

Historiar el Oriente: Cleopatra en la historiografía española del XVI

Javier Jiménez-Belmonte
Fordham University

Un sólo adjetivo basta a Esteban de Garibay para recordar al lector de sus *Cuarenta libros del Compendio historial* (1570-72) la trascendencia histórica de la reina Cleopatra VII y su creciente importancia en el imaginario occidental renacentista: “famosa” (167). El historiador vasco lleva al extremo la premisa retórica de la concisión al resumir toda la historia de la reina egipcia en un sólo adjetivo, pero no por ello olvida que esa misma premisa lo obliga a una mayor precisión. La referencia implícita al *De claris mulieribus* de Boccaccio (texto fundacional de la Cleopatra renacentista y barroca), evoca acertadamente una trayectoria de más de medio siglo a lo largo de la cual Cleopatra se ha venido constituyendo como uno de los principales iconos del discurso orientalista occidental.¹ No es quizás el consenso en torno a la figura de la reina (oscilando siempre entre la condena clásico-medieval y la redención humanista) lo que da forma y sentido a esa trayectoria, sino una obsesión creciente, desde todos los ámbitos de las letras y las artes, alrededor de la cual se va gestando la “infinita variedad” (Williamson) de las Cleopatras que, en condecoración, conforman la Cleopatra renacentista y barroca: la amante lasciva, la esposa fiel, la heroína suicida.

Ni entonces (ni antes, ni después) se mantuvo Cleopatra en los límites de la escritura de la historia, en los que durante casi quince siglos fue poco menos que una nota al margen, un *exemplum* auxiliar. Pero fue precisamente su presencia fuera de esos límites genéricos lo que acabaría otorgándole verdadero protagonismo histórico y cultural. Ya desde tiempos imperiales la trayectoria occidental de Cleopatra se había venido construyendo sobre una doble vertiente en la que confluían los enfoques históricos de Plutarco, Josefo, Apiano, Floro, Dion Casio, Patérculus, Tito Livio, Plinio o Suetonio con los poéticos de Horacio, Propercio, Virgilio, Ovidio y Lucano (Grant 352-61; Williamson 19-20). La Cleopatra tardo-medieval y humanista imitaría a la clásica en esa misma yuxtaposición de géneros según la cual los relatos históricos de textos como *Li Fet de Romains* (Flutre y Sneyders 623-57), los boccaccianos *De*

¹ El mejor estudio sobre la trayectoria de Cleopatra en la literatura medieval y renacentista europea sigue siendo el de Marilyn Williamson. Valiosas (desde una perspectiva multidisciplinar) son también las aportaciones de Hammer y Hugues-Hallet así como los catálogos de Walker y Higgs y Ritschard y Morehead de las dos grandes exhibiciones artísticas sobre Cleopatra organizadas en la última década. A pesar de la declarada naturaleza comparativista de todos estos volúmenes, ninguno (con un par de excepciones en el catálogo de Ritschard y Morehead) menciona la trayectoria de Cleopatra en las literaturas y culturas hispánicas. Esta ha sido estudiada, en diferentes períodos (sobre todo el aurisecular) y desde diferentes géneros y perspectivas, por Wilcox y Walthaus, Sainz de la Maza y Jiménez Belmonte.

claris mulieribus y *De casibus virorum illustrium*,² o (ya en pleno XVI) *La Vita di Cleopatra* de Giulio Landi, coexistían con los acercamientos poéticos de Dante, Petrarca, Chaucer (Williamson 48-65), Castiglione,³ o del cancionero castellano,⁴ y con los provenientes del género dialogal, como los *Diálogos eruditos* de Pedro Mexía, o de la literatura de conducta y epistolar, caso de las *Epístolas familiares* de Antonio de Guevara (83, 122, 184, 297). A partir de mediados del XVI, y gracias a la influencia de la tragedia senequista, la Cleopatra histórica y poética se complementaría con la dramática proveniente de las tragedias de Giambattista Giraldi, Etienne Jodelle, Robert Garnier, Samuel Daniel (Williamson 77-134) o Diego López de Castro (Rennert) y todas ellas, a su vez, entrarían en diálogo con la cada vez más importante presencia de Cleopatra en el catálogo artístico europeo.⁵

La respuesta de los historiadores españoles a los derroteros líricos, dramáticos y artísticos de Cleopatra fue dispar, desde Garibay, que desiste de devolver el personaje al rigor de la historia y se limita a reconocerlo con un simple y preciso adjetivo, hasta Alonso de Castillo y Solórzano, que inventa un género propio, híbrido de historia y poesía, a la (des)medida del personaje. Entre ambos extremos, otros, sin embargo, reclaman a Cleopatra desde la historia, caso de Pedro de Mexía en su *Historia Imperial y Cesarea* (1545) o de Juan de Pineda en su *Monarchia Ecclesiastica*

² El mismo Boccaccio se acerca a Cleopatra en cuatro ocasiones desde distintos ámbitos genéricos que van de lo histórico a lo epistolar (en su carta a M. Pino di Rossi) y lo novelesco (en su *Fiammetta*) (Williamson 51-60). Fueron sin duda los relatos de Cleopatra (fuertemente negativos) incluidos en *De casibus* y en *De claris* los que más influyeron en el ámbito hispánico y europeo. La traducción al castellano del primero fue concluida por Alonso de Cartagena en 1422 y publicada en Sevilla en 1495 con el título de *Cayda de príncipes*. La traducción del segundo fue publicada por primera vez en Zaragoza en 1494 con el título de *Las illustres mugeres*.

³ Castiglione compone su poema *Cleopatra*, en hexámetros latinos, alrededor de 1512 con motivo del traslado de la que se creía estatua de la reina egipcia al Belvedere. En el poema, Cleopatra, en primera persona, defiende su fidelidad a Marco Antonio y su libertad como razones válidas de su suicidio (Perosa y Sparrow 193-95).

⁴ La presencia de Cleopatra en la poesía cancioneril castellana de los siglos XV y XVI no pasa de la referencia fugaz en unas composiciones de Hernán Mexía (Foulché-Delbosc 1: 148) y de Juan de Andújar (León 76). En 1550 el sevillano Alonso de Fuentes incluye en su *Libro de los quarenta cantos* el romance “Mal se querella Cleopatra”. Según Fuentes el romance le fue entregado por un caballero para “que se los declarasse” (vi), por lo que hemos de suponer su anterior composición y circulación manuscrita.

⁵ El auge de Cleopatra en las letras renacentistas de mediados del XVI tuvo su paralelo en las artes. Guillemme afirma que “Dans les arts, il semble qu’il y ait une seconde vogue du thème au milieu du siècle” (194 n. 35). El comienzo de la primera boga sin duda lo marcaron los dos grabados que ilustraban el relato de Cleopatra incluido en la primera versión impresa de *De claris mulieribus* editada en Ulm (1473) y reimpressa luego en Asburgo, Lovaina, Estrasburgo y Zaragoza (Hammer 26-27). También del XV data la iluminación de la muerte de Cleopatra y Marco Antonio contenida en un manuscrito francés con la traducción del *De casibus virorum* (Hugues-Hallett 213). Entre finales del siglo XV y comienzos del XVI se multiplican las representaciones artísticas de Cleopatra por toda Europa, desde las de Chigi-Saracini y Domenico Beccafumi (Richard-Jamet 38-39), hasta las de Jacopo de Barbari, Andrea Solario, Miguel Ángel (Ritschard y Morehead 84-85, 91, 102), Jean Van Scorel o Holbein (Guilleme 188, 191).

(1576).⁶ La importancia de Cleopatra en ambos textos (comparada, sobre todo, con su escasa relevancia en la historiografía medieval castellana⁷) confirma, por una parte, el auge cultural de la reina egipcia en el XVI europeo y, por otra, la preocupación de los historiadores por supeditar ese auge a la autoridad de la historia. Tanto en uno como en otro texto la figura de Cleopatra se encauza en el discurso histórico y, desde allí, se intenta priorizar el alcance político y moral que la historiografía imperial había inscrito en el personaje y desautorizar la visión positiva, enfocada en el sustrato amoroso de la historia y en la resolución heroica de Cleopatra ante la muerte, ofrecida unánimemente por poetas y dramaturgos. Este proceso de (re)historización de Cleopatra implicaba un cuestionamiento del personaje y de sus significados, pero también de los mismos límites historiográficos que pretendían narrarlo, ya que la imposibilidad de obviar otras narraciones anejas (así como el debate, inherente al discurso historiográfico humanista, en torno a la relación entre historia y poesía) obligaba al diálogo y, en ocasiones, a la contaminación genérica, voluntaria o inevitable.

Las siguientes páginas proponen un acercamiento al significado de las narraciones históricas de Cleopatra en Pedro de Mexía y Juan de Pineda (futuras autoridades, a su vez, de las fabulaciones barrocas del personaje) y a los problemas de índole retórica y moral que dichas narraciones plantearon en ambos autores: ¿qué historias o lecciones debía formular la historización de Cleopatra en el contexto de la España de mediados del XVI? ¿Qué implicaba la narración de este personaje para los mismos historiadores y sus escrituras de la historia?

⁶ La Cleopatra de la *Historia* de Mexía no ocupa capítulo propio, pero su importancia es fundamental en el capítulo tercero de la vida de Julio César y en el segundo y tercero de la de Octaviano. Juan de Pineda elige los dos capítulos dedicados a Cleopatra para cerrar la primera parte de su *Monarchia Ecclesiastica*. Tanto uno como otro confeccionan sus relatos de Cleopatra acudiendo a fuentes estrictamente históricas. Mexía se basa fundamentalmente en Plutarco (ff. 18^v, 19-19^v) y en Paterculus (18^v) aunque también cita como autoridades a Apiano (f. 15), Suetonio, Tito Livio y Lucio Floro (ff. 16^v, 18^v). Pineda aumenta considerablemente las fuentes de Mexía con Eusebio, Gerardo Mercator, Mariano Scotto, Estrabón, Amiano Marcelino, Lucano, Josefo, Tzetzes, Estrabón, Suydas y Ateneo (302-02^v).

