del Barrio Sanz, E.; García Arribas, I.; Moure Casas, A. M.; Hernández Miguel, L. A.; y Arribas Hernández, M. L. (2003), Madrid.
- PLUTARCO, *Vidas paralelas: Demetrio y Antonio*: introducción, traducción y notas de Martos Montiel, J. F. (2007), Madrid.
- VARIOS AUTORES, *Historia Augusta*: edición de Picón, V. y Cascón, A. (1989), Madrid.

7. Obras teatrales

- DE BELMONTE BERMÚDEZ, L. (1653), *Los tres señores del mundo*, digitalizado en Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (<https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc0c5g2>).
- CALDERÓN DE LA BARCA, P. (1637-1667), *El mayor monstruo del mundo*, digitalizado en Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (reproducción del original 1989; https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-mayor-monstruo-del-mundo--1/html/fee4d270-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html).
- CALDERÓN DE LA BARCA, P. (1653), *La hija del Aire*, digitalizado en Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-hija-del-aire--0/html/fedc8b7e-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html).
- CALDERÓN DE LA BARCA, P. (s.d.), *Comedia famosa. El Conde Lucanor*, digitalizado en Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (reproducción del original de 1770-1805) (<https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcpn9f0>).
- CALDERÓN DE LA BARCA, P. (s.d.), *La gran comedia de Marco Antonio y Cleopatra*, digitalizado en Biblioteca Digital Hispánica (<http://bdh.bne.es/bnesearch/detalle/bdh0000270560>).
- LOPE DE VEGA, F. (1602), *Rimas*, transcripción en Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (<https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/rimas--1/html>).
- LOPE DE VEGA, F. (1610), *La hermosa Ester*, transcripción en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-hermosa-ester--0/html/fee8099a-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html).
- LOPE DE VEGA, F. (1635), *La vida de San Pedro Nolasco*, digitalizado en la Biblioteca Miguel de Cervantes (<https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcrj502>).
- LÓPEZ DE CASTRO, D. (1582), *La tragedia de Marco Antonio y Cleopatra*, digitalizado en Biblioteca Digital Hispánica (<http://bdh.bne.es/bnesearch/detalle/bdh0000064421>).
- DE ROJAS ZORRILLA, F. (1645), *Los áspides de Cleopatra*, digitalizado en Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (<https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcp84s8>).

8. Bibliografía

- ALMAGRO-GORBEA, M. y RODRÍGUEZ VALLS, A. (2015), “España y el Antiguo Egipto. Egiptología y ‘Egiptomanía’”, en Gentili, G. y Almagro-Gorbea, M. (coms.), *Cleopatra y la Fascinación de Egipto*, Madrid, 127-133.
- ALONSO MEDEL, R. (2019), “Fortuna inquisitorial en la comedia de santos barroca: La gitana de Menfis, santa María Egipciaca, de Juan Pérez de Montalbán”, *Atalanta* 7/1, 167-179.
- AMARAL JR., R. (2010), “La mala fortuna de Cleopatra en la batalla de Accio”, *IMAGO. Revista de Emblemática y Cultura Visual* 2, 49-59.
- BRADBURY, J. (2017), “Un collage de fuentes en la *Historia de Marco Antonio y Cleopatra* (1639) de Castillo Solórzano”, *Edad de Oro* 36, 93-107.
- CHAUVEAU, M. (2000), *Cleopatra más allá del mito*, Madrid.
- COENEN, E. (2009), “En los entresijos de una lista de comedias de Calderón”, *Revista de Filología Española* 89/1, 29-56.
- DE CUENCA, L. A. (2015), “Cleopatra en la literatura: algunos ejemplos”, en Gentili, G. y Almagro-Gorbea, M. (coms.), *Cleopatra y la Fascinación de Egipto*, Madrid, 107-111.
- DONADONI, S. (1990), “Egipto en los siglos”, en Donadoni, S.; Curto, S. y Donadoni Roveri, A. M. (eds.), *Egipto. Del mito a la Egiptología*, Milán, 11-103.
- FLAMARION, E. (1998), *Cleopatra, el mito y la realidad*, Barcelona.
- GÁLLEGU, J. (1990), “Catálogo”, en Domínguez Ortiz, A.; Pérez Sánchez, A. y Gállego, J. (coms.), *Velázquez*, Madrid, 57-455.
- GALLEGU ZARZOSA, A. (2017), “Cleopatra y la perla: una nueva simbología erótica en Lope de Vega”, en Marín Cepeda, P. (coord.), *En la concha de Venus amarrado: erotismo y literatura en el Siglo de Oro*, Madrid, 121-138.
- GARCIA I MARRASÉ, N. E. (2019), *La huella de Osiris en tiempos de Felipe II. La recepción del mito egipcio en la Monarquía hispánica de la segunda mitad del siglo XVI*, Tesis doctoral, Universitat de Barcelona.
- GONZÁLEZ CAÑAL, R. (2007), “Cleopatra, una figura femenina del teatro de Rojas”, en Pedraza Jiménez, F. B.; González Cañal, R. y Marcello, E. E. (eds.), *Rojas Zorrilla en su IV Centenario. Congreso Internacional*, Castilla-La Mancha, 269-292.
- HERA, G. (2014), “Sobre ‘Los áspides de Cleopatra’”, *ADE teatro. Revista de la Asociación de Directores de Escena de España* 150, 120-123.
- HORNUNG, E. (2001), *The Secret Lore of Egypt: its impact on the West*, Nueva York.
- IVERSEN, E. (1993), *The myth of Egypt and its Hieroglyphs in European tradition*, Sussex Occidental.
- JIMÉNEZ BELMONTE, J. (2011), “Historiar el Oriente: Cleopatra en la historiografía española del siglo XVI”, *eHumanista* 17, 286-310.
- JIMÉNEZ BELMONTE, J. (2018), *Estetizar el exceso. Cleopatra en la cultura hispánica y el Siglo de Oro*, Woodbridge y Rochester.
- KROLL, S. (2018), “La evolución de la comicidad de Lope a Calderón. La representación del pueblo gitano en sus obras”, *Hipogrifo* 6/1, 321-335.
- LÓPEZ POZA, S. (2008), “Sabiduría cifrada en el Siglo de Oro: las Enciclopedias de *Hieroglyphica* y figuraciones alegóricas”, *Edad de Oro* 27, 167-200.
- MARCELLO, E. E. (2015), “El mito histórico de Cleopatra en Calderón y sus contemporáneos”, *Anuario Calderoniano* 8, 267-286.

