

JOSÉ MARÍA DÍEZ BORQUE y ELENA DI PINTO (Directores)  
ELENA DI PINTO (Editora)

DE LA VIDA A LA FANTASÍA:  
LITERATURA DE LOS SIGLOS DE ORO

VISOR LIBROS

COMITÉ ASESOR:

Carlos Alvar  
 José Manuel Blecua  
 Luis Alberto de Cuenca  
 José María Díez Borque  
 Pura Fernández  
 Teodosio Fernández  
 Víctor García de la Concha  
 Luis García Montero  
 Araceli Iravedra  
 José-Carlos Mainer  
 José Romera Castillo  
 Remedios Sánchez García  
 Darío Villanueva



FACULTAD DE  
 FILOLOGÍA



UNIVERSIDAD  
 COMPLUTENSE  
 MADRID



VISOR

© Cubierta: Diego Jordán  
 © Los autores, 2022  
 © Visor Libros  
 Isaac Peral, 18 - 28015 Madrid  
 www.visor-libros.com

ISBN: 978-84-9895-262-9

Depósito Legal: M-7414-2022

Impreso en España - Printed in Spain

Gráficas Muriel. C/ Investigación, n.º 9. P. I. Los Olivos - 28906 Getafe (Madrid)

*Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra (<http://www.conlicencia.com>; 91 702 19 70 / 93 272 04 47)*

ÍNDICE

Introito .....	9
M. <sup>a</sup> SOLEDAD ARREDONDO SIRODEY: Juan de Palafox y Mendoza: la vida de un consejero, obispo, virrey... y escritor .....	11
ANTONIO CASTILLO GÓMEZ: Mucha verdad contra la flaca memoria. Escritura, narración y régimen de veracidad en textos autobiográficos masculinos de los Siglos de Oro .....	43
LUCÍA DÍAZ MARROQUÍN: Tipos vocales y estereotipos nacionales en las comedias de cautivos de Miguel de Cervantes .....	69
JOSÉ MARÍA DÍEZ BORQUE: Relaciones de fiestas: de la realidad a la ritualización .....	93
FRANCISCO DOMÍNGUEZ MATITO: El mejor rey del mundo: imágenes de Salomón en el teatro (de la Edad Media al Siglo de Oro) .....	113
GASTÓN GILBERT: La maya en el Siglo de Oro: ficciones dramáticas a partir de una fiesta popular .....	143
JAI ME OLMEDO RAMOS: Vida, humanismo y retórica entre siglos: Hernando Alonso de Herrera y el protoensayismo .....	169
JOSEF PROKOP: Los modos de jactarse de los soldados fanfarrones del teatro español del siglo XVI .....	201
CARLOS SAINZ DE LA MAZA: La falta dorada de Cleopatra, II: una presencia al trasluz en el teatro de Lope y sus contemporáneos .....	215
MARCELLA TRAMBAIOLI: Las damas a través del espejo teatral de las dramaturgas del Siglo de Oro .....	243
JULIO VÉLEZ-SAINZ: Santificando la Antigüedad: Proba Faltonia como modelo de espiritualidad femenina en la tradición de las <i>mujeres docte</i> .....	263

- LUCAS FERNÁNDEZ, *Farsas y églogas al modo y estilo pastoril y castellano, fechas por Lucas Fernández, salmantino*, Edición de la Real Academia Española, Madrid, Imprenta Nacional, 1867.
- *Farsas y églogas al modo y estilo pastoril y castellano, fechas por Lucas Fernández*, edición facsimil preparada por Emilio Cotarelo y Mori, Madrid, RAE, 1929.
- MAURIZI, F., «La teatralización del soldado a fines del siglo xv en Lucas Fernández», *Criticon*, 66-67, 1996, pp. 287-305.
- NARDI, J., *I due felici rivali*, commedia inedita di Jacopo Nardi publicada da Alessandro Ferrajoli, Roma, Forzani e C. Tipografi del Senato, 1901.
- PLAUTO, *Comedias*, vol. II, traducción de Mercedes González-Haba, Madrid, Gredos, 1996.
- RIBBECK, O., *Alazon, Ein Beitrag zur antiken Ethologie und zur Kenntnis der griechisch-römischen Komödie, nebst Übersetzung des platinischen Miles Gloriosus*, Leipzig, B. G. Teubner, 1882.
- SÁNCHEZ DE BADAJOZ, D., *Farsas*, edición de Miguel Ángel Pérez Prieto, Madrid, Cátedra, 1985.
- *Recopilación en metro*, edición de José López Prudencio, Publicaciones de la revista Archivo Extremeño, 2 vols., Badajoz, 1910.
- SENIGAGLIA, G., *Capitan Spavento*, Firenze, Bernardo Seeber, 1899.
- TERENCIO, *Las seis comedias de Terencio escritas en latin y traduzidas en vulgato castellano por Pedro Simon Abril professor de letras humanas y philosophia natural de Alcañaz*, Impreso en Çaragoça [Zaragoza], en casa de Iuan Soler, impressor de libros, Vendense en casa de Francisco Simon librero, 1577,

## La falúa dorada de Cleopatra, II: una presencia al trasluz en el teatro de Lope y sus contemporáneos

Carlos Sainz de la Maza  
*Universidad Complutense de Madrid/IJUMP*

En un artículo anterior (Sainz de la Maza, 2014) abordé el tratamiento que en la literatura no dramática del Siglo de Oro —historiadores, narradores y poetas— recibía uno de los tópicos centrales de la historia semilegendaria de Cleopatra: el desembarco de la reina egipcia en Tarso para responder ante Marco Antonio, representante de Roma en Oriente, de la acusación de connivencia con los asesinos de Julio César. Pretendo ahora acercarme al episodio desde el teatro áureo, centrándome en el periodo anterior a aquel en que, hacia 1630-1640, Cleopatra se afirma como favorita de los corrales españoles.

Según la tradición que se inicia con la *Vida de Antonio* de Plutarco<sup>1</sup>, ese encuentro fue el punto de partida de una rápida, aunque efímera inversión de la dependencia que definía las relaciones entre la decadente monarquía ptolemaica y la ya incontestable hegemonía romana en el Mediterráneo, sujeción cuyo emblema debería de haber sido, precisamente, el acto inicialmente proyectado por Antonio en Tarso. El alarde de lujo, desenvoltura e ingenio desplegado por la aún bellísima Cleopatra<sup>2</sup> en su comparecencia habría seducido a aquel hasta

<sup>1</sup> Ver XXV-XXVIII, 2 y XXIX (pp. 156-163; texto griego en *Plutarch's Lives*, IX, pp. 190-196).

<sup>2</sup> Se hallaba, con aproximadamente 28 años, «en ese momento en el que las mujeres resplandecen en su belleza y su inteligencia está en su apogeo» (Plutarco,

el punto de convertirlo en un títere de la reina y de arrastrarlo a una relación que, inevitablemente, iba a conducirlos a ambos, primero al enfrentamiento con Octaviano, y luego a una muerte cuyas dramáticas circunstancias los definirían para la posteridad como figuras de grandeza trágica.

Pieza clave de ese proceso y punto de arranque de la mencionada inversión de roles —que en la tradición literaria lo es también de género, un aspecto decisivo para la valoración negativa del personaje de Cleopatra por parte de muchos de los autores que se ocupan de su relación con Antonio— es la escena de la llegada de la reina a Tarso de Cilicia en una espectacular falúa o pequeña galera de aparato<sup>3</sup>, remontando el Cidno para provocar la expectación, el asombro y, por último, el entusiasmo de todos los presentes, que desvían, de golpe, su atención de Antonio a su visitante. Reacción nada sorprendente en términos estéticos, dado que Cleopatra parecía haberse estudiado al dedillo todas las posibilidades de cautivar a su público de tierra firme, tanto en lo referente al lujosísimo ornato de su embarcación de popa dorada como al atavío y actividad de la tripulación de la misma, escenario y actores, respectivamente, de una calculada representación dramático-musical de carácter mitológico, un triunfo alegórico en el que la identificación entre la reina y Venus contribuyó a realzar nítidamente su protagonismo. Según cuenta Plutarco<sup>4</sup>, Cleopatra

Aparejose 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 esperança que tenía era de sí mesma e de sus hechizos e bebrajes. Et [...] en tanto grado desprecio al ombre e a

*Antonio*, XXV, 3; p. 158). Poco más abajo, sin embargo, insiste en que la clave de su poder de seducción radicaba en el encanto de su trato y en su elocuencia, reforzada por el hermoso timbre de su voz (XXVII, 3-4; p. 161-162).

<sup>3</sup> La expresión empleada por Plutarco, «ἐν πορθητέῳ», resulta imprecisa en cuanto al tipo de embarcación empleado, aunque apunta a un tipo de navegación breve, transbordo, etc.