⁷ Estrictamente hablando, la trayectoria ibérica de Cleopatra comienza con las *Historiarum Adversus Paganus* (416-17) del hispanorromano Paulo Orosio (VI, 19). Ya a comienzos del siglo VII, Isidoro de Sevilla incluye a Cleopatra en su *Chronicon (Opera Omnia 7: 84)* y la menciona en la sección “De animalibus” en sus *Etimologías (Etymologyarum XII, 4, 14)*. El florecimiento de la historiografía castellana entre los siglos XII y XIII contribuyó considerablemente a la trayectoria ibérica de Cleopatra: ésta aparece en la *Chronica Naierensis* (31-33), en el *Breviarium Historie Catholice* de Jiménez de Rada (460, 506), en el *Chronicon Mundi* de Lucas de Tuy (75-84) y, de forma más relevante, en la *Estoria de España* (Alfonso, *Primera Crónica* 1: 101-02) y en el libro quinto de la *General estoria* (1: 366-421, 442-59) de Alfonso X. A partir de Alfonso X las menciones a Cleopatra en la historiografía hispánica medieval son muy escasas. Las únicas excepciones notables son la *Grant Coronica de Espanya* y la *Coronica de los Conquistadores* de Juan Fernández de Heredia. Al mecenazgo de Fernández de Heredia se debe también la primera traducción a una lengua vernácula europea (el aragonés) de la que habría de convertirse en la principal fuente para la Cleopatra renacentista, las *Vidas* de Plutarco, en particular, la *Vida de Marco Antonio*.

Orientes culturales

La publicación de la *Historia Imperial y Cesarea* de Mexía y de la *Monarchia Ecclesiastica* de Pineda coincidieron, respectivamente, con el comienzo y la afianzación de la hegemonía política de España en Europa. Ambas obras, desde perspectivas distintas pero totalmente complementarias (laica, la primera, y celebratoria del poder monárquico terrenal, y seglar, la segunda, y defensora de la supeditación de ese poder, y de sus príncipes, al poder espiritual/papal) se inscriben claramente en el contexto imperialista hispánico que arranca con el concilio de Trento en 1545 y que alcanza una de sus cimas con la batalla de Lepanto a comienzos de la década de los setenta. Tanto Mexía como Pineda son conscientes de la importancia del discurso historiográfico en la constitución y fortalecimiento de la hegemonía hispánica y quieren contribuir con sus obras a las labores propagandísticas y de construcción de una historia en castellano puestas ya en evidencia y fomentadas desde Fernando e Isabel (Jiménez Calvente 199; Alvar 220; Cortijo 2000, 2010; Cortijo & Gómez Moreno).⁸ Como ambos declaran en sus sendos prefacios a los lectores, su labor tiene sentido en el marco de una agenda nacional y patriótica: “prosiguiendo mi proposito ya comenzado de escribir alguna cosa para publico prouecho de mi Patria y Nacion”, declara Mexía (*Historia* v); “yo que me precio de miembro del cuerpo de nuestra nacion Española, –señala Pineda– he procurado seruirle con algo” (*Monarchia* 1: xxx). Esa agenda, a su vez, se amplía e inscribe en un proyecto político-religioso que coincide con el proyecto hegemónico hispánico apenas señalado: en el caso de Mexía, una historia de los emperadores y sumos pontífices de la iglesia que desemboca y legitima el imperio hispánico de Carlos V y de su hijo Felipe II (destinatario de la obra), y en el caso de Pineda, una historia eclesiástica que confirma el frente antiherético trentino encarnado política, moral y militarmente en la monarquía hispánica.

En este contexto de propaganda imperial la historia de Cleopatra adquiere una particular relevancia, ya que ésta había sido formulada por los historiadores imperiales romanos (en una labor propagandística cercana a la de los historiadores hispánicos del XVI) como una suerte de parábola de la definitiva supremacía y control de Roma sobre las provincias imperiales (Hugues-Hallett 36-69). La doble coordinada político-moral sobre la que se construyó esa parábola la dotaba de una particular significación en el contexto de la España de mediados del XVI: por una parte, Cleopatra (como

⁸ Brian Tate sugiere que más allá del impacto del humanismo y la recuperación de textos latinos y griegos, el fortalecimiento del discurso historiográfico en la España del XVI respondió, principalmente, a la necesidad de legitimar la política internacional española del momento (257). Tate señala como un momento crucial de ese discurso (y de su decisivo carácter propagandístico) la edición por parte de Sancho de Nebrija de una antología en latín de textos de Jiménez de Rada, Alonso de Cartagena y Antonio Nebrija sobre la historia de España (242-43). Es muy significativo que dicha antología se publicara en 1545, el mismo año de la publicación de la *Historia* de Mexía y del comienzo del concilio de Trento, y que, como ésa, también estuviera dirigida a Felipe II.

última cabeza política del imperio egipcio) permitía localizar el sometimiento colonial en el “otro” occidental por excelencia, oriente, y, por otra (como soberana y conquistadora de Julio César y, sobre todo, de Marco Antonio) ofrecía la posibilidad de explotar un discurso moralizante implícito sobre los límites de lo femenino y la constitución y ejercicio de una recta masculinidad. Como veremos, ninguno de estos elementos escapó a la atención de los historiadores españoles.

Tanto Mexía como Pineda dejan claro en sus textos que la historia de Cleopatra ocupa un lugar fundamental en la historia (siempre inconclusa) de la victoria de occidente sobre oriente, ya que aquélla marca el fin del último gran imperio oriental, el comienzo del primer gran imperio occidental y, con éste, de la imparable hegemonía espiritual del cristianismo en occidente. Ambos autores simplifican la Historia en tiempos de la historia de Cleopatra en una perfecta dicotomía geográfica y política: “estaua la monarchia del mundo –señala Mexía– diuidida entre estos dos hombres, el vno en oriente, el otro en occidente” (f. 18); “Tenian repartidas las tierras de la señoría Romana –apunta Pineda– de manera que Antonio tenia dende el rio Eufrates, raya oriental hasta el mar Ionio y el Ylyrio; y Cesar dende este mar hasta el poniente” (2: f. 304). Por supuesto, como Mexía se encargar de puntualizar, esa dicotomía lo es también, y principalmente, moral: “Marco Antonio se passo en Asia, y se dio a vicios y deleytes despues en Egipto con la reyna Cleopatra” (f. 15).

Poco nuevo añaden los textos de Mexía y Pineda al discurso orientalista occidental del XVI y a su demonización del otro oriental, fundamentalmente islámico (Vitkus), pero ambos lo confirman al identificar Egipto con el lugar del exceso sentimental, sexual, moral y político y al potenciar esa identificación a través de la encarnación de Egipto en el cuerpo de una mujer, su reina. Dos importantes tradiciones del exceso confluyen, por tanto, en Cleopatra: la que representaba a oriente como reverso excesivo de lo occidental y la que, por influencia de los textos médicos de Aristóteles y Galeno, había conducido a la medicina renacentista a identificar el cuerpo de la mujer con el exceso sexual (Reeser 37). Así, Mexía asocia inequívocamente la decadencia y desaparición del imperio egipcio con el adulterio en el que Julio César y Marco Antonio incurren al tomar a Cleopatra por su “amiga” (ff. 18-18^v), y Pineda, por su parte, vincula el adulterio con crímenes mayores y acusa a la reina, a través de Lucano y Josefo, de incesto (“Cleopatra estuuo casada algunos años con uno de sus hermanos, por haber quedado de Ptolomeo Auletes cuatro hijos” [2: f. 302]) y fratricidio (“mato con ponçoña a su hermano, siendo de quince años, y que despues que se amancebo con Marco Antonio, le hizo matar a su harmana Arsinoa” [2: f. 302^v]).

La evocación y denuncia de un oriente excesivo son iguales de contundentes en ambos historiadores, aunque más escuetas en Mexía que en Pineda, ya que áquel no sólo pasa por alto los crímenes que éste explicita, sino que también desestima en su relato dos de los momentos claves en la narración occidental de Cleopatra: su primer encuentro con Marco Antonio y el posterior banquete (o serie de banquetes) en Alejandría. Lejos de callarlos, Pineda les da un lugar preponderante en su relato al narrarlos con detalle y al relacionarlos (desvelando su filiación franciscana) con los

principales pecados del monasticismo medieval: la lujuria y la gula.⁹ Que la relación de Marco Antonio y Cleopatra se sostiene sobre el primero de esos pecados, queda claro desde el primer encuentro de los amantes y la descripción de la corte de placer que acompaña a Cleopatra:

ella se atauio de todo cuanto pudiera si se fuera a casar, con todas las muestras posibles de lujuria [...] iba en una fusta dorada, debajo de un pabellon de brocado, recostada en el atauio en que pintaban a su Diosa Venus: lleuando las velas coloradas, y los remos plateados, y los meneaban al son de los instrumentos que sonaban en el nauio; y alrededor della iban niños pequeños y bonitos, como los Cupidos que pintaban en compañía de Venus, y doncellitas en el traje en que ellos pintaban las Ninfas que llamaban Neridas, o tras en el traje de las tres Gracias, y eran tantos los perfumes que otras doncellas iban quemando, que su fragancia se extendia por todas la riberas del rio. (2: f. 302^v)

En cuanto a la gula, prácticamente toda la actividad del reino es reducida por Pineda a la producción de comida (“nunca los cocineros holgauan” [2: f. 303]) y a su consumo en la celebración de banquetes. En el primero de los ofrecidos por Cleopatra a Marco Antonio se resumen todos los excesos de un oriente que Europa ya comienza a importar y consumir con no poca voracidad (Bayouli 112-13):