- MARCELLO, E. E. (2016), “La tragedia de Diego López de Castro y el mito de Cleopatra en el contexto teatral europeo del siglo XVI”, en González Cañal, R. y García González, A. (eds.), *El teatro de Cervantes y el nacimiento de la comedia española*, Castilla-La Mancha, 223-234.
- MENA CABEZAS, I. R. (2005), “Gitanos en la Edad Moderna. Una minoría entre la asimilación y la exclusión”, en Lorenzana de la Puente, F. y Mateos Ascacíbar, F. J. (coords.), *Marginados y minorías sociales en la España Moderna*, Badajoz, 147-161.
- MUNSON DEATS, S. (2004), “Shakespeare’s Anamorphic Drama. A Survey of Antony and Cleopatra in Criticism, on Stage, and on Screen”, en Munson Deats, S. (ed.), *Antony and Cleopatra. New Critical Essays*, Nueva York y Londres, 1-93.
- PUYADAS RUPÉREZ, V. (2016), *Cleopatra VII: La creación de una imagen. Representación pública y legitimación política en la Antigüedad*, Zaragoza.
- RÍO RUIZ, M.A. (2017), “Los poderes públicos y los asentamientos de gitanos. Siglos XV a XVIII”, *Andalucía en la Historia* 55. Dossier: *Gitanos. La historia olvidada*, 8-11.
- RODRÍGUEZ HERNÁNDEZ, B. (2019), *Retratos de excluidos: el imaginario social sobre el gitano en la Edad Moderna*, Tesis doctoral, Universidad de Murcia.
- SAINZ DE LA MAZA, C. (2009), “El banquete de Cleopatra I: los textos y sus antecedentes”, en Borrego Gutiérrez, E. y Buezo, C. (coords.), *Literatura, política y fiesta en el Madrid de los Siglos de Oro*, Madrid, 421-454.
- SCHIELDS, C., HERZOG, D., (2021), “Introduction. Sex, intimacy and power in colonial studies”, en Schields, C. y Herzog, D. (eds.), *The Routledge Companion to Sexuality and Colonialism*, Londres, 1-17.
- SCHIELDS, C., HERZOG, D. (eds.) (2021), *The Routledge Companion to Sexuality and Colonialism*, Londres.
- SEVILLA CUEVA, C. (2001), “Egipto y España en la música. El caso de Aída y La Corte del Faraón”, *Supplementa ad Isimu Estudios Interdisciplinares sobre Oriente Antiguo y Egipto* 2/1, 355-378.
- UENO, C. (1996), “Orientalismo y género”, *Debate feminista* 14, 165-182.
- YOUNG, R. J. C. (2020), *Postcolonialism. A Very Short Introduction*, Oxford.