<sup>4</sup> Numero en corchetes y en negrita la secuencia descriptiva de Plutarco, que aquí varía levemente en la parte final del texto. Tomo este del de la traducción de Palencia (ed. 1491), basada en la latina de L. Bruni, que incluyo en Sainz de la Maza, 2014, p. 293, y n. 8 para la significación poética del episodio en su contexto más helenístico que egipcio, y para los cambios con respecto al original.

su juicio, [0] que quiso ir navegando con increíble pompa por el río Cýdno 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 mochos colocados de cada parte, que cada uno dellos semejava a la pintura de Cupídine. [8] Et mochas muy ataviadas con vestidos de las nereides e de las gracias, que en parte estavan juntas a los gobernales y en parte entendían en la xarcia. [9] Et las siervas, con maravilloso hábito, echavan perfumes por las ribetas 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<sup>5</sup>.

La escena<sup>6</sup> no falta en muchas de las obras del Siglo de Oro que se ocupan de la reina: historiografía (Mexía, Pineda), narrativa en

<sup>5</sup> En Plutarco, *Antonio*, XXVI, 1-6; p. 159: «se puso a surcar el Cidno en una embarcación con la popa dorada, en [la] que se encontraban desplegadas velas de púrpura y hasta los remos tenían broncíneos asidores, mientras lo envolvía todo una armoniosa melodía de un concierto de flauta, caramillo y cítara. Ella misma reposaba a la sombra de un baldaquín bordado en oro, adornada de la misma forma que Afrodita en las pinturas, mientras dispuestos a ambos lados unos niños, vestidos también como esos amores de los cuadros, le daban aire; asimismo, las doncellas de más destacado porte de su séquito iban vestidas de Nereidas y Gracias, algunas manejando el timón y otras los cabos; y sugerentes aromas, que exhalaban de ricos perfumes, se fueron vertiendo por las orillas. Así, mientras algunos varones custodiaban la barca desde ambos lados del río, otros salían de las ciudades para contemplar esta maravilla y fue tanta la gente agolpada en el Foro, que se precipitó fuera a verlo, que, al final, Antonio se vio solo subido al estrado, a la vez que, por todas partes, se corría la voz de que Afrodita acudía ante Dioniso por el bien de Asia». La trasposición del orden de [14] por Bruni/Palencia permite segmentar la descripción en cuatro categorías, que estarán irregularmente presentes en las recreaciones posteriores de la misma: Barca-Cleopatra y sus servidores-Público-Antonio.

<sup>6</sup> La siguen, en Plutarco, los recíprocos convites a cenas fastuosas que la tradición heredada en la época áurea fundirá con el no menos famoso episodio —tomado de Plinio— de la perla disuelta en vinagre; ver Sainz de la Maza, 2009 y, ahora, Jiménez Belmonte, 2018, Índice, p. 255.

prosa (Castillo Solórzano), poesía narrativa en verso (el príncipe de Esquilache), con distintos enfoques y conclusiones acerca del valor moral de la posterior actuación de la pareja. Así, a la condena casi unánime en la tradición historiográfica y didáctico-moral que prolonga la de la Edad Media<sup>7</sup>, se van superponiendo, desde comienzos del siglo XVI, la atracción por la *asiática* fastuosidad material que rodea a Cleopatra y la admiración elegíaca derivada de su gradual transformación en un emblema trágico del *Amor omnia vincit*. La nueva caracterización —que podríamos calificar de manierista— de la reina contiene, pues, hasta casi neutralizarla, con la persistencia de las distintas notas peyorativas que advierten del peligro que su magnetismo personal supone para quienes se acerquen a ella sin las cauciones que la razón ha de imponer a la pasión; notas que, en la época áurea, estarán significativamente concentradas en su caracterización como «gitana»: habilidad hechicera, ingenio y astucia, independencia, sexualidad activa, etc.<sup>8</sup>. Dichos *peligros*, como es sabido, acabarán integrándose sin problemas en el irreversible proceso de conversión de Cleopatra en un refinado y contradictorio objeto de consumo para la fantasía erótica masculina, aún muy vivo en nuestros días.

Esa nueva Cleopatra se manifiesta plenamente en lo que Jiménez Belmonte, 2018, ha calificado como el periodo «cleopátrico» europeo,

<sup>7</sup> Ver Jiménez Belmonte, 2011; 2018, pp. 52-90. Por ejemplo, el franciscano Pineda —al que un *duende* informático borró de mi trabajo de 2014, n. 18—, en su *Monarchía Eclesiástica* (1576), al narrar el encuentro de Cleopatra con Antonio y los banquetes sucesivos, los relaciona con los pecados de la gula y la lujuria; esta es clave, desde luego, para valorar la escena de la nave —actualizada, por cierto, como una «fusta» o pequeña galera de exploración—: «se atavió de todo cuanto pudiera si se fuera a casar, con todas las muestras posibles de lujuria [...]» (v. 2, fol. 302r; Jiménez Belmonte, 2011, p. 291). Calca a Plutarco, con leves cambios en el orden de la descripción y el estilo, destacando la asociación —¿muestra de distanciamiento antipagano?— entre los elementos mitológicos y la pintura.

<sup>8</sup> La identificación gitano = «egipcio», general en el Siglo de Oro, ayudó a encajar a Cleopatra en la bipolar valoración de los gitanos de la España áurea; así, si muchos textos la califican —como gitana— de «ramera», la paralela decanación estética de su caracterización literaria la ennoblece —el príncipe de Esquilache la piropea como «bellísima gitana»— y atestigua la participación española en lo que se ha llamado el «moment égyptien» (1635-1650) de la cultura barroca europea, que Assó, 2009, §16-44 relaciona con las traducciones y difusión de *La Gitana* cervantina. Comenta todo ello Jiménez Belmonte, 2017, pp. 62-64, añadiendo interesantes datos sobre la gitanofilia pictórica de la época.

que abarcaría los años de *ca.* 1630-1650. Un fenómeno del que los territorios de la Corona Hispánica participan, sobre todo a través de cierto número de nobles interesados en el coleccionismo artístico y de la actividad literaria de diversos escritores en contacto directo con esa élite, como Lope de Vega, Castillo Solórzano o Rojas Zorrilla.

La *Historia de Marco Antonio y Cleopatra* (1627, editada en 1639), con su combinación de lírica y biografía, de Castillo Solórzano, y el canto narrativo *Antonio y Cleopatra* (escrito tal vez a finales del decenio de 1620 y editado en 1640), de no menor ambición lírica, del príncipe de Esquilache pertenecen plenamente a ese periodo<sup>9</sup>. Ambas obras poseen también una dimensión intensamente plástica, pictórica, que se corresponde con la sensibilidad de las élites culturales de su tiempo<sup>10</sup>. Sus autores, además, se hallaban en relación con Lope, adelantado de la valoración exótica y erótica de Cleopatra con su temprano soneto de la perla<sup>11</sup> y, como veremos, como autor capaz de reflejar en sus comedias su conocimiento de los momentos clave de la historia.

El teatro, como caja de resonancia de todo tema que pudiera interesar al «vulgo» mixto de élites y pueblo que formaba su público, aprovechó también en la época áurea la boga de la historia de Marco Antonio y Cleopatra, con su oferta potencial de intriga política y amorosa, su fulmineo ascenso y caída final, y su seductora exhibición orientalista

<sup>9</sup> Precisa las fechas de ambas obras —nótese lo tardío de su publicación— Jiménez Belmonte, 2018, pp. 107-117 y 117-129; sobre cómo presentan la escena de la barca, ver Sainz de la Maza, 2014, pp. 296-305.

<sup>10</sup> Y, ciertamente, con la obsesión barroca por la expresión de todo tipo de contenidos mediante lo material, por la significación canalizada a través de representaciones ligadas a los sentidos, al *sensorium* omnipresente en las artes plásticas y la literatura de la época. Esquilache, además, era un exquisito coleccionista de arte. Jiménez Belmonte, 2018, pp. 208-209, apunta acertadamente la posibilidad de un contacto directo de los escritores con las representaciones pictóricas de la reina en un contexto de academias literarias —como aquellas a las que asistió Castillo Solórzano en Valencia— celebradas en casas de nobles apasionados por el coleccionismo artístico y suntuario. Retomo luego, en relación con Lope, los posibles efectos de estas coincidencias para la literatura a partir de finales del siglo XVI.

<sup>11</sup> Ver Sainz de la Maza, 2009, pp. 430-432; Jiménez Belmonte, 2018, p. 114; sobre la simbología erótica de la perla en el soneto, las apreciaciones —matizables— de Gallego, 2016.

de lujo deslumbrante y erotismo pecaminoso<sup>12</sup>. A veces, con notable éxito y sobreviviendo al propio Siglo de Oro: como es sabido, *Los áspides de Cleopatra* (a. de 1645) de Rojas Zorrilla fue la obra más representada de su autor en el siglo xviii, y solo a finales de la centuria deja paso a otros dramas que examinaban la peripecia trágica de ambos amantes con una óptica más cercana al clasicismo ilustrado<sup>13</sup>.