El la embio a combidar a cenar, y ella que no era menos entendida, y graciosa que deshonesto, le embio a dezir que mejor le pareciera irse el a cenar con ella, lo cual se hizo asi, y en viendola quedo preso del cebo que dijo Platon de los tales ser el deleyte... toda la bajilla que siruio en el combite fue de oro, y de subidissimas labores, y con grande numero de piedras preciossas, que iban por las pieças sembradas. La tapiceria de las sales era tejida de oro, y las salas eran doce, de lo cual admirado Antonio, ella se le sonrio, y le siruio con todo ello, haciendo verdad que la lujuria es magnificentissima, y con ello le despido contentissimo: y desde a quarto dias solennizo semejante sarao, para el qual pondera el autor que hizo

⁹ Ambos pecados fueron claves en la interpretación y representación medieval de Cleopatra. Entre los siglos XI y XIII comienza a circular en Europa una versión alternativa del suicidio de Cleopatra (presente, por ejemplo, en el *Policraticus* de Salisbury [116], el *Chronicon Mundi* [84], la *Estoria de España* (Alfonso, *Primera Crónica* 1: 102] y la *General estoria* [1: 458]) en la que ésta se suicida aplicando unas serpientes a sus pechos en lugar de a su brazo, en un intento de hacer converger a Cleopatra con la representación medieval de la Lujuria como “femme-aux-serpents” (Wier y Jerman 58-79). El exceso (culinario y monetario) del primer banquete ofrecido a Marco Antonio por Cleopatra en Alejandría invitaba, por su parte, a señalar la gula como el otro gran pecado de la reina egipcia.

comprar tantas rosas y flores, que estaban de un codo en alto por las salas,
y que le constaron grandes dineros. (2: f. 302^v)¹⁰

Con todo, creemos que la verdadera importancia de esta constatación de oriente como trasunto moral de lo occidental por parte de Mexía y Pineda no reside tanto en su originalidad o fidelidad con respecto a otros relatos semejantes del renacimiento europeo, sino en la urgencia con la que remite al contexto político y socio-cultural de la España de la época. No hay imperio sin su oriente y en la España de Carlos V y Felipe II no sólo había uno, sino varios, de puertas afuera pero también de puertas adentro. Por una parte, hay que recordar que la amenaza turca se había convertido en un factor determinante en la política imperial de Carlos I desde la subida al poder de Solimán el Magnífico en 1520 y que lo seguiría siendo durante la de su hijo Felipe II (destinatario de la obra de Mexía y monarca ya cuando se publica la de Pineda) (García Cárcel). Así, cuando el sevillano Juan Mal de Lara recibe el encargo de componer un programa simbólico para la galera que Juan de Austria habría de capitanear en Lepanto (Bernal Rodríguez), no dudará en usar la batalla de Actium (comienzo simbólico de la Roma Imperial y antesala de los suicidios de Marco Antonio y Cleopatra) como advertencia a los tripulantes de la galera real contra los peligros de la “hermosa” Cleopatra (2: 315).¹¹ Por otra parte, la cuestión morisca se había convertido desde 1502 (con el primer levantamiento de las Alpujarras) en una preocupación constante de la política interna de los Austrias, reflejada sistemáticamente en las numerosas pragmáticas y cédulas reales en las que la supuesta inasimilable orientalidad de los moriscos (ya fuera por sus costumbres, ya por su filiación con los piratas berberiscos) acabaría por justificar la expulsión definitiva de 1609. La lógica homogeneizadora del imperio permitirá que la heroína granadina de la primera parte de las *Guerras de Granada* de Pérez de Hita se identifique con Cleopatra e invoque su suicidio como ejemplo de comportamiento heroico (1: 303-

¹⁰ Pineda olvida, sin embargo, la anécdota más importante de estos banquetes, relatada, entre otros, por Plinio: la disolución de una perla en vinagre por parte de Cleopatra. El olvido, como señalamos más adelante, es voluntario y seguramente está relacionado con el carácter maravilloso de la anécdota. Véase Sainz de la Maza para los antecedentes y fortuna de este episodio en la España del siglo de oro.

¹¹ Cristóbal de Virués, que había servido como soldado en Lepanto, volverá a echar mano del mismo recurso en su poema épico *El Monserrate* (1587). En el canto cuarto de la obra, el héroe y ermitaño Juan Garín (“un eroico i verdadero cristiano” [Virués x]) contempla la misma escena que los tripulantes de la galera de Juan de Austria contemplaron en Lepanto: la victoria definitiva de occidente (“el aireado / el grande Otaviano” [f. 31]) sobre oriente (Marco Antonio “el torpe” [f. 31], “lacivo amante” [f. 32] y la “torpe y astuta” Cleopatra [f. 31^v]). Ni Mal de Lara ni Virués fueron, sin embargo, los primeros en echar mano de la *ekphrasis* para incluir a Cleopatra en una obra literaria. Ambos contaban con el importante precedente de Virgilio, quien ya hizo a Eneas contemplar la batalla de Actium en el escudo que Venus le regalara en el canto octavo de la *Eneida*. En él, según la traducción castellana en octavas reales de Gregorio Hernández de Velasco, reimpresa en 1586 y dedicada a Felipe II, aparecen representados, en plena batalla, “el diuo Augusto / gran capitan de la Italiana armada”, “Antonio vitorioso, con socorro / de Barbaros .../ y quanto fuerte auia en todo Oriente” y “(o gran maldad) su dulce / y muy cara muger la EGYPCIA Reyna” (ff. 192-192^v).

04). A la cuestión morisca hay que añadir, además, la cuestión gitana, la cual (sobre todo a partir de la expulsión de los moriscos) acabaría convirtiéndose en una de las principales obsesiones de los arbitristas y memorialistas de la corte (Sánchez Ortega).

Especialmente significativo aquí es el hecho de que los gitanos todavía eran considerados “egipcianos” durante el siglo XVI, como muestran, por ejemplo, la petición de 1528 de las cortes de Madrid a Carlos I para que entrara en vigor la pragmática anti-gitana de los Reyes Católicos de 1499: “que a cabsa de andar la gente de Egipto por el reino, se reçeibe mucho danno e se recreçen hurtos y otros ynconuenientes, por ser la gente de la calidad que es” (Martínez Dhier 144), o el mismo Covarrubias, ya a comienzos del XVII, en su *Tesoro*: “Gitano. *Quasi* egitano, de Egipto” (977). Pero incluso cuando las cortes de 1619 ya habían declarado la falsedad del origen egipcio de los gitanos,¹² a Cleopatra se la seguiría representando como gitana y asociando con las principales cualidades a las que ésta había sido reducida por la mirada orientalista europea: fatalidad, hechicería, belleza. Así, por ejemplo, la “bellissima gitana” del *Canto de Marco Antonio y Cleopatra* del príncipe de Esquilache (Borja 110), la reina de los gitanos de *Los áspides de Cleopatra* de Francisco de Rojas (ff. 200^v-201) o la que, vestida a lo gitano, irrumpe como bailarina en el palacio de Marco Antonio en *La Gran Comedia de Marco Antonio y Cleopatra*, atribuida a Pedro Calderón (15). Las claves narrativas e ideológicas que habían producido la historia occidental de Cleopatra eran cercanas a las que ahora intentaban producir un oriente a la medida del imperio. En ambos casos se trataba de confirmar la necesaria occidentalidad, y por ende, masculinidad, del poder. Difícil desestimar, por tanto, la singular contemporaneidad del oriente encarnado por la Cleopatra de Mexía y Pineda como una clave importante de reactualización y lectura del episodio histórico en la coyuntura social, cultural y política de la España de la segunda mitad del XVI.¹³

¹² Así lo recuerda Sancho de Moncada en uno de los textos anti-gitanos más virulentos del XVII: “La segunda, y la cierta opinion es, que los que andan en España no son Gitanos, sino enxambres de zanganos, y hombres ateos, y sin ley, ni religion alguna, Españoles que han introducido esta vida, o secta del Gitanismo, y que admiten a ella cada día la gente ociosa y rematada de toda España. Ansi lo escriven hombres graves, y lo reconoció todo el Reyno en las Cortes de este año de 1619. en la Condicion 49. de ellas, diciendo de los Gitanos: *Que pues que no lo son de nacion, quede perpetuamente este nombre, y uso confundido, y olvidado*” (130).

¹³ Es necesario puntualizar aquí que el hecho de que Cleopatra pudiera remitir a circunstancias propias de la España de la época, no impedía, sin embargo, que la mirada de la España aurisecular sobre el oriente encarnado en Cleopatra coincidiera con los patrones de la mirada orientalista europea sobre la reina. En este sentido, Cleopatra se presentaría como una excepción (precisamente por no ser excepcional) a la particularidad del orientalismo español aurisecular estudiada, principalmente, por Barbara Fuchs. Según Fuchs, dicha particularidad residiría en el hecho de que la España de la época fuera vista y representada por otras potencias europeas (en virtud del elemento semítico presente en su cultura) como otra instancia más del oriente. Esto, a su vez, influiría en el hecho de que la propia mirada orientalista de la España del XVI “rarely exposed the models of orientalism that critics have developed for northern Europe. Much Spanish interaction with things Moorish was actually too proximate or intimate to fall under this mode of objectifying, distant fascination” (2009, 7).

Si la historia de Cleopatra puede constituirse como un ejemplo de los peligros descentralizadores con los que oriente amenaza la hegemonía occidental, tiene sentido que el sometimiento de Marco Antonio por parte de Cleopatra se presente como el clímax narrativo y moral de esa historia. En el abandono ciego del romano al amor de Cleopatra se cifra fundamentalmente su abandono de occidente, esto es, de un código socio-moral que tenía, en el contexto de la Europa del XVI, al hombre moderado como ideal de comportamiento (Martínez-Góngora 1-18; Reeser 11-48), y al que el particular contexto de la España de la época había complementado con otros principios basados en la honra y en la pureza de sangre, en el desasimiento de un sustrato semítico siempre latente (Fuchs 2003, 3). No se trata sólo de feminizar el oriente (en el típico proceso orientalista analizado ya por Said [108]) a través de su identificación con Cleopatra, sino también de poner de manifiesto las ansiedades que genera el cerco constante de una alteridad oriental (esto es, femenina y extranjera) en la constitución de una masculinidad modélica.

Dicha ansiedad (que, como ya señalara Mark Brietenberg, revela las contradicciones de la sociedad patriarcal al tiempo que ayuda a perpetuarla [2]) se traduce en los textos de Mexía y Pineda en una transformación monstruosa de lo masculino en femenino, la cual, además, se agrava al declararse en momentos de máximo requerimiento de lo masculino: la batalla final de Actium. Pineda comienza a señalar esa transformación en el momento en el que el romano, ya en Alejandría, abandona la coraza por el disfraz y el campo de batalla por las escapadas nocturnas, quedando así la vida política del reino suspendida en las “travesuras” de los amantes:

Antonio se perdió con toda su pompa y autoridad y estado por el amistad de Cleopatra, y estauase con ella en Alexandria, saliendo se los dos de noche disimulados, y el hazia trauesuras por donde recaudaua algunos palos que gustauan mucho ambos: y los Alexandrinos holgauan de que se holgassen, y no los guerreassen ni matassen. (2: f. 303)

El clímax de esa transformación sucede en la huida de Marco Antonio en plena batalla contra Octaviano (“dexando vencidos a quantos por el peleauan en la mar” [2: f. 304]) y la consecuente (y efímera) toma de consciencia por parte del héroe de la irremediable pérdida de su antigua identidad: “y alcançando la galera en que ella yva, se lanço adentro, aunque no la quiso ver: sino que sentado en la proa se cubrio la cara con ambas manos confuso y afrentado: mas al tercero dia cenaron juntos” (2: f. 304). La feminización del romano se confirma en el momento de su suicidio: “Antonio tomo la espada y hiriose peligrosamente por el vientre (en lo cual mostro haberlo hecho acobardadamente)” (2: f. 305). Mexía, por su parte, desposee al héroe de cualquier tipo de remordimiento y se vale de la escenografía bélica para subrayar el clímax de una transformación (la de Marco Antonio en Cleopatra) ya anunciada:

Porque como Cleopatra sabia mas de enflaquecer y ablandar coraçones, que de animarlos, andando la batalla en lo mas rezió y encendido della, con animo feminil no pudiendo sofrir tan fiero espectáculo, se salio huyendo con su galera ... Pero el malauenturado de Marco Antonio, que toda su vida auia sido esforçado, y excelente Capitan, transformado aquel día en Cleopatra, en viendo huyr su galera, enla qual tenia puesto el coraçon, y los ojos, se salio dela suya porque le parecio pesada, y se metio en otra mas ligera, y queriendo mas huyr con Cleopatra, que vencer sin ella, se fue en su seguimiento, sin respeto del exercito de tierra, y de mar que dexaua. (f. 20)

En fechas cercanas a la publicación de la *Monarchia* de Pineda, Mal de Lara también se hace eco de esta feminización al incluirla en el programa simbólico para la galera real de Juan de Austria. La referencia se enmarca, a modo de contra-ejemplo, en la descripción que se realiza de Augusto César como uno de los capitanes modélicos a seguir por los tripulantes de la galera. La orientalización de Marco Antonio pasa por una transformación moral y física que convierte al capitán romano en “monstruo del Nilo” y que actúa, en el espacio hiper-masculino, hiper-occidental de la galera, de poderoso *memento* sobre los peligros feminizadores del oriente de antaño y del presente, del externo y del interno:

Peleando ambas armadas, yendo allí la hermosa Cleopatra, en la popa de oro y la vela de púrpura, dio principio a la huida no sufriendo tan horrible espectáculo. Siguiola luego Antonio, que llevaba en la mano un báculo de oro y un alfanje al lado, vestida una marlota de carmesí tomada en muchos golpes que tenía con muchas piedras preciosas, y su corona o diadema en la forma que los reyes de Egipto se vestían en su palacio, estando ya olvidado de su patria, de la toga, y fascas consulares, convertido en un monstruo del Nilo. (2: 315)¹⁴

El valor concedido a estas reflexiones en torno a una masculinidad que se constituye, cuestiona y mantiene sobre el control de un otro femenino y extranjero, contextualiza las Cleopatras de Mexía y Pineda en el marco general del discurso renacentista español sobre la formación y hegemonía del sujeto masculino, y vincula a ambos autores con la abundante literatura de conducta producida durante el siglo XVI,

¹⁴ Mal Lara toma este relato de la transformación de Marco Antonio de Lucio Floro aunque contextualizándolo en su propio relato de la batalla de Actium: “Haec mulier Aegyptia, ab ebrio imperatore, pretium libidinum Romanum imperium petit: et promisit Antonius; quasi facilius esset Patho Romanus. Igitur dominationem parare, nec tacit: sed patriae, nominis, togae, fascium oblitus, totus in monstrum illud, ut mente, ita animo quoque et cultu, desciverat. Aureum in manu baculum; ad latus acinaces; purpurea vestis ingentibus obstricta gemmis; diadema aderat, ut regina rex ipse frueretur” (Florus 111).

tanto dentro como fuera de España. Como afirma Barbara Correll, la misión civilizadora de los libros de conducta renacentistas consiste, precisamente, en producir un sujeto, siempre masculino, cuya identidad se construye “by containment and erasure of whatever in the cultural semiotic scheme is identified as the feminine” (20). Tanto la *Historia* de Mexía como la *Monarchia* de Pineda se presentan como auténticos manuales de conducta; el de Mexía como un *speculum principis* dirigido a Felipe II, y el de Pineda como un “doctrinal para la informacion de la virtuosa viuienda” (1: xxvii). Es, sin duda, desde esta vertiente doctrinal desde la que el relato de Cleopatra encaja con las prácticas de subjetivización y hegemonía ideológica propias de la literatura ejemplar renacentista (Hampton 19), revelándose capaz de formular y ejemplificar algunas de las principales ansiedades del discurso patriarcal de la España del quinientos. Por una parte, y como acabamos de ver, la historia de Cleopatra es formulada como advertencia sobre los peligros (demasiado cercanos, en el caso español) que acechan la constitución y ejercicio de una masculinidad moderada, inequívocamente cristiana. Por otra, el exceso natural encarnado en la reina egipcia es el mismo que se denuncia e intenta controlar en textos como el *De Institutione familiae christianae* de Juan Luis Vives. Cleopatra, en este sentido, es la anti-Catalina a la que Vives dirige su texto, la advertencia a reinas, como afirma Pineda, “cuyas viuiendas son el espejo en que se miran todas las otras mujeres” (*Monarchia* 2: f. 302).

La advertencia, implícita en Mexía y esbozada en Pineda, se despliega ampliamente cuando abandonamos las restricciones retóricas del discurso historiográfico. La extensa lectura moral con la que Alonso de Fuentes acompaña su propia explicación del romance “Mal se querella Cleopatra” (contemporánea de los textos de Mexía y Pineda) confirma la contextualización de la historia de Cleopatra en la literatura educacional (masculina y femenina) humanista. El sevillano no sólo ve en la historia de Cleopatra “un grandissimo exemplo, para que los ombres se guarden de seguir y entraparse en semejantes lasciuos deleytes [...] con las malas mugeres” (ff. 295-95^v), o una ocasión para recordar la herejía de los que, como Cleopatra y Marco Antonio, incurrieran en el suicidio (exaltado, sin embargo, por poetas –incluido el autor del romance que el mismo Alonso declara–, dramaturgos y pintores), sino, sobre todo, una advertencia contra los peligros que podía entrañar una feminidad descontrolada. Alonso propone claramente una lectura de la historia de Cleopatra como doctrinal femenino de vicios y virtudes, siguiendo los presupuestos de la educación de doncellas adelantados por Vives y confirmados a lo largo del siglo por autores como fray Luis de León. De este modo, Cleopatra, “a causa de su libertad y riqueza, y ropas, y adereços exquisitos” (f. 298), es presentada como contra-modelo femenino que transgrede los principios básicos de sujeción patriarcal:

Sacase assi mismo deste Canto –afirma Fuentes– como deuen tomar exemplo los padres que tienen hijas donzellas, en procurar tenerlas sujetas sin permitirles andar ordinariamente de casa en casa en visitas y

fiestas. Muy adereçadas y ornadas. Porque el verdadero y mas precioso atauio y arreo dela donzella es la honestidad. Y assi mismo tener gran vigilancia en no dexarlos conuersar con personas sospechosas porque importa mucho, y procurar que se ocupen en exercicios virtuosos, impidiendoles el leer en libros de cauallerias, y disparates. (f. 298)¹⁵

Siguiendo esta misma línea condenatoria inspirada en Vives y según la cual el adorno del cuerpo tiende a reflejarse en la futilidad lectora (Vives 1994, 67-71), Pineda reinterpreta en su *Monarchia* lo que para Galeno fue prueba de la erudición de la reina como prueba de su inclinación natural al vicio: “Dize Galeno que fue hallado en la recamara de Clepoatra vn libro compuesto por ella de los atauios, vestidos, y composturas y trages galanos: en lo qual se entendera quan viciosa y luxusiosa aya sido” (2: f. 302^v). Idéntica condena hallamos en lo que para Fuentes ha de ser otra de las virtudes esenciales de la doncella:

No sera parlera ni hystorial: de lo qual se precian mucho algunas denuestrotiempo. Porque a la verdad gran muestra de bondad en las donzellas es el silencio: y assi dize Aristoteles (que el silencio es gran testigo de honestidad.) Y teniendo estas calidades nuestras donzellas seran vergonçosas que es vna virtud de gran importancia, y que mucha conuiene a las mugeres, y especialmente a las donzellas, porque es vn freno para detenerlas de seguir sus apetitos. (ff. 299-99^v)