La literatura teatral europea aborda la historia ya desde mediados del siglo xvi. Se escriben dramas en Italia, Francia, Inglaterra, Alemania y España<sup>14</sup>. Con la rara excepción de Hans Sachs (1560), la acción se concentra en el momento más intenso de la fábula: su trágico desenlace, con los suicidios de Marco Antonio y, especialmente, Cleopatra. La trama se adecúa a la moda contemporánea de la tragedia senequista, en la que la desmesura de las pasiones conduce a un conflicto sin más salida que una acción sangrienta. Sin embargo, ese senequismo renacentista no llega aquí a calcar las pautas radicales, regidas por el *fatum*, la crueldad y el horror de su arquetipo; sobre los autores del siglo xvi, de Giraldo Cinthio a Daniel, pesan más el atractivo de la reina y sus contradicciones humanas que las consideraciones morales que, obligadamente, llegan al público a través del coro de las distintas tragedias<sup>15</sup>.

La literatura española produjo su propia, y aislada, muestra de este tipo de Cleopatras senequistas. Se trata de la *Tragedia de Marco Antonio y Cleopatra*, del licenciado Diego López de Castro, datada

<sup>12</sup> Erotismo que reforzaba la presencia de actrices en el escenario, como revelan, por ejemplo, las referencias injuriosas a las cómicas de los anónimos *Diálogos de las comedias* de, precisamente, 1620.

<sup>13</sup> Ver González Cañal, 2008, pp. 270-271 y las precisiones de Julio, 2012; la trama de los nuevos dramas se ciñe al final de la acción, aun siguiendo a Rojas. Para las obras, muy modestas, del xviii, ver Jiménez Belmonte, 2018, pp. 218-219.

<sup>14</sup> Para el inventario de obras teatrales sobre Cleopatra en los siglos xvi-xviii, ver Marcello, 2014, pp. 38-42; para un estudio detallado de los dramas, tanto senequistas como «panorámicos», desde Giraldo Cinthio a Shakespeare, y su relación con Plutarco, Williamson, 1974, pp. 71-237. A diferencia de esta, Zanin, 2014, incluye también a España.

<sup>15</sup> Ver Morrison, 1974, pp. 123-125. La misma comprensión había expresado también Giulio Landi al dedicar su biografía de la reina a Gostanza del Carrerino en 1551; ver Jiménez Belmonte, 2018, pp. 116-117, y asimismo p. 154, donde remite a diversas opiniones críticas que relacionan la novedosa idealización del personaje clásico con la alabanza política de figuras tales como Isabel la Católica, Elizabeth I o las dos reinas Médicis de Francia.

en Madrid en 1582, aunque nunca editada en su tiempo, a pesar de haber sido escrita en pleno momento dulce del neosenequismo trágico hispano (1575-1585), con el que comparte además la elección, como protagonista, de una reina fuerte y «oriental»<sup>16</sup>. El deseo de no dañar su idealizada visión de Cleopatra llevó tal vez al autor a obviar los episodios *históricos* que la muestran como gran escenógrafa del lujo y los sentidos; la vida placentera anterior a su caída se eclipsa y, con ella, la escena de la barca.

Sin embargo, ya en su antecesora, la *Cleopatra* de Gianbattista Giraldo Cinthio, compuesta para Ercole II de Ferrara en 1541-1543, que también se centra en la muerte de ambos amantes, su autor se las ingeniaba para incluir la escena del Cidno en forma de emocionado recuerdo: en I, 2, la reina evoca, tras la derrota en Accio, «quel di, che con [1] la nave d'oro / e coi [3] remi d'argento, e con [2] le vele / di porpora n'andasti a Marco Antonio, / [6] ornata sì, che simigliavi proprio / Vener, che [14] Baccho a ritrovare andasse»<sup>17</sup>.

El recuerdo del Cidno lo retomará también Samuel Daniel en *The Tragedy of Cleopatra* (1594; ed. suelta 1611), quien, por boca del *Nuntius* que entrega el áspid a la reina, envuelve la descripción de su muerte en un halo de triunfo de Amor<sup>18</sup> y hace suyo el recuerdo del día en que todos, en Tarso, creyeron que Venus bajaba a la tierra<sup>19</sup>.

<sup>16</sup> Jiménez Belmonte, 2018, pp. 140-146 señala la ausencia del sensualismo orientalizante que marcará a las posteriores Cleopatras áureas, aunque también llama la atención sobre los añadidos en ese sentido que presentan varios pasajes copiados en unos papeles de actor, reflejo tal vez de un intento de adaptar la obra al público de los corrales contemporáneos (pp. 147-151).

<sup>17</sup> Giraldo Cinthio, *Cleopatra*, p. 16. Sobre la obra, ver Williamson, 1974, pp. 77-86; De Liso, 2017, la estudia en relación con la pintura italiana de los siglos xvi-xviii.

<sup>18</sup> Ver Morrison, 1974, p. 123, quien recuerda igualmente otro rasgo original de la obra: su interés en describir la belleza de la reina, raro en el corpus senequista, aunque ya muy presente en biografías como la de Landi. Ese interés será una de las claves de la posterior etoización barroca de Cleopatra.

<sup>19</sup> «[...] brighter than the Sunne / Glittering in all her pompous rich aray / Great Cleopatra sate, as if sh'had wonne / Caesar, and all the world beside this day: / Even as she was when on thy cristall streames, / Cleare Cydnos she did shew what earth could shew / When [14] Asia all amazd in wonder, deemes / Venus from heaven was come on earth below. / Even as she went at first to meete her love, / So goes she now againe to finde him / But that first, did her greatness onely prove, / This last her

Como Dolabella en el posterior *Antony and Cleopatra* de Shakespeare (1606), los dramaturgos del siglo xvi sucumben, más allá de toda preceptiva literaria y moral de raíz clasicista, al encanto de Cleopatra: «The portrayal of passion—in spite of its moral dangers—has clearly a strong attraction for Renaissance dramatists. They are thus pioneers in introducing a theme which was to be very important in the next century in tragedy» (Morrison, 1974, p. 125). Desde el mismo comienzo del siglo xvii, los autores del Barroco naciente reescribirán, a partir de esa herencia, el personaje de la reina; su interés, en paralelo al de su público, se amplía hasta abarcar el conjunto de su relación con Marco Antonio, sin que, por otra parte, el obligado desenlace de la trama pierda el valor de vórtice dramático que ya tenía. Ahora interesa sobre todo la relación amorosa, sobre un trasfondo de historia antigua al que asoma, a veces borrosamente, la confrontación política o, mejor, de poderes y orgullos individuales. Se pierde el respeto a las fuentes históricas que era patente en las tragedias del siglo xvi<sup>20</sup> y se desdibujan los episodios épicos, como el de Accio, o se presentan las escenas bélicas como una especie de ballet de cámara; lo hará, por ejemplo, Rojas Zorrilla, quien se hará también un hueco entre los pocos audaces que ensayan variaciones en la escena del suicidio<sup>21</sup>.

En España, Marco Antonio y Cleopatra protagonizan una corta, pero interesante, serie de comedias:

— Luis de Belmonte Bermúdez (m. 1649), *Los tres señores del mundo*. Impresa en 1653 en la *Parte tercera de los mejores ingenios de España*.

love, that could not live behind him» (p. 94). Daniel se inspira en la traducción de Plutarco —versión del francés— de Thomas North (1579); para esta, ver Shakespeare, *Antony and Cleopatra*, Appendix V, pp. 246-247.

<sup>20</sup> «The historical content of these Renaissance plays about Cleopatra is amazingly detailed [...]. The authors obviously expect their cultured audience to be perfectly familiar with the background and the sequence of the events [...]. It is hard to find a real example of invention» (Morrison, 1974, p. 118).

<sup>21</sup> Marcello, 2014, pp. 36-37 estudia, para España e Italia, las nuevas constantes dramáticas de las Cleopatras del teatro barroco europeo, adaptadas al gusto mercantil refinado del público comercial.

— Anónimo (la suelta de la segunda mitad del siglo xvii en que se conserva la atribuye a Calderón<sup>22</sup>), *La gran comedia de Marco Antonio y Cleopatra*. Presenta coincidencias con Belmonte; alguno de los dos pudo conocer la obra del otro.

— Francisco de Rojas Zorrilla, *Los aspides de Cleopatra*, a. 1645.

La de Rojas Zorrilla es la más original por su bagaje de innovaciones en todos los planos de la construcción dramática; a pesar de las diferencias, Rojas y Belmonte pudieron conocer los textos respectivos, por haber escrito alguna obra en colaboración<sup>23</sup>.

La falta de referencias cronológicas impide cualquier intento de datación precisa de la serie. Jiménez Belmonte aventura, aunque subrayando el carácter meramente tentativo de su propuesta, que las tres comedias podrían fecharse en el periodo que abarca de finales de la década de los veinte a comienzos de los cuarenta, situando primero en el tiempo los textos de Belmonte Bermúdez y del autor de la suelta y terminando con el de Rojas Zorrilla. Conviene recordar que dentro de este mismo arco de tiempo «se fueron componiendo [...] la *Historia de Marco Antonio y Cleopatra* de Castillo Solórzano y el *Canto de Marco Antonio y Cleopatra* del príncipe de Esquilache, [...] también por esos años destacó la circulación de arte cleopátrico entre los círculos nobiliarios e intelectuales españoles» (2018, pp. 136-137).