En este caso, Pineda muestra lo que también para Plutarco fue señal inequívoca de la erudición de Cleopatra, su don de lenguas, como una clara transgresión del silencio y la prudencia deseables en la doncella renacentista:

Dize Plutarcho que hablaua las lenguas de Ethiopia, y de los Trogloditas, y de los Hebreos, y delos Arabios, y Syros, y Medos, y Parthos con otras mas, sin la de Egipto; y que en todas hablaua, y negociaua. Con estas gracias captiuo al desalmado Antonio que por estarse con ella descuydo de la guerra en que andaua su muger Fuluia en Roma con Augusto. (2: f. 302^v)

Son estas transgresiones fundamentales que presentan a Cleopatra como mujer peligrosamente pública, excesivamente visible, las que mejor definen y resumen su

¹⁵ Castillo Solórzano, décadas más tarde, inscribe esta misma lectura moral en su *Historia de Marco Antonio y Cleopatra*: “Sirva asímismo de ejemplo para que las mujeres se guarden, la libertad y desenvoltura de Cleopatra, el demasiado cuidado en aderezarse, y componerse, porque las madres (a cuyo cargo está la crianza de sus hijas) les eviten esto cuanto es con demasiado exceso, pues de usarlo para parecer bien a los hombres, suceden mil desgracias y afrentas por casas y familias ilustres, con que vienen a menoscabo su fama” (137).

orientalidad y las que más claramente la acercan a la imagen social, legal y literaria de la gitana que la España de los Austrias tanto se esforzaría por controlar. De los gitanos diría Sancho de Moncada, resumiendo una idea repetida insistentemente a lo largo de todo el XVI, que “saben las lenguas de todos” (131) y añadiría, a propósito de las gitanas, que “es cosa notoria los infinitos daños que han hecho en casas muy honestas, las casadas que han apartado de sus maridos, y las doncellas que han pervertido” (132). Desde esta perspectiva, Cleopatra, políglota y embaucadora, artífice del repudio de Marco Antonio a su esposa Octavia (Mexía, *Historia* f. 18^v; Pineda, *Monarchia* 2: f. 303), parecía encarnar mejor que nadie el doble oriente (femenino y extranjero) contra el que buscaban definirse lo masculino y todas sus intancias de poder.

Orientes retóricos

El hecho de que la lectura de la historia se considere fundamental en la construcción de una masculinidad renacentista, como recuerda Mexía a Felipe II en el prólogo a su *Historia* aludiendo a la segunda partida de Alfonso X,¹⁶ implica que su escritura contribuye a dicha construcción como *magistra vitae* pero también como práctica en sí, ya lograda, de ese mismo ideal de masculinidad. En este sentido, podría decirse que la extraordinaria proliferación de *artes historicae* a partir de finales del XV posee un cometido paralelo, desde el punto de vista de la escritura de la historia, a la contención socio-cultural que ejercía la literatura de conducta, pues si ésta procuraba un sujeto civil masculino ideal, aquéllas aspiraban a continuar produciendo hombres sabios que ejercieran de autoridad y guía a ese sujeto. No hay que olvidar que la historia se concibe como una “narración de verdades por hombre sabio”, tal y como recuerda Luis de Cabrera en su manual para entender y escribir historia (f. 11). En este espacio genérico de producción (y, en gran medida, también de recepción) inequívocamente masculino, ¿qué entraña la narración de un episodio histórico protagonizado por una mujer, sobre todo cuando esa narración implica un contacto con otros géneros con frecuencia vinculados, negativamente, al ámbito femenino?¹⁷ En el caso de la reina Dido, tan cercano, en tantos aspectos, al de Cleopatra, los historiadores renacentistas habían optado por cancelar de sus relatos a la Dido virgiliana a riesgo de reducirla a unas breves referencias sobre la fundación de

¹⁶ “Allende desto el genero desta escriptura es historia que son las letras y lecion que mas vtiles son, y mas conuinentes a los Principes y Reyes: y esto parece que a vuestra Alteza mas que a los otros, porque por las leyes destes reynos, que ordeno el Rey don Alonso, llamado por excelencia el Sabio, de quien vuestra Alteza descende, esta dispuesto, que alos Reyes y Principes de Castilla les lean ordinariamente historias, en tanto que estuuieren a la mesa” (iii-iv).

¹⁷ Ya vimos cómo Alonso de Fuentes usaba la historia de Cleopatra como punto de partida para su condena de la lectura de libros de caballerías “y otros disparates” por parte de las doncellas (f. 298). La misma historia de Cleopatra, sobre todo después de que Petrarca la incluyera en su *Trionfo d'Amore* y en su *Amorosa Visione* (Williamson 48) y a juzgar por el tono caballeresco con el que ya en la Edad Media era tratada en textos como *Li Fets de Romans* o incluso en la *General Estoria* alfonsina, se presentaba como candidata idónea a figurar entre los libros condenados por Fuentes.

Cartago;¹⁸ su pervivencia en el imaginario occidental dependería, sin embargo, de los poetas, los cuales raramente aludirían a los episodios protagonizados por la Dido histórica (González Cañal 28-29). En el caso de Cleopatra, era el propio relato histórico (no inventado por un poeta, sino autorizado por varios historiadores) el que naturalmente parecía aproximarse a territorios poéticos y dramáticos, desde los cuales se presentaba, sin embargo, una Cleopatra dignificada, positiva, antagonista de la Cleopatra que ofrecían los historiadores y moralistas. El caso de Alonso de Funes es paradójico en este sentido, ya que la “declaración” y “moralidad” con los que acompaña el romance “Mal se querella Cleopatra” tienen como misión, precisamente, desautorizar, desde lo histórico y lo doctrinal, la imagen positiva, de heroico estoicismo, que se ofrece de Cleopatra en la composición poética.¹⁹ ¿Es posible rastrear este mismo sentido correctivo en los acercamientos de Mexía y Pineda a la historia de Cleopatra? ¿Qué implica su inclusión en los mecanismos retóricos y morales de sus obras? ¿Cómo se acomoda (o no) a sus respectivas ideas de la historia o éstas a ella?

La búsqueda infatigable de la verdad y el valor eminentemente pedagógico de la historia que las *artes retoricae* humanistas venían señalando desde finales del XV como pilares del discurso historiográfico (Alvar 219),²⁰ constituyen también los dos pilares fundamentales de las historias de Mexía y Pineda. El primero remite a Aristóteles, Zenón y Cicerón para concluir que la historia es “testigo delos tiempos, luz dela verdad, maestra dela vida, vida dela memoria, mensajera dela antigüedad” (*Historia v*); al segundo le basta dedicar su *Monarchia* a Cristo, ofrecerla a la censura de la Inquisición y presentarla como correctora de heregías para inscribirla inmediatamente del lado de la verdad y de la instrucción provechosa. A pesar de esta afinidad básica, ambos textos guardan importantes diferencias. Por un lado, cada historiador se enfrenta a la más que considerable envergadura de sus proyectos historiográficos desde premisas retóricas distintas: Mexía, al proponerse reducir su narración a la “breuedad y compendio de un solo libro” se impone una suerte de término medio entre la “prolixidad fastidiosa” y la “seca breuedad” (*Historia vii*);

¹⁸ Todavía la *Estoria de España* se hacía eco de la ambigüedad que acompañaba al relato de Dido al reconstruir su historia aunando la Dido histórica con la virgiliana (Alfonso, *Primera Crónica* 1: 33-42). En la *Monarchia* de Pineda, sin embargo, se cancela cualquier mención a la Dido virgiliana y las referencias a la reina de Cartago se limitan a su actividad como tal (2: f. 58, f. 246^v).

¹⁹ La Cleopatra cautiva del romance declarado por Funes es gemela de la *Cléopâtre Captive* de Jodelle y, en el ámbito castellano, de la que Diego López de Castro compone en 1582 en su *Marco Antonio y Cleopatra*. Son claras las similitudes textuales entre el lamento de Cleopatra en el romance (“No esperes mas sacrificios / de quien aquestos te embia / pues quedas siendo Romano / en la triste tierra mia / por el contrario yo Egiptia / en Roma me enterraria” [f. 290]) y el monólogo final de la reina ante el cadáver de Marco Antonio en la tragedia de López de Castro (“No esperes más sacrificio, / Antonio, de aquesta mano, / pues boy al pueblo Romano, / tú quedas en el Exipcio” [Rennert 234]).

²⁰ “La primera ley de la historia –afirmaba Vives en su *De ratione dicendi*– es que sea verdadera en la medida en que pueda procurarlo el escritor, pues como es necesario que la historia sea espejo de los tiempos, si el historiador dice algo falso el espejo será falso y reflejará lo que no haya recibido” (1998, 239).

Pineda, que prescinde de esa restricción y extiende su relato a varios volúmenes, define su texto, ya desde el prólogo a los lectores, como una “historia prolixa” (*Monarchia* 1: xxx). El hecho de construir sus textos desde premisas retóricas distintas (aunque ambas posibles) dentro del espectro narrativo, condiciona dos modos distintos de entender el género literario en el que ambos inscriben sus historias. Así, mientras el acercarse a la historia desde la brevedad genera un espacio genérico restrictivo, de depuración de registros pseudo-históricos, el hacerlo desde la prolijidad justifica e invita a la variedad, a la permeabilidad entre registros. Esta distinta aproximación a la escritura de la historia es particularmente relevante en el caso de Cleopatra ya que, como venimos señalando desde el comienzo de estas páginas, la Cleopatra renacentista, lejos de estar restringida a los límites de la historiografía, había venido consolidándose y reescribiéndose en territorios genéricos anejos, vinculados a la poesía.

El debate en torno a los límites entre historia y poesía, ya presente en la poética aristotélica, había adquirido un carácter de urgencia en las *artes historicae* humanistas que promulgaban la independencia del género histórico y su superioridad, como vehículo pedagógico ideal, con respecto a la filosofía moral y a la poesía (Jiménez Calvente 198). Es en este valor instructivo, de compromiso moral con la verdad, y no tanto en el uso compartido de procedimientos retóricos (a través de un vínculo común con la oratoria), en la que se arguye la separación entre historia y poesía: “la diferencia es verdades—afirmará Luis de Cabrera a comienzos del XVII— y assi es mucha la diferencia, y desconueniencia, entre la historia y la poesia, no por ser esta en verso” (f. 11).²¹ La variedad, el adorno, la suavidad o la naturalidad son, en este sentido, principios que pueden regir tanto a una como a otra, como deja bien claro Juan Páez de Castro en su bucólica definición de la historia dirigida a Carlos V:

Junto con esto ha de ser tan sin aspereza, y suave, que con ser lo que se escribe provechoso, la gentileza con que se trata deleite y afficione; como quando un aire fresco deseado en el estio ha pasado por florestas de buenas yerbas y flores que alegra al corazon y recrea todos los sentidos sin molestia ninguna, ni artificio procurado, sino con su natural puro y limpio.
(610)

Las descripciones que ofrece Pineda en su *Monarchia* de los banquetes ofrecidos a Marco Antonio por Cleopatra, anteriormente citados, podrían referirse como ejemplos de la escritura de la historia propuesta por Páez de Castro. Pineda es consciente de que

²¹ El debate sobre las diferencias entre historia y poesía se encuentra ya en la retórica clásica. Cicerón, en *De legibus*, dejó clara que la diferencia entre la historia y el *poematum* es que “in illa ad veritatem cuncta referantur, in hoc ad delectationem pleraque” (4). En la *Rethorica ad Herenium* la diferencia se establece en virtud de la materia tratada por historia y poesía: “Fabula est, quae neque veras neque viri similes continet res, ut eae sunt, quae tragoediis traditae sunt. Historia est gesta res, se dab aetatis nostrae memoriae remota” (22-24).

la historización de Cleopatra pasa por priorizar el relato político-moral, pero no por ello prescinde de poetizar su lenguaje ni de incidir en el relato amoroso al que, por ejemplo, supedita todo el episodio central de la batalla de Actium: “por amor de la mesma [Cleopatra] quiso mas pelear en la mar que en la tierra’ (*Monarchia* 2: f. 303^v). Por otra parte, Pineda no infringía con ello ninguna regla del *ars narrandi*, ya que las *artes historicae* renacentistas contemplaban, y prescribían, la narración de lo amoroso en el relato de la historia, tal como afirma, por ejemplo, Luis de Cabrera:

Si ocurriere contar caso de amores, diga con honestidad, y en los hechos mire a ella. Imite a Plutarco en la vida de Demetrio, y a Salustio en Iugurta, que usaron de perifrasi. Ofende la falta en esto, y lo secreto no es menester saberse, sino es quando sale el fundamento dela historia, y origen de alguna familia, nacion, Republica, Reino, como el de los Romanos, del nacimiento de Romulo y Remo, o la destruicion, como de los Tarquinos, por la violada castidad de Lucrecia por ellos. Mire quan elegante y limpiamente dixo Virgilio lo que Eneas passo con Dido, cogiendo el fruto de sus amores. (ff. 54-54^v)

De hecho, la importancia del referente amoroso en la Cleopatra de Pineda, la necesidad de, como afirma éste, juntar a Marco Antonio con “su” Cleopatra, sirve precisamente para justificar la licencia retórica (de desobediencia al orden de la naturaleza²²) en la que el historidador se ampara para adelantar el curso de los acontecimientos:

Estas cosas he querido decir en lo que de principal intento habla de Cleopatra, aunque pasaron mucho después de algunas cosas que diremos en el libro siguiente, sino que no habiamos de hacer cabeça de alguna narracion a Marco Antonio, y por eso le juntamos con su Cleopatra. (*Monarchia* 2: f. 305^v)

Al mismo tiempo, esto no contradice el despliegue erudito que le precede y en el que Pineda, movido por un escepticismo que subraya su labor como historiador (“Mas yo no entiendo como se pudieran saber estas particularidades” [*Monarchia* 2: f. 305^v]), acumula más de media docena de autoridades para intentar reconstruir el famoso suicidio de la reina.

²² Juan Luis Vives recuerda las diferencias de órdenes narrativos que se le plantean al historiador: “El orden es doble, el de la naturaleza y el del arte. El orden de la naturaleza se da cuando lo que está primero, en lugar o en el tiempo, se narra antes ... Se da el orden del arte cuando algo que es lo primero se coloca al final, como: ‘César, temiendo la acusación, pues había perjudicado a Bíbulo en el consulado y a Catón y a Domicio, llegó a las armas’. ‘Pablo era recibido con recelo por las iglesias, pues sabían que él en otro tiempo había perseguido cruelmente a los cristianos y tenían un engaño de quien había sido tan hostil al nombre cristiano’. La primera narración es de un historiador y es *recta*” (1998, 243).

Mexía, sin embargo, es mucho más reticente con respecto a la presencia de registros poéticos en su relato de Cleopatra, ya sea a través del énfasis en el elemento amoroso, ya en la poetización de su lenguaje. El sevillano cancela de su relato el primer encuentro entre los amantes, los banquetes alejandrinos, las salidas y aventuras nocturnas en las que Pineda, siguiendo a Plutarco, se demoraría. Incluso en su descripción de la batalla de Actium procura atenuar, o al menos complementar, el trasfondo amoroso con el juicio moral, las razones de amor con las razones políticas:

Y dessa manera se acusauan el vno al otro [Octaviano y Marco Antonio],
y cada vno fingia y mostraba, que incitado y forçado venia esta guerra.
Pero la verdad es que ambos a dos querian ser señores de todo, y a mi
parecer les movia vana Gloria, ambicion y codiçia, y aun tambien embidia.
(*Historia* f. 19)²³

Esa reticencia de Mexía a dejar entrar en su relato elementos provenientes de otros registros genéricos podría estar relacionada, por una parte, con el principio de brevedad al que somete el material histórico y que Mexía, efectivamente, recuerda en su relato de la infidelidad de Marco Antonio con Cleopatra: “Finalmente por abreuvar, porque auria mucho que dezir, Octavia embio todas las cosas que lleuaua a su marido” (*Historia* f. 18^v). Sin embargo, también es cierto que Mexía confiesa tener que prescindir de ese principio básico de la brevedad para incluir, precisamente, el relato de Cleopatra y Marco Antonio en la vida de Cesar Octaviano: “Helo querido contar por ventura mas largo delo que al compendio de mi hystoria conuenia por ser caso tan señalado y singular” (*Historia* f. 20^v).²⁴ Más que con la brevedad, entonces, esa reticencia parece estar relacionada con la idea de la escritura de la historia que Mexía adelanta en su prólogo al lector y en la que ésta (y con ella el historiador) se antepone a cualquier otra arte o ciencia (entiéndase aquí filosofía y poesía):

Solo ella puede biuir sin las otras –afirma Mexía– y ninguna delas otras sin ella, y ella ha sido guarda y conseruacion de todas, y en esta manera de consideracion se deue a todas ellas anteponer, y principalmente para la historia fueron halladas las letras. (*Historia* vi)

Todo lo escrito, concluye Mexía, “podemos dezir que es historia”, aunque habría que puntualizar que sólo lo que pasa por el tamiz de la verdad y el decoro retórico que

²³ Mexía parece seguir aquí de cerca los consejos de Vives al historiador que se enfrenta con el relato de una batalla: “Las guerras debieran narrarse como los latrocinios: brevemente, con desnudez y sin ningún elogio añadido, sino más bien con rechazo, de modo que una guerra larga no se relate en ninguna circunstancia y para aprecio del vencedor, sino como ejemplo de qué puede originar un único sentimiento perverso, de ira o de deseo” (1998, 239).

²⁴ También Alonso de Fuentes debe justificar el exceso retórico al que lo obliga Cleopatra amparándose en la ejemplaridad de su historia: “y porque me he alargado demasidamente cesso, aunque en la verdad esta hystoria para quien bien la considere es de grandissimo exemplo” (f. 295).

caracterizan la labor del historiador puede constituirse como relato histórico. En este sentido, es muy significativa la lectura *pro domo sua* que Mexía ofrece en este mismo prólogo de un pasaje del *De oratore* de Cicerón. No interesa aquí a Mexía recordar los vínculos que la oratoria establece entre poetas e historiadores, sino más bien lo contrario, la distancia cualitativa que impone el compromiso de los historiadores con la verdad y la dedicación de los oradores (restringido aquí el término a poetas) a la fábula y el deleite: “Y ya que yo no pueda vestir mi historia de otra hermosura –confiesa Mexía– trabajare cierto, y assi lo prometo de escreuir verdaderamente, contentándome con lo que acerca de Ciceron dice Catullo, que no es menester ser orador para escreuir historia, que basta no ser mentiroso”.²⁵ Un razonamiento muy cercano, aunque tal vez no tan directo, al que años atrás ya había formulado Mexía en su *Silva de varia lección* (1540): “de poetas y fábulas no hago caso; los cuales siempre tocan cosas maravillosas pero no sé que tan ciertas” (201).

La aplicación de ese principio de verdad (en detrimento del adorno) conduce a Mexía a someter el relato de Cleopatra a un rigor histórico mucho más estricto que el que encontramos en otras obras suyas que también tratan dicho relato, caso de la *Silva de varia lección* y de los *Diálogos eruditos* (1547). Ese rigor se manifiesta en ocasiones en una apelación a la fe del lector ante episodios difíciles de creer y probar, caso del número de barcos empleados en la batalla de Actium,²⁶ o, más tajantemente, en la supresión de otros episodios tan famosos –y cuestionados– como el de la disolución de la perla.