Los tres autores responden con sus obras —y a pesar de su diversa valoración de la figura de Cleopatra y su influencia sobre Marco Antonio<sup>24</sup>—

<sup>22</sup> Ver su descripción en Vega García-Luengos, 1994, p. 63. También ha sido atribuida, a partir de un error de La Barrera, a Francisco de Leyva Ramírez de Arellano (m. 1673).

<sup>23</sup> Para las coincidencias entre las tres, ver Jiménez Belmonte, 2018, p. 136. Tal vez aparecía también Cleopatra en la perdida comedia de Lope *Los triunfos de Octaviano* (anterior a 1603; ver Rennert, 1908, p. 186), sobre la que volveré luego. El autor Juan de Acacio tenía en su repertorio en 1627 un *Marco Antonio y Cleopatra* no identificado; Jiménez Belmonte, 2018, pp. 136-137, n. 11 sugiere, sin mucha convicción, que la omisión del autor apunta ahí a la comedia pseudo-calderoniana.

<sup>24</sup> Para Belmonte, Cleopatra tiene un efecto de droga dura sobre Marco Antonio, despojado de todo atributo propio en su dependencia tóxica de los atractivos y la voluntad irracional de aquella. El autor de la suelta, menos pródigo en efectos sensoriales, opta por presentarla en su rol consagrado de reina enamorada. Y Rojas, siempre volcado en sorprender al espectador con invenciones que renuevan los afetes de la comedia —en este caso, heroico-trágica—, arma un espectacular enredo

a la demanda por parte de su común auditorio de un mundo dramático que entre por los sentidos. La voluntad de resaltar su valor de ícono erótico presentado en el marco irresistible de un lujo orientado de ambigüas connotaciones implica, naturalmente, el aprovechamiento escénico de la falta de popa dorada. Los tres autores hacen que navegue por las aguas imaginadas de los corrales<sup>25</sup> en algún momento de sus respectivas comedias: Belmonte, en II, fols. 253r-254r; la suelta, en I, [12]; Rojas Zorrilla, en II, [2]. Para el primero, la navegación de Cleopatra no es sino un pretexto para crear una atmósfera exótica, un recurso para captar sensorialmente al espectador, sin que Antonio —que solo caerá seducido más tarde, en una escena inspirada en la leyenda de Pigmalión— se sienta para nada impresionado por el espectáculo fluvial que se le describe. Sí le influye, en cambio, esa misma creación de atmósfera escénica en la suelta, en la que queda fulminado por el amor en cuanto Cleopatra «pisa ya la rubia arena». En *Los áspides*, Rojas lleva al límite tanto la acumulación de efectos sensoriales<sup>26</sup> como su voluntad de licencia poética al trasladar el episodio, «sin duda esperado»<sup>27</sup> por su auditorio, a alta mar y presentar a la reina

amoroso, excesivo por su lenguaje y agitación dramática, que altera de modo *herético* la representación de la muerte de ambos amantes. Para una exposición sintética de los planteamientos y características de las tres obras, ver Jiménez Belmonte, 2018, pp. 155-168 (Belmonte y suelta) y 169-178 (Rojas), y la bibliografía allí citada; Pedraza valora las posibilidades de *Los áspides* —no explotadas por Rojas a pesar de que se representó en el Buen Retiro en alguna ocasión— como «pieza de aparato, pródiga en tramoyas y juegos escenográficos» (2007b, p. 409). Como intrigas de amores cruzados, celos y rivalidad entre personajes de rango elevado, las tres comedias poseen un aire de familia que, rebajando su potencial trágico, las aproxima a la comedia palatina; ver Marcello, 2014, pp. 24-25; 2015, p. 2; y su introducción a Rojas, *Los áspides*.

<sup>25</sup> Como impone la pobreza escenográfica de los corrales, en las tres comedias la barca y sus ocupantes son únicamente objeto de descripción, un ejercicio escénico que en Belmonte cumple la egipcia Aristeia, en la suelta, Delio, aquí súbdito de Cleopatra, y en Rojas, el gracioso Caimán, desertor romano.

<sup>26</sup> Redoblados, además, por el encadenamiento de las escenas de la barca y del banquete, celebrado sobre un fastuoso escenario flotante (*Áspides*, II, vv. 1345-1346) ver Sainz de la Maza, 2009, pp. 433-435).

<sup>27</sup> Jiménez Belmonte, 2018, p. 174. Rojas conocía los gustos de su público: su versión está entre las escenas favoritas de las «relaciones» dieciochescas de sus comedias; ver González Cañal, 2007, pp. 3-6.

como perseguidora de un Antonio que, a la vez seducido y asustado de su propia pasión, busca en la huida una distancia ya imposible para ambos.

Las tres comedias constituyen un indicio significativo de la expansión del tema más allá de las fronteras de los ambientes eruditos y aristocráticos, y de su conversión en producto de consumo para el público habitual de los corrales en torno a los decenios de 1630-1640. La historia que narraban conectaba de modo múltiple con las expectativas de los espectadores del momento: fascinación por figuras femeninas que asumen funciones de gobierno con mayor o menor ejemplaridad (por ejemplo, y respectivamente, la Zenobia calderoniana o la Jezabel de Tirso), decidido disfrute de una buscada, plenamente barroca sobrecarga de estímulos sensoriales en parlamentos y escenificación<sup>28</sup>, demanda de un sistema dramático simplificado que, sin abandonar su mestizaje original, perfilara mejor la orientación de cada comedia hacia lo galante, lo heroico o lo trágico y se expresase en escena con un estilo mucho más cultista<sup>29</sup>. Así estaban las cosas a la altura de 1630. Pero ¿qué había sucedido con Cleopatra durante los tres primeros decenios de existencia de la *comedia nueva*?

El intento de López de Castro de poner en escena una *Cleopatra* neo-senequista de perfiles rebajados por la benevolencia general de la que el personaje se beneficiaba en toda Europa podría haber hecho esperar la aparición de alguna otra tragedia del mismo corte o, ya tras la irrupción tumultuosa de la *comedia nueva* lopesca en los años de transición al siglo XVII, un inmediato aprovechamiento de la materia heredada por parte de un teatro comercial y popular siempre ávido de tramas bien cargadas de vaivenes, tensiones y sentimientos como los que la historia de ambos amantes podía ofrecer. Sin embargo, el teatro de masas parece haberse asustado ante el potencial dramático del tema, porque transcurrirán casi treinta años antes de que los triunfos y

<sup>28</sup> Jiménez Belmonte, 2018, pp. 131-134 señala los recelos de críticos y moralistas coetáneos ante lo que consideran una dañina sobrerrepresentación dramática de los sentidos; Rojas pone esta, de hecho, al servicio de un erotismo que estudia Matas, 2008a-b.

<sup>29</sup> Profeti, 2000 se ocupa de esta redefinición del sistema cómico, más estructural y re-tipificadora que ideológica, que va a darle a lo trágico una nueva oportunidad escénica en el Siglo de Oro.

desgracias de la bella reina de los *gitanos* vuelvan a relatarse para la escena. Tan chocante vacío se produce, además, en unos años en que la pasión anticuaria llena las residencias de nobles y caballeros humanistas de Cleoparas de variado formato —de grabados y camafeos a esculturas antiguas y, pronto, pinturas de avispados artistas italianos<sup>30</sup>.

Lo que sí está atestiguado en esos años es el interés de Lope hacia Cleopatra, del que da fe su célebre soneto de la perla, impreso en las *Rimas* de 1603 y aprovechado por Castillo Solórzano para su miscelánea de 1627/1639; un poema en el que, ya algo difuminada la referencia histórico-legendaria a Plinio, sustituye la competitiva exhibición de riqueza del original por un «amoroso desatino» de la reina, aquí ya plenamente asimilada al emblema, fatalmente erótico pero no maligno, de la ceguera de amor, en que la había transformado la literatura dramática de la segunda mitad del xvi. Cleopatra no le era, pues, ajena al Fénix. Su interés por ella databa, como poco, de los años de su secretariado ducal en Alba de Tormes (1591-1595), durante los que compuso su novela pastoril *La Arcadia* (1598) y su descripción del cacereño jardín anticuario de la Abadía de Sotofermoso; en ambos, las menciones de la reina egipcia subrayan tanto la majestad de su poder político como la fuerza de su pasión amorosa<sup>31</sup>.

Lope, es cierto, no incluye la historia de los amores y desgracias de Cleopatra en su copiosa producción dramática. Como ya he dicho, la reina aparecía tal vez en la perdida *Los triunfos de Octaviano*, de fecha oportunamente anterior a 1604<sup>32</sup>; pero tal título descarta, casi con seguridad, cualquier concesión de su autor al protagonismo de Cleopatra o, simplemente, a su caracterización dramática según el nuevo canon consagrado en otros medios artístico-literarios de carácter menos popular.

<sup>30</sup> Resume la afición de los coleccionistas, que arranca del descubrimiento en 1512, de la «Cleopatra» (Ariadna) Belvedere —conocidísima a partir de 1515 gracias al grabado de Marcantonio Raimondi, que amplía la sugestión erótica de la escultura—, Jiménez Belmonte, 2018, pp. 184-190.