Dicho episodio, que tanto Mexía como Pineda evitan en sus historias, es, sin embargo, el preferido por Pineda en sus referencias a Cleopatra en los *Diálogos de la Agricultura Christiana* (1589) y por Mexía en la *Silva* y los *Diálogos*. El carácter de gabinete de curiosidades de aquélla permite al sevillano traer a colación el episodio, aunque el historiador guarda cierta distancia en torno a su veracidad al inscribirlo claramente en el ámbito de lo maravilloso y al relacionarlo con otros episodios no menos maravillosos con los que se ilustra el poder del vinagre para disolver montañas y apaciguar torbellinos: “yo no lo he experimentado, ni lo afirmo”, confiesa cautelosamente Mexía ante estos episodios (*Silva* 620). Asimismo la naturaleza miscelánea del género dialogal concidiona y justifica la inclusión en sus páginas del cuestionable episodio tanto en los diálogos de Mexía como en los de Pineda. La referencia al banquete alejandrino ocupa un lugar destacado en el primero de los diálogos de Mexía al integrarse en una reflexión prologal sobre la licitud del convite que celebran los seis comensales de la obra y servir para diferenciar los convites

²⁵ En el original se lee: “Age vero, inquit Antonius, qualis oratoris, et quanti hominis in dicendo, putas esse, historiam scribere? Si, ut Graeci scripserunt, summi, inquit Catulus; si, ut nostri, nihil opus est oratore: satis est, non esse mendacem” (Cicero, *De oratore* 1: 234-36).

²⁶ “Gran parte de las quales galeras afirman que eran de diez remos, y de ocho remos por barco, aunque en este numero de naues, y galeras varian los Autores. Por lo qual no deue enflaquecer la fee, y credito que se le deve dar a la historia, pues en las cosas que hoy dia pasan, y vemos por los ojos, apenas podemos saber lo cierto, ni el numero de naves, ni nombres de los ejercitos” (*Historia* f. 28).

“moderados, y de personas cuerdas” (*Diálogos* 72) de los “excesivos, y deshonestos” (*Diálogos* 71), a cuya categoría pertenecen

los de Cleopatra Reyna de Egipto, que hizo a Marco Antonio, que Plinio, y Suetonio, & otros cuentan y afirman que costó una cena, que sobre apuesta le dio, reducida a la moneda de agora: doscientas y cincuenta mil coronas: porque deshizo en vinagre para darle a comer la mayor y mejor perla que avia entonces en el mundo. (*Diálogos* 71)

De forma similar se refiere Pineda a la piedra que “se sorbió” Cleopatra “cuando andaba en sus mayores deshonestidades con el perdulario Marco Antonio, y ya queda dicho que fué apreciada en *centies sestertium*” (*Diálogos* 1: 50). Ante la duda que expresa uno de los comensales del diálogo de Mexía sobre el coste del banquete ofrecido al romano (y en una clara invitación al lector a involucrarse en el perspectivismo del diálogo) Antonino responde:

Cierto ay cosas de estas escriptas: que miradas assi abulto, y cotejadas con las que agora passan, parecen increíbles y casi impossibles. Pero verdaderamente si uviessedes leydo, & considerado bien las historias, & cosas antiguas, no os parescerian tan duras, a lo menos esta que tratamos: pues la creen, y concuerdan en ella toda la quadrilla de los hombres doctos de nuestro tiempo. (*Diálogos* 75)

El hecho de que el episodio, a pesar de su importancia, fuera suprimido completamente en la *Historia imperial* y en la *Monarchia Ecclesiastica* parece indicar, sin embargo, que ni Mexía ni Pineda concordaban del todo con esos “hombres doctos” o que, al menos, el episodio no resultaba lo suficientemente verdadero para el rigor histórico que ambos autores querían para sus obras.

Historias graves. Sujetos lascivos

Narrar a Cleopatra desde la historia no parece, por tanto, traducirse solamente en un aleccionamiento al lector sobre ciertos peligros ejemplificados en la reina egipcia y que, en el contexto de la España del quinientos, remiten tanto a la subordinación y control de lo femenino por lo masculino como al asedio cultural y político que sobre éste ejerce un oriente demasiado cercano. Ese proceso también genera un particular ejercicio de cuestionamiento y consolidación de los límites textuales de un discurso, el historiográfico, cuyo identidad se afianza en su progresiva contraposición y asimilación de otros orientes retóricos igualmente cercanos como la poesía. Las contradicciones planteadas por la canibalización cultural de moriscos y gitanos por parte de la España imperial muestran cierto paralelismo con las provocadas por esa otra canibalización retórica que Mexía planteaba en el prólogo de su *Historia*

imperial al declarar que la historia “todo lo comprende”. Esta apropiación implicaba, por una parte, un fortalecimiento del mecanismo distintivo del género, del *fides historiae* (Kelley 27), del compromiso moral con la verdad y el consecuente reclamo hegemónico sobre ésta, y, por otra, un replanteamiento, desde el prisma político-moral de la historia, de ciertos temas, como el amoroso, cuya narración se vinculaba tradicional, genéricamente, con lo poético. La historia de Cleopatra, salpicada de episodios discutibles, improbables desde el rigor de la historiografía humanista y anclada en un nudo amoroso que la poesía y el teatro se encargaban de exaltar, planteaba ambos problemas.

Para Juan de Pineda, cuya “prolixa” historia comulga con la preceptiva retórica que, desde la oratoria, vinculaba estrechamente a historia y poesía propiciando la comunicación entre ambas, los problemas que plantea la narración de Cleopatra desde la historia parecen reducirse a la supresión de anécdotas que exceden lo demostrable o verosímil, caso de la famosa disolución de la perla. Sin embargo, la narración poética de anécdotas como el primer encuentro de los enamorados y de los banquetes alejandrinos no parece presentar ningún tipo de problema para su historización. En cambio, la *Historia* de Mexía, obligada, en parte, por el carácter restrictivo de su brevedad y por la imposición de unos criterios compositivos estrictamente históricos (fidelidad a la verdad, aleccionamiento moral) sobre otros poéticos (adorno, entretenimiento), se enfrenta al relato de Cleopatra procurando vaciarlo de poesía y aislando en él lo histórico. En este sentido, su modo de proceder, cauteloso con el oriente retórico al que abocaba el relato de Cleopatra, como una suerte de reverso formal de la amenaza comprendida en el cuerpo oriental y femenino de la reina, parece ejemplificar la metáfora que años más tarde usaría Luis de Cabrera para ilustrar la diferencia entre historia y poesía: “La historia tiene mas delo honesto graue exemplar, como matrona ilustre y sabia. La poesia jouen y gentil, alguna vez con gala y hermosura lasciuia” (f. 13^v).

Narrar la historia de Cleopatra desde la historia implicaba, por tanto, priorizar la advertencia contra la fascinación y el peligro que representaba lo oriental (en todas sus variantes, genéricas y culturales), pero también exorcizar esa fascinación desde la retórica, procurar que la gravedad del discurso historiográfico no se contaminara de la lascivia de los sujetos que en ocasiones tenía que narrar.

Obras citadas

- Alfonso X. Ed. Marcelino Menéndez Pidal. *Primera Crónica General*. 2 vols. Madrid: Bailly Bailliere, 1906.
- . Ed. Elena Trujillo. *General Estoria. Quinta Parte*. 2 vols. Madrid: Biblioteca Castro, 2009.
- Alvar Ezquerro, Alfredo. "La historia, los historiadores y el rey en la España del Humanismo." Ed. Alfredo Alvar Ezquerro. *Imágenes históricas de Felipe II*. Alcalá: Centro de Estudios Cervantinos, 2000. 217-54.
- Bayouli, Tahar. "Elizabethan Orientalism and its Contexts: the Representations of the Orient in Early Modern English Drama." *International Journal of Euro-Mediterranean Studies* 1 (2008): 109-28.
- Bernal Rodríguez, Manuel. "Introducción." *Obras Completas de Juan Mal de Lara*. Ed. Manuel Rodríguez Bernal. 3 vols. Madrid: Biblioteca Castro, 2005. II: ix xxxi.
- Boccaccio, Giovanni. *Las mujeres illustres*. Zaragoza: Paul Hurus, 1494.
- . *Cayda de Principes*. Sevilla: Meynardo Ungut y Estanislao Polono, 1495.
- Borja, Francisco de, príncipe de Esquilache. *Obras en verso*. Amberes: Balthasar Moreto, 1663.
- Breitenberg, Mark. *Anxious Masculinity in Early Modern England*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- Cabrera de Córdoba, Luis de. *De historia. Para entenderla y escribirla*. Madrid: Luis Sánchez, 1611.
- Calderón, Pedro. *La Gran Comedia de Marco Antonio y Cleopatra*. Madrid: s.n., s.a.
- Castillo Solórzano, Alonso de. *Historia de Marco Antonio y Cleopatra, última reina de Egipto*. Zaragoza: Pedro Verges, 1639.
- Chronica Naierensis*. Ed. Juan A. Estévez Sola. Turnhout: Brepols Editors, 1995.
- Cicero, Marcus Tullius. Ed. W. D. Pearman. *De Legibus Libri Tres*. Cambridge: J. Hall & Son, 1881.
- . Eds. Harris Rackham & Edward W. Sutton. *De Oratore*. 2 vols. Londres, Cambridge: William Heinemann y Harvard University Press, 1967.
- [Cicero, Marcus Tullius]. Ed. Harry Caplan. *Ad. C. Herennium. De Ratione Dicendi (Rhetorica ad Herennium)*. Londres, Cambridge: William Heinemann, Harvard University Press, 1964.
- Cobarrubias, Sebastián de. Eds. Ignacio Arellano & Rafael Zafra. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Pamplona, Madrid, Franckfurt: Universidad de Navarra, Iberoamericana, Vervuet, 2006.
- Correll, Barbara. *The End of Conduct. Grobianus and the Renaissance Text of Subject*. Ithaca: Cornell University Press, 1996.
- Cortijo Ocaña, Antonio. *Teoría política y teoría de la historia en el siglo XVI*. Alcalá: University Press, 2000.
- . *Carlos Coloma de Saa*. Madrid: Ministerio de Defensa, 2010.