<sup>31</sup> La Abadía, sede de academias literarias en las que pudo haberse tratado de la reina, contaba con dos representaciones escultóricas de esta; el poema se imprimió en la *Segunda parte de las Rimas* de Lope (1609). Ver Lope, *Rimas*, pp. 205 y 210; *La Arcadia*, pp. 117, 226, 235-236; sobre la academia literaria de los Alba, Teijeiro, 2003.

<sup>32</sup> Se incluye ese año en la primera lista de comedias lopescas de *El peregrino en su patria*, p. 60.

Lope y los dramaturgos comerciales contemporáneos eran, sin duda, conscientes de los problemas que planteaba convertir la historia de Antonio y Cleopatra en un producto apto para los gustos y valores del público heterogéneo y aún poco controlable de los corrales en los años de transición entre los siglos xvi y xvii en los que cristaliza la comedia nueva. El peso de las condenas heredadas en la época moderna interfería aún con fuerza en la renovación en marcha, y quizás el «vulgo» no habría sabido apreciar las novedades positivas añadidas a una protagonista antiejemplar, por *femenina*, en su ejercicio del poder político y totalmente falta, por su abierta —y castrante— actividad erótica, del *decorum* debido a su rango. Por otra parte, su compleja variedad como argumento dramatizable, en que se trenzan lo histórico, lo amoroso y lo trágico, camino de su patético desenlace, podía resultar desconcertante, pues parecía «contener el esquema entero de la comedia barroca y de todas sus variantes» (Jiménez Belmonte, 2018, p. 138). A pesar de su riqueza en cuanto a posibilidades escénicas para la sensibilidad barroca —peripecia dinámica, espectacularidad, exaltación emocional, sensualidad—, no había llegado aún la hora del desembarco teatral de Cleopatra.

Sin embargo, por lo que respecta, al menos, a la dorada falúa del encuentro en Tarso, el teatro de esos años sí rescata la memoria de la reina. Hay, en efecto, un puñado de comedias, de Lope y de algunos de sus colegas más ilustres, en las que aparecen naves, directa y, a veces, expresamente inspiradas en la famosa de Plutarco, tanto por su morfología como por su papel de lujoso signo de poder y marco propicio para la seducción dentro de la trama. Casi siempre, las escenas en que tales barcas aparecen se conforman como ejercicio ecfrástico, de descripción de algo que sucedió o sucede, y es perceptible, fuera del escenario. Comparan en todos los casos una función decorativa y de lucimiento y pueden poseer, además, cierto peso estructural como impulsoras de la peripecia. Presento a continuación estos ejemplos que atestiguan la latencia dramática de los atractivos de la nueva Cleopatra de la modernidad:

#### LOPE DE VEGA, LAURA PERSEGUIDA

Comedia palatina, de protagonista injustamente acusada, puesta por Lope en 1594, en la corte del duque de Alba y editada en

la *Parte IV* de sus comedias. En el acto II (fol. 15v), el Rey ordena traer por agua a la corte a la «infanta hermosa» de Hungría con la que quiere desposar a su hijo Oranteo, como remate de la calumniosa intriga que le ha permitido alejar de este a Laura, su pareja secreta y madre de sus hijos. Su plan es deslumbrar a Oranteo emulando la llegada de Cleopatra ante Marco Antonio, para así facilitar el enamoramiento de ambos; y así, dispone con el conde Rufino el equipamiento de la nave, cuya riqueza hará que este interrumpa al monarca para exclamar: «¡Hoy la mar y tierra asombras / y la antigüedad despiertas: / porque no fue tal la nave / en que recibió su Antonio / Cleopatra, soberbia y grave!» (vv. 1852-1854).

La embarcación, que ya no se asimila a la galera de aparato descrita por Plutarco al omitirse la mención de los remos, evoca, sin embargo, a su modelo, actualizado por las menciones del ajardinado corredor de popa y las empresas de los gallardetes<sup>33</sup>. Lope selecciona unos pocos elementos de la barca original y añade otros que redondean el efecto de lujo y, sobre todo, de confort, que produce el navío<sup>34</sup>:

REY                    Lo que es [1] la popa, que aguarda  
ya de tu nave traer  
nuestra princesa gallarda,  
toda se ha de guarnecer  
de tela encarnada y parda.  
[5] Una cama que un tesoro

1835

<sup>33</sup> Aunque el corredor de popa —y, en otros casos, el detallado aparejo marinero— remite a las naves de la época, hay en estos años un referente artístico secundario que se solapa con el de la barca de Plutarco: las embarcaciones de atrezzo exhibidas en naumaquias y festejos cortesanos, que se describen prolijamente en obras coetáneas como *La Arcadia* de Lope (1598) o *Cigarrales de Toledo* de su discípulo Tirso de Molina (1621). Entre esas barcas de «maravillosa apariencia, invención y música» (*Arcadia*, p. 363), suele desfilan una galera fingida, ricamente adornada, con profusión de banderas y de empresas alegóricas de los sentimientos de su dueño; tales son, por ejemplo, la barca, verde y de jarcias doradas, del Doriano de *La Arcadia*, p. 368, o la muy recargada —barroca también por ser en parte una parodia de la del Cidno— del don Lorenzo de *Cigarrales*, pp. 95-98.

<sup>34</sup> Marco entre corchetes los números correspondientes a los elementos descritos en Plutarco; las novedades lopescas, alguna de las cuales reaparecerá en la barca de Castillo Solórzano, las marco como [L.]. A partir de ahora, indico de este modo —cambiando la inicial— las innovaciones de cada autor.

valga de perlas y oro,  
irá en medio de la popa,  
para que la envíe Europa,  
aunque iba endiosado el Toro.  
Y luego en el corredor  
que en la popa mira al mar  
irán con igual primor  
[9+L.] naranjos vertiendo azár,  
y flores de nuevo olor.  
Irán desde las cubiertas,  
Conde, hasta las obras muertas,  
[L.] cortinas ricas y alfombras.  
[...]  
Pues para el mástil y gavia  
[L.] una empresa alegre y sabia  
haré que tú le interpretes  
y cuelgue en los gallardetes.  
A Atenas juntas y a Arabia,  
letras y riqueza, abrazas.  
[...]

RUFINO

1845

#### LOPE DE VEGA, *EL POSTRER GODO DE ESPAÑA*

Incluida en la segunda lista de *El peregrino en su patria*, continúa la aproximación lopesca al tópico de la pérdida de España iniciada con *El rey Bamba* en 1597. Fechable entre 1600 y 1603, se imprimió en la *Octava parte* de las comedias de Lope, en 1617.

En el acto I, fols. 11[6]r-v, la silueta de la barca de Cleopatra se pone al día —el de 1600 y sus preocupaciones berberiscas— para perfilarse como una elegante galeota con la que el noble Aben Búcar intenta, en un ambiente de galantería morisca también muy a tono con el momento literario, ganarse la voluntad de Zara, hija del rey de Argel, su no muy convencida enamorada. La descripción de la nave encaja como un guante en el marco lírico y sensual de las fiestas de la noche de San Juan —aquí, simplemente, el Bautista, como profeta de los musulmanes—; la escena, además, abre una trama secundaria, paralela a la de la pérdida de España, que se inicia, precisamente, con

el naufragio de la galeota en Denia y la conversión y matrimonio de Zara con Rodrigo:

- ABÉN BÚCAR [10] Siéntate en aquesta orilla  
 en tanto, famosa Zara,  
 que se acosta la barquilla.  
 ¡Por Alá, [4] música rara,  
 huelgo en extremo de oílla.  
 He por servirme labrado  
 [0] una bella galeota  
 que hasta agora no se ha echado  
 al mar, ni cuanto alborota,  
 vaso tan bien acabado.  
 [1+L] He hecho una popa en ella  
 cercada de mil cristales,  
 para que salgan por ella  
 esos rayos celestiales,  
 qual Sol por la Aurora bella;  
 [L] de marfil y de nogal,  
 suelo, espaldas y molduras.  
 [L] Puse de plata un fanal,  
 y [5+L] el color de mis venturas  
 para dosel y cendal<sup>35</sup>,  
 mil dorados corredores.  
 La cercan [L] mil estandartes  
 de mil diversos colores,  
 llevando por varias partes  
 las cifras de mis amores.  
 [L] Flámulas y banderolas  
 bajan de las altas gavias  
 casi a tocar en las olas  
 y, si desto no te agravias,  
 con victorias españolas.  
 [8+L] La chusma viste damasco,

145

150

155

160

165

170

- moviendo [3+L] unos remos rojos,  
 alas de coral al casco...  
 pero mírenla tus ojos  
 a los pies de aquel peñasco.  
 Por mi vida que es muy bella;  
 ¿cuándo entraremos en ella?  
 Cuando te dicere contento,  
 que ya el húmedo elemento  
 está jugando con ella.  
 Parece que con las manos  
 como plato [e] mar [l[a] ofrece  
 a tus ojos soberanos  
 y por acercarla crece  
 con mil pensamientos vanos,  
 en que se parece a mí,  
 pues cuando más voy a ti,  
 más huyes de que te tenga;  
 ¡quiera Alá que a tiempo venga  
 en que te duelas de mí!  
 [...]  
 Ahora bien, esto dejemos,  
 y en esta noche de Juan,  
 solo de holgarnos tratemos.  
 Las olas vienen y van;  
 es que se acercan los remos.

175

180

185

190

200

ZARA

ABÉN

ZARA

ABÉN

(Sale Célmo con esclavos de la galeota, y [L] muchos ramos y bachos encendidos.)

CÉLMO

ABÉN

ZARA

ABÉN

Poned en tierra la planta.  
 Guárdeos Alá, bella Infanta,  
 hija del gran rey de Argel.  
 ¡Regocijado tropel!

205

No he visto [yo] fiesta tanta;  
 ¡buenos los esclavos vienen  
 con los bachos encendidos...  
 ... y los ramos que previenen

210

<sup>35</sup> Añade nuevos detalles la relación del naufragio en Denia: la barca se hallaba «cubierta de seda y ramos, / de alfombras y de almohadas» (I, fol. 617v).

ZARA	a esos pies, a quien, rendidos, muestran los dueños que tienen! Pasad todos adelante. ¿Tiene noche semejante el mundo, ni en él es vista? [...]	215
ABÉN	¡Alto, acostad esa plancha! Dame aqueza mano hermosa y entra, que la tabla es ancha. Vamos.	225
ZARA ABÉN	La mar espumosa de que [la] has de honrar se ensancha. ¡Hola!, Zaidé, el leño enfrena, lleva la rienda en la mano; tú da a la barca carena.	230
ABÉN	¡Hola, quién fuera troyano para robar esta Elena!	

TIRSO DE MOLINA, *PALABRAS Y PLUMAS*

Tirso, que escribe en 1617-1625 *La mujer que manda en casa*, protagonizada por una Jezabel que aúna los atributos negativos asociados también a Cleopatra (poder femenino, astucia intrigante, lujuria), no podía, a pesar de la rehabilitación literaria de esta, hacer de ella la protagonista de una comedia de amor trágico<sup>36</sup>. Pero sí dejó constancia de su conocimiento de la historia al incluir, como Lope, una embarración evocadora de la nave del Cidno en *Palabras y plumas*, escrita entre 1617 y 1623, fecha en que se representó ante el rey, y publicada

<sup>36</sup> En *La vida y muerte de Herodes* (hacia 1615), III, 3, Tirso simpatiza claramente con Augusto: «Gracias al cielo que ya / no tendré competidor / que contradiga el favor / que la fortuna me da. / Marco Antonio huyó vencido; ampárete la gitana, tu bella como liviana, / y recójale en el nido / de Menfis, que si procura / defendelle, y allí están / sus pirámides, podrán / servilles de sepultura, / si los pasos no les toma / mi valor y la presteza / con que la egipcia belleza / triunfos me previene en Roma, / ¡Marchad a Egipto, soldados; muera Marco Antonio en él; / Cleopatra dé a mi laurel / triunfos de fama doblados!».

abriendo la *Parte primera* de sus comedias en 1627. En el acto I, vv. 624-663 (pp. 88-90) de esta comedia palatina ambientada en el Nápoles del siglo xv, el español don Íñigo de Ávalos, airado por los desdenes de la princesa Matilde, se niega a verla partir en un esquife que, aun en la breve descripción de su criado Gallardo, recuerda nitidamente la escena de la barca dorada, sin que, por su parte, Tirso deje de añadir la popa acristalada que ya nos es familiar. Sirena, hermana de Íñigo, y el gracioso harán en este caso de intermediarios visuales con el público, desplegando su descripción a partir de una elaborada metáfora que envuelve la nave en un aura de pieza de joyería:

(Sale Gallardo, y saca capa y sombrero.)

GALLARDO	Ponte capa y sombrero, y si jardines quieres ver por el mar sobre carrozas de agua, que tiradas de delfines llevan al sol que en esperanzas gozas, [4] al son de chirimías y clarines, [6+7/8] Matilde (y otras seis bizarras mozas, emulación de Venus la más fea), dando a sus ondas luz, barloventea en un [0] esquife, [1+T] de cristal la popa, con [8+T] seis remeros jóvenes por banda, de casacas vestidos, leve ropa, pues son de raso, y el calzón de Holanda. Al toro imitan robador de Europa; y con ellos la mar piadosa y blanda sufre los [3+T] remos, plumas de sus alas, dorados de los puños a las palas.	625
----------	--	-----

SIRENA

A Puzol<sup>37</sup>, quinta suya, aquí cercana,  
irá. Desde el terrado puedes vella.

D. ÍÑIGO

¿Yo a mujer tan ingrata, tan tirana?  
¡Plegue a Dios, si pusiere más en ella  
los ojos, si la viere más, hermana;  
si aunque el mar, que soberbias atropella,  
volcando el barco, su rigor vengara,

<sup>37</sup> Puzol: Pozzuoli, la antigua Puteoli, en el extremo N. del golfo de Nápoles.

me moviera a piedad y le ayudara,  
que de sus mismos peces sea sustento!  
Ya, Sirena, aborrezco su hermosura.

[...]

GALLARDO Nunca en votos fites

que conmuta el amor en penitencia.

Ven y verás [5] damascos y tabies

660

que, haciendo al sol en toldos competencia,

persiñaden al mar que es hoy, en suma,

[6] Matilde Venus, hija de su espuma.

Sirena y Gallardo suben al terrado a contemplar el esquife; este, de fragilidad simbólicamente paralela al frívolo hedonismo inicial de Matilde, naufraga, prefigurando así las pruebas a las que la fortuna va a someterla durante el resto de la acción.

Las embarcaciones descritas en estas comedias son, así, instrumentos preciosos tanto para la captación sensorial del público enfrentado a la desnudez del corral como para la de los personajes que las contemplan en la ficción. Los elementos añadidos por Lope y Tirso a las pautas del modelo conocido son, ciertamente, muestra de su espíritu de emulación, pero, a la vez, le dan a cada nave un perfil —navío, galeota, esquife o falúa— que la acerca a la realidad marinera de su tiempo. Y, si su descripción como objetos de un lujo exclusivo parece extrañarlas de esa misma realidad, lo cierto es que también en esta, y por esos mismos años, podemos ver materializarse en un par de ocasiones las fantasías que las comedias derivaban del episodio del Cidno. Sucede, por supuesto, durante representaciones dadas en el marco de costosos festejos cortesanos:

#### LOPE DE VEGA, *EL PREMIO DE LA HERMOSURA* *Y AMOR ENAMORADO*

Tragicomedia caballeresca y mitológica representada ante Felipe III en el parque del palacio de Lerma, junto al río, el lunes 3 de noviembre de 1614<sup>38</sup>, retomando la compuesta en 1611 por encargo de Margarita

<sup>38</sup> El aún niño príncipe Felipe interpretó a Cupido y su hermana Ana —la «cena de Francia»—, de trece años, a la Aurora, asumiendo los restantes papeles las damas de la reina.

de Parma, que no pudo estrenarse al morir la reina de sobrepardo<sup>39</sup>; fue impresa en 1621 en la *Parte XVI* de las comedias del autor.

Lope adapta varios episodios de su poema ariostesco *La hermosa de Angélica*, acabado en 1602 pero, en parte, hijo también de su estancia en Alba de Tormes<sup>40</sup>. Lo fantástico de tal materia literaria encontró la correspondencia escenográfica que precisaba en la magnificencia del vestuario, ambientación y tramoyas, complementadas con el aprovechamiento escénico del río Arlanza<sup>41</sup>. Una de las escenas del acto III, basada en el canto XII del poema<sup>42</sup>, daba pie a introducir en la representación la memoria de la nave famosa de Cleopatra, y Lope no dejó de aprovecharla:

Para alejar a Leuridemo de su amada Lindabella y favorecer así a su hija Mitilene, la maga Circea (Circe/Medea) le revela a Rolando, enamorado de Lindabella, que ha creado, «fingida, / una nave» embrujada y hermosísima, «de quien ha de ser el mismo / rey del siempre oscuro abismo [i. e., Plutón], / contrapiloto y maestro. / Está en la marina puesta con grande música agora; / a Lindabella y Aurora, / con su fábrica y su fiesta, / a entrar en ella provoques; / que convidadas de tí, / fía, Rolando, de mí, / que apenas las aguas toque, / porque yo alzaré las velas, / y tú, robando el tesoro, / como otro fenicio Toro, / harás de su jarcia espuelas» (vv. 1622-1641).

La describirá Belisa, dama de Lindabella, pidiéndole que se asome a ver la «nave, tan hermosa» (v. 1758) como el *Argos* legendario de Jasón. Sus palabras son una nueva variación lopesca sobre sus propias recreaciones anteriores del navío de Cleopatra:

y si entrar en ella quieres,

—que en la margen arenosa, 1765

<sup>39</sup> Para la fecha, que matiza la de 1610-1615 dada por Morley y Bruerton, ver Pedraza, 2007a, p. 273-275.