- Cortijo Ocaña, Antonio, & Á. Gómez Moreno. *Bernardino de Mendoza*. Madrid: Ministerio de Defensa, 2008.
- Fernández de Heredia, Juan. Ed. Regina Geifjenstam. *La Grant Cronica de Espanya. Libros I-II*. Uppsala: Universitatis Upsaliensis, 1964.
- . Ed. Joseph Anthony Palumbo. *Coronica delos Conquiridores. Second Part*. Diss. University of Wisconsin-Madison, 1976.
- Florus, Lucius Annaeus. Ed. Johann Friedrich Fischer. *Epitome Rerum Romanarum*. Londres: 1818.
- Flutre L.-F., & K. Sneyders de Vogel, eds. *Li Fet des Romains*. Genève: Slatkine Reprints, 1997.
- Foulché-Delbosc, R., ed. *Cancionero Castellano del siglo XV*. 2 vols. Madrid: Bailley Brielliere, 1912-15.
- Fuchs, Barbara. *Passing for Spain: Cervantes and the Fictions of Identity*. Urbana: University of Illinois, 2003.
- . *Exotic Nation: Maurophilia and the Construction of Early Modern Spain*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2009.
- Fuentes, Alonso de. *Libro de los quarenta cantos*. Alcala: Juan Gracián, 1587.
- García Cárcel. Ricardo “La psicosis del turco en la España del siglo de oro.” Eds. Felipe B. Pedraza Jiménez & Rafael González Cañal. *Los imperios orientales en el teatro del Siglo de Oro*. Ciudad Real: Universidad Castilla-La Mancha, Festival de Almagro, 1993. 15-28.
- Garibay y Zamalloa, Esteban de. *Los quarenta libros del compendio historial de las crónicas y universal historia de todos los reynos de España. Tomo primero*. Barcelona: Sebastián de Cormellas, 1628.
- González Cañal, Rafael. “Dido y Eneas en la poesía española del siglo de oro.” *Criticón* 44 (1988): 25-54.
- Grant, Michael. *Cleopatra*. Frogmore: Panther Books Ltd, 1974.
- Guevara, Antonio de. *Epístolas familiares*. Madrid: Mateo de Espinosa, 1668.
- Guilleme, Jean. “Cleopatra Nova Pandora.” *Gazette des Beaux-Arts* 80 (1972): 185-94.
- Hammer, Mary. *Signs of Cleopatra. History, Politics, Representation*. London and New York: Routledge, 1993.
- Hampton, Timothy. *Writing from History. The Rhetoric of Exemplarity in Renaissance Literature*. Ithaca: Cornell University Press, 1990.
- Hugues-Hallett, Lucy. *Cleopatra. Histories, Dreams and Distortions*. New York: Harper & Row, 1990.
- Jiménez Belmonte, Javier. “De Cleopatra y mecenazgos: la *Historia de Marco Antonioy Cleopatra* de Alonso de Castillo Solórzano (Zaragoza, 1639).” *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro. Universidade de Santiago de Compostela. 7-11 de Julio, 2008*. En prensa.

- Jiménez Calvente, Teresa. "Teoría historiográfica a comienzos del siglo XVI." Ed. Alfredo Alvar Ezquerro. *Imágenes históricas de Felipe II*. Alcalá: Centro de Estudios Cervantinos, 2000. 197-216.
- Jiménez de Rada, Rodrigo. Ed. Juan Fernández Valverde. *Breviarium. Historie Catholica (I-V)*. Turnholt: Brepols, 1992.
- Kelley, Donald R. *Foundations of Modern Historical Scholarship. Language, Law and History in the French Renaissance*. New York: Columbia University Press, 1970.
- Landi, Giulio. *La vita di Cleopatra reina d'Eggitto*. Venezia, 1551.
- León Sancho Rayón, José, ed. *Cancionero de Lope de Stúñiga*. Madrid, 1872.
- Mal de Lara, Juan. Ed. Manuel Bernal Rodríguez. *Obras Completas*. 3 vols. Madrid: Biblioteca Castro, 2005.
- Martínez Dhier, Alejandro. "La condición social y jurídica de los gitanos en la legislación jurídica española (A partir de la pragmática de los Reyes Católicos de 1499)." Tesis doctoral. Facultad de Derecho. Granada: Universidad de Granada, 2007.
- Martínez-Góngora, Mar. *El hombre atemperado. Autocontrol, disciplina y masculinidad en textos españoles de la temprana modernidad*. New York: Peter Lang, 2007.
- Mexía, Pedro. *Historia Imperial y Cesarea*. Amberes: Martin Nuncio, 1552.
- . *Dialogos eruditos*. Sevilla: Hernando Díaz, 1570.
- . Ed. Isaías Lerner. *Silva de varia lección*. Madrid: Castalia, 2003.
- Moncada, Sancho de. *Restauración política de España y deseos públicos*. Madrid: Juan de Zúñiga, 1746.
- Orosius, Paulus, ed. Karl Zangemesiter. *Historiarum Adversm Paganus Libri VII*. Leipzig: Teurner, 1889.
- Páez de Castro, Juan. Ed. Eustasio Esteban. "Memorial de las cosas necesarias para escribir historia." *La ciudad de Dios* 27 (1892): 601-10; 28 (1892): 27-37.
- Pérez de Hita. *Guerras Civiles de Granada*. 2 vols. Madrid: Leon Amarita, 1833.
- Perosa y Sparrow. *Renaissance Latin Verse: An Anthology*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1979.
- Pineda, Juan de. *Los treynta libros de la Monarchia Ecclesiastica o Historia Vniversal del Mundo*. 5 vols. Barcelona: Jaime Cendrat, 1606.
- . Ed. Juan Meseguer Fernández. *Diálogos familiares de la agricultura cristiana*. Biblioteca de Autores Españoles 161-63, 169-70. 5 vols. Madrid: Atlas, 1963-64.
- Reeser, Todd W. *Moderating Masculinity in Early Modern Culture*. Valencia: University of North Carolina at Chapel Hill, 2006.
- Rennert, Hugo A., ed. "Marco Antonio y Cleopatra. A tragedy by Diego López de Castro." *Revue Hispanique* 19 (1908): 184-237.
- Richard-Jamet, Céline. "Cléopâtre: femme forte ou femme fatale? Une place équivoque dans les galleries de femme fortes aux XVI^e et XVII^e siècles." Eds.

- Claude Ritschard & Allison Morehead. *Cléopâtra dans le miroir de l'art Occidental*. Milan: 5 Continents Éditions, 2004: 37-52.
- Ritschard, Claude y Allison Morehead, eds. *Cléopâtra dans le miroir de l'art Occidental*. Milan: 5 Continents Éditions, 2004.
- Rojas Zorrilla, Francisco de. *Los áspides de Cleopatra. Segunda parte de las comedias de Don Francisco de Rojas Zorrilla*. Madrid: Francisco Martínez, 1645. ff. 195-218v.
- Said, Edward. *Orientalism*. New York: Vintage, 1979.
- Sainz de la Maza, Carlos. "El banquete de Cleopatra, I: Los textos y sus antecedentes." Eds. Esther Borrego Gutiérrez & Catalina Buezo Canalejo. *Literatura, política y fiesta en el Madrid de los Siglos de Oro*. Madrid: Visor, 2009. 421-51.
- Salisbury, John. *Policraticus Libri Octo*. Leiden: Officina Plantiniana, Franciscus Raphelengius, 1595.
- Sánchez-Ortega, María Helena. "La oleada anti-gitana del siglo XVII." *Espacio, Tiempo y Forma* 4 (1991): 71-124.
- Sevilla, Isidoro de. Ed. Faustino Arévalo. *Opera Omnia*. 7 vols. Roma, 1797-1803.
- . Ed. W. M. Lindsay. *Etymologyarum siue Originum Libri XX*. Oxford: Oxford University Press, 1911.
- Tate, Brian. "The Rewriting of the Historical Past-Hispania et Europa." Ed. Jean Philippe Genet. *L'Histoire et les nouveaux publics dans l'europe médiévale (XIII^e-XV^e siècles)*. Paris: Publications de la Sorbonne, 1997. 241-57.
- Tuy, Lucas de. Ed. Emma Falque. *Chronicon Mundi*. Turnhout: Brepols Editors, 2003.
- Virgilio. Trans. Gregorio Hernández de Velasco. *La Eneida*. Zaragoza: Lorenzo y Diego De Robles, 1586.
- Virués, Cristóbal de. *El Monserrate*. Madrid: Querino Gerardo, 1588.
- Vitkus, Daniel J. "Early Modern Orientalism: Representations of Islam in Sixteenth-and-Seventeenth-Century Europe." Eds. Michael Frassetto & David R. Blanks. *Western Views of Islam in Medieval and Early Modern Europe*. New York: Palgrave Macmillan, 1999. 186-207.
- Vives, Juan Luis. Ed. Joaquín Beltrán Serra. *La formación de la mujer cristiana (De institutione feminae chistiana)*. Valencia: Ajuntament de Valencia, 1994.
- . Ed. Ana Isabel Camacho. *El arte retórica (De ratione dicendi)*. Barcelona: Anthropos, 1998.
- Walker, Susan, & Peter Higgs, eds. *Cleopatra of Egypt. From History to Myth*. Princeton: Princeton University Press, 2001.
- Weir, Anthony y James Jerman. *Images of Lust: Sexual Carvings on Medieval Churches*. New York: Routledge, 1999.
- Wilcox, Helen y Rina Walthaus. "Gendered Authority: Cleopatra in English and Spanish Golden Age Drama." Eds. Rina Walthaus & Marguérite Corporaal. *Heroines of the Golden Stage. Women and Drama in Spain and England, 1500 1700*. Kassel: Reichenberger, 2008. 32-49.

Williamson, Marilyn L. *Infinite Variety: Antony and Cleopatra in Renaissance Drama and Earlier Tradition*. Connecticut: Lawrence Verry, 1974.