<sup>40</sup> Ver la introducción de Trambaioli, pp. 9-10 y 43-44.

<sup>41</sup> La *Relación* en prosa de la representación hace constar los lujosos vestidos y aderezos de los intérpretes, la espectacular iluminación artificial —el teatro estaba cubierto por toldos—, la música y la riqueza de las tramoyas. Todo lo costeaba el duque de Lerma, valido real.

<sup>42</sup> Lope, *La hermosa*, XII, pp. 473-495; pero allí no se describen los esquifes ni la nave de «rica estrecha popa» con los que se lleva a cabo el rapto de Angélica entre las octavas 4-17.

- para que pongan la plancha,  
casi los costados toca—,  
verás su fábrica insigne,  
porque es de cristal la popa,  
con mil pinturas diversas  
que sus paredes adornan;  
es oro, plata y marfil<sup>43</sup>  
desde la popa a la proa:  
gavias, mesanas, trinquetes,  
obencaduras, coronas,  
chafaldetes, afechates,  
baupreses, trizas, escotas,  
aferravelas y jarcias,  
hasta motones y trozas,  
de cuyos árboles altos,  
que por mil partes la entoldan,  
penden varios gallardetes,  
frámulas y banderolas;  
todos con diversas armas  
al claro viento tremolan,  
con cuyas puntas parece  
que sus cristales azota.  
Las riquezas que trae dentro  
no las vio Gaza ni Troya,  
ni aquel rey que convertía  
en oro todas las cosas.

El bajel cumple, por supuesto, con su tradicional función de imán irresistible, y escapa, rumbo al Brasil —y a sus cambales— con Lindabella y Aurora a bordo.

Lo que distingue a esta nave de todas las anteriores es su existencia real como elemento escenográfico. Entre las distintas apariencias y máquinas previstas para el escenario montado a orillas del Arlanza, al pie del cerro de Lerma, la *Relación* de este «solemnísimo regocijo» (p. 484) registra que:

<sup>43</sup> Leuridemo, al maldecir la «fábrica vil / de esa engañosa hechicera» (vv. 1916-1919), añade —cómo no— las perlas.

Sobre el río, [...] este lado estaba todo colgado de telas de diferentes colores, que servían de cortina para encubrir y dar vista al río en algunos pasos de la comedia, en el cual, detrás del vestuario, había una nave con todas sus jarcias y demás aparejos para navegar, llevando treinta personas (p. 482).

Esa nave, que lo mismo podía ser una pequeña galera que un galeón a escala del modesto calado del Arlanza, hizo su aparición en el momento preciso:

Se corrieron todas las cortinas desocupando la vista al río, quedando descubierta gran parte de él.— Echando Leuridemo maldiciones a la sabia y a la nave, pasó a vista de todos con velocidad, pero de suerte que duró el poder verla por medio cuarto de hora; llevaba a Aurora, Lindabella, Mítilene, Circea, Rolando, su paje Celio y gentes de mar, con muchas luces, gallardetes, frámulas, estandartes y banderolas de diferentes colores, velas tendidas, que con la variedad de joyas, plumas, tocas y galas de los que en ella iban, fue la más bella y alegre vista que en las aguas pudo esperarse, y parecía que las fabulosas cortes de Neptuno eran verdaderas y que el mismo Júpiter y las demás fingidas diosas se habían juntado en el globo de la nave, queriendo mostrar a porfía el poder de su hermosura y deidad. Cerrose la vista al río [...] (pp. 490-491).

Como dice el anónimo relator, «parecía que cuanto en ellos [*i. e.*, los libros de caballerías] se ha fingido hicieron aquí la naturaleza y el arte tan propiamente [...] que la verdad que aquí se miraba facilitaba la fe de cuanto ellos dicen» (p. 484).

#### VILLAMEDIANA, *COMEDIA DE LA GLORIA DE NIQUEA* Y *DESCRIPCIÓN DE ARANJUEZ*

Fiesta y comedia caballescaca, basada en un episodio del *Amadís de Grecia* (1530) de Feliciano de Silva, representada el 15 de mayo de 1622, para festejar el cumpleaños de Felipe IV, en los jardines de la Isla del palacio de Aranjuez, junto al Tajo, por la infanta María (Niquea), la reina Isabel de Borbón (la Reina de la Hermosura) y sus damas.

Su fuente, de acción desahogada, era ideal para el despliegue de tramoyas con el que el escenógrafo Giulio Cesare Fontana hizo las delicias de los asistentes; entre ellas, la cámara de cristal —la «gloria» del título— en la que la maga Zirfea encanta a la princesa Niquea. Cuando, en la representación, Amadís de Gaula desencantó a Niquea, la gloria, forrada de refulgentes espejos, se abrió y, como parte principal de su lujoso mobiliario,

descubriose un [V] trono, cuyas gradas [...] ocupavan [8] bellísimas niñas [...] congregación de humanos serafines [...]; y claro está que se contentara con su imitación Cleopatra quando en las [0+1] ribetas del Cidno salió de su dorado baxel, [V+3] cuyos remos eran évano y plata, y [1] la popa un depósito del mejor tributo del Ofir. Y [8+9] entre donzellas egipcias que con humos aromáticos davan noticia de la región sabea, fue a recibir al desdichado Antonio<sup>44</sup>.

\* \* \*

Como hemos visto a cuenta del episodio de la falúa dorada, ya desde el decenio final del siglo xvi la historia de Cleopatra iba asentándose progresivamente en la imaginación de los escritores dramáticos españoles. Aún hacía falta quien se atreviera a abrir el camino de la incorporación efectiva de la historia de Cleopatra y Marco Antonio, depurada de sus inconveniencias morales y genéricas, al corpus dramático español mediatizado por los patrones tragicómicos de la *comedia*. El papel mediador para ese salto, a finales del decenio de 1620, pudieron cumplirlo los escritos no dramáticos de Castillo y Esquilache. Dos hombres cercanos a Lope, respaldados por la autoridad que les conferen tanto sus vínculos —indirectos en uno, de sangre en el otro— con el mecenazgo nobiliario como la alianza entre erudición y poesía que exhiben en sus obras sobre Cleopatra. La dignificación que supone la difusión pública de sus respectivas versiones de la perturbadora historia de Antonio y su «gitana» reñita

<sup>44</sup> Pp. 32-33, ya cercano el final de la Escena I. La comparación sintetiza magistralmente la escena narrada en Plutarco. Como es sabido, el 17 de mayo cerró la fiesta *El vellocino de oro*, de Lope, en la que desempeña un papel escénico importante el *Argos*, la nave de Jasón —que surcó pomposamente el Tajo—, pero este no se inspira en el modelo de la barca dorada (ver I, vv. 1144-1159).

de Egipto pudo acabar abriendo la puerta a la materialización escénica de la misma que, por fin, se producirá ya entrado el segundo tercio del siglo xvii, en el momento mismo de la renovación estructural y temática del sistema teatral de la comedia.

## BIBLIOGRAFÍA

- ASSÉO, H., «Travestissement et divertissement. Bohémiens et Égyptiens à l'époque moderne», *Les Dossiers du GRHLL*, 2009, 2: *Dissidence et dissimulation*, s. p., en línea en <https://doi.org/10.4000/dossiersgrhl.3680> (21/03/2021).
- BELMONTE BERMÚDEZ, L. de, *Los tres señores del mundo*, en *Parte tercera de Comedias de los mejores ingenios de España*, Madrid, Melchor Sánchez, 1653, ff. 242r-261r; en línea en *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes* (28/03/2021).
- DANIEL, S., *The Tragedie of Cleopatra*, London, Nicholas Okes for Simon Waterson, 1623, V, vv. 1473-84, en *The Complete Works in Verse and Prose of Samuel Daniel*, ed. A. B. Grosart, III: *The Dramatic Works*, London & Aylesbury, Spenser Society, 1885, en línea en [source-text.files.wordpress.com/2018/01/samuel\\_daniel\\_3.pdf](http://source-text.files.wordpress.com/2018/01/samuel_daniel_3.pdf) (18/03/2021).
- DE LISO, D., «Cleopatra tra la scena e la tela. Storia di una regina nei racconti di Giovan Battista Giraldo Cinthio e di Artemisia Gentileschi», *Studi Giraldiani*, 3 (2017), pp. 157-197, en línea en <https://cab.unime.it/journals/index.php/GIRALDI/article/view/1602> (18/03/2021).
- Diálogos de las comedias*, en E. Cotarelo, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1904, pp. 210-231.
- GALLEGO, A., «Cleopatra y la perla: una nueva simbología erótica en Lope de Vega», en *En la concha de Venus amarrado: erotismo y literatura en el Siglo de Oro*, ed. P. Martín, Madrid, Visor, 2017, pp. 121-138.
- GIRALDI CINTHIO, G. B., *Cleopatra*, Venezia, Giulio Cesare Cagnacini, 1583.
- GONZÁLEZ CAÑAL, R., «Cleopatra, una figura femenina en el teatro de Rojas», en *Rojas Zorrilla en su IV centenario. Congreso internacional (Toledo, 4-7 de octubre 2007)*, ed. F. B. Pedraza y otros, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2008, pp. 269-291.
- La gran comedia de Marco Antonio y Cleopatra*, s. l., s. a., suelta, BNE, T-20133.

- JIMÉNEZ BELMONTE, J., «Historiar el Oriente: Cleopatra en la historiografía española del XVI», *eHumanista*, 17, 2010, pp. 286-310, en línea (18/03/2021).
- *Estretizar el exceso. Cleopatra en la cultura hispánica medieval y del Siglo de Oro*, Woodbridge, Tamesis, 2018.
- JULIO, M. T., «Ilustrados y cómicos frente a frente: *Los áspides de Cleopatra* en los escenarios», *Teatro de palabras. Revista sobre teatro áureo*, 6, 2012, pp. 17-30, en línea en <http://collections.banq.qc.ca/ark:/52327/bs2103714> (15/03/2021).
- MARCELLO, E. 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, Roma, Aracne, 2014, pp. 15-45.
- «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*, ed. I. Rouane Soupault y Ph. Meunier, Aix-en-Provence, PUP, 2015, pp. 490-497.
- MATAS, J., «Erotismo en el teatro de Rojas Zorrilla. I: La risa erótica», *Lectura y signo*, 3, 2008a, pp. 271-308.
- «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)*, ed. F. B. Pedraza y otros, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2008b, pp. 327-359.
- MORRISON, M., «Some Aspects of the Treatment of the Theme of Antony and Cleopatra in Tragedies of the Sixteenth Century», *Journal of European Studies*, 4, 1974, pp. 113-125.
- PEDRAZA, F. B., «Lope, Lerma y su duque a través del epistolario y varias comedias», en *Dramaturgia festiva y cultura nobiliaria en el Siglo de Oro*, ed. B. J. García y M. L. Lobato, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2007a, pp. 269-290.
- «Un teatro para los oídos: *Los áspides de Cleopatra*», en *Estudios sobre Rojas Zorrilla*, ed. F. B. Pedraza, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2007b, pp. 201-218.
- PLUTARCO, *Plutarch's Lives*, IX. *Demetrius and Antony. Pyrrhus and Caius Marius*, trad. B. Perrin, Cambridge, Mass., Harvard University Press/London, W. Heinemann, 1959.
- *Vidas paralelas*, VII: *Demetrio-Antonio, Dion-Bruto, Arato-Artajerjes, Galba-Otón*, ed. J. P. Sánchez y M. González, Madrid, Gredos, 2009, pp. 156-162.

- PROFETI, M. G., «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, Vigo, Universidad de Vigo, 2000, pp. 99-122.
- Relación de la famosa comedia del Premio de la Hermosura y Amor enamorado, que el Príncipe, Nuestro Señor, la cristianísima reina de Francia y serenísimos infantes don Carlos y doña María, sus hermanos, y algunas de las señoras damas representaron en el Parque de Lerma, lunes 3 de noviembre de 1614 años*, en *Comedias inéditas de Frey Lope Félix de Vega Carpio*, I, ed. S. Rayón y Marqués de la Fuensanta del Valle, Madrid, Rivadeneyra, 1873, pp. 471-494, en línea en <https://hdl.handle.net/2027/inyp.33433/075866198> (3/4/2021).
- RENNERT, H. A., «*Marco Antonio y Cleopatra*. A Tragedy by Diego López de Castro», *Revue Hispanique*, 19, 1908, pp. 184-186.
- ROJAS ZORRILLA, F. de, *Los áspides de Cleopatra*, ed. E. E. Marcello, en *Obras completas*, VI. Segunda parte de comedias [1645], coord. M. Rodríguez Cáceres, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2017, pp. 157-307.
- SAINZ DE LA MAZA, C., «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, Madrid, Visor, 2009, pp. 421-451.
- «La falúa dorada de Cleopatra, de Plutarco a Esquilache», en «*Hilaré tu memoria entre las gentes*». *Estudios de literatura áurea en homenaje a Antonio Carrera*, ed. A. Bègue y A. Pérez Lasheras, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, y Poitiers, Université de Poitiers, 2014, II, pp. 291-308.
- SHAKESPEARE, W., *Antony and Cleopatra*, ed. M. R. Ridley, London, Methuen, 1954.
- TASSIS, J. de, Conde de Villamediana, *Comedia de La gloria de Niquea y Descripción de Aranjuez*, en *Obras de don Juan de Tassis, Conde de Villamediana*, Zaragoza, Juan de Lanaja y Quartanet, 1629, pp. 1-54.
- TEJERO, M. Á., «La Abadía cacereña o la Academia literaria de los Alba», *Revista de estudios extremeños*, 59, 2003, pp. 569-587.
- TIRSO DE MOLINA, *Cigarrales de Toledo*, ed. V. Said Armesto, Madrid, Renacimiento, [1913].
- *Palabras y plumas*, ed. J. E. López Martínez, en *Obras completas, I. Primera parte de comedias, I*, dir. I. Arellano, Madrid, Iberoamericana/Frankfurt, Vervuert, 2011.
- *La vida y muerte de Herodes*, en *Obras dramáticas completas*, ed. B. de los Ríos, Madrid, Aguilar, 1989, II, pp. 633-680.

- VEGA, L. de, *La Arcadia*, ed. E. S. Morby, Madrid, Castalia, 1975.
- *La hermosura de Angélica*, ed. M. Trambaioli, Madrid, Iberoamericana/ Frankfurt, Vervuert, 2005.
- *Laura perseguida*, en *Doze comedias de Lope de Vega Carpio [...] : Cuarta parte* [...], Pamplona, Nicolás de Asíaín, 1614.
- *El peregrino en su patria*, ed. J. B. Avallé-Arce, Madrid, Castalia, 1973.
- *El postre godo de España*, en *Octava parte de sus comedias, con los, entre-meses y bailes*, Madrid, Viuda de Alonso Martín, 1617, fols. 115-135.
- *El premio de la hermosura*, en *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española* (BAE, 134), en línea en ARTELOPE, [https://artelope.uv.es/biblioteca/textosAL/AL0820\\_EIPremioDeLaHermosura.php](https://artelope.uv.es/biblioteca/textosAL/AL0820_EIPremioDeLaHermosura.php) (31/3/2021).
- *Rimas*, en *Obras poéticas*, I, ed. J. M. Blecuá, Barcelona, Planeta, 1969.
- *El vellocino de oro*, en línea en <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-vellocino-de-oro--0/html/fec858be-82b1-11df-acc7-002185cc6064.html> (5/4/2021).
- VEGA GARCÍA-LUENGOS, G., «Treinta comedias desconocidas de Ruiz de Alarcón, Mira de Amescua, Vélez de Guevara, Rojas Zorrilla y otros de los mejores ingenios de España», *Critición*, 62, 1994, pp. 57-78.
- WILLIAMSON, M. A., *Infinite Variety: Antony and Cleopatra in Renaissance Drama and Earlier Tradition*, Mystic, Conn., Lawrence Verry, 1974.
- ZANIN, E., *Fins tragiques. Poétique et éthique du dénouement dans la tragédie de la première modernité (Italie, France, Espagne, Allemagne)*, Genève, Droz, 2014.

## Las damas a través del espejo teatral de las dramaturgas del Siglo de Oro<sup>1</sup>

Marcella Trambaioli  
*Università del Piemonte Orientale*

Que la dialéctica entre realidad y ficción informe prácticamente toda la producción artística y literaria del Siglo de Oro español es una verdad de Pero Grullo, y en estas páginas se me antoja aplicarla a la figura de la dama de la comedia barroca por su consabida complejidad y por su escasa relación con la mujer noble de la realidad factual de la época. En efecto, si la moral corriente obliga a las mujeres a permanecer encerradas en el ámbito doméstico y a la pasividad, bien es verdad que abundan personajes femeninos ficticios muy activos y determinados, que funcionan a manera de compensación de la lamentable condición sociocultural de las damas coetáneas. Además, si nos fijamos en los caracteres femeninos que salen de la pluma de las raras escritoras de la época la tendencia se radicaliza por razones vinculadas a las reivindicaciones protofeministas de las mismas que luchan por afirmarse en una dimensión que, según las normas culturales corrientes, les resultaría vedada<sup>2</sup>.

Por lo general, si es verdad que «el destacado protagonismo de las damas remite, *in primis*, al horizonte de expectativas de un auditorio femenino de mujeres leídas y apasionadas por el teatro» incluso en

<sup>1</sup> Este trabajo es fruto de una investigación original, en el marco de un proyecto financiado por la Università del Piemonte Orientale.

<sup>2</sup> Ferrer Valls, 2006, p. 220: «en la pluma femenina la justificación de la escritura y las declaraciones de humildad, que muchas veces encubren o preceden a la defensa de una opción firme y decidida, no son un mero tópico, sino el síntoma de un conflicto entre deseo y modestia»; cfr. Trambaioli, 2